UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

PARIS 1 – PANTHÉON SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE DE PHILOSOPHIE – ED 280
Discipline : Philosophie
EA 1451 Centre d'Histoire des Philosophies Modernes de la Sorbonne (Hiphimo)

T H È S E
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 1 – PANTHÉON SORBONNE

Présentée et soutenue par
Marie-Margaux THURA

Le 6 décembre 2022

Le formalisme en musique : genèse et problème.

Kant, Herbart, Hanslick.

Sous la direction de :
M. André CHARRAK – Professeur, Université Paris 1–Panthéon Sorbonne.

Membres du jury :
M. Christian BONNET – Professeur émérite, Université Paris 1–Panthéon Sorbonne.
M. Frédéric DE BUZON – Professeur, Université de Strasbourg.
Mme Pauline NADRIGNY – Maîtresse de conférences, Université Paris 1–Panthéon Sorbonne.
Mme Maud POURADIER – Maitresse de conférences, Université de Caen Normandie.
Mme Audrey RIEBER – Maitresse de conférences, ENS de Lyon.

Résumés – *Summaries*

Le formalisme en musique : genèse et problème. Kant, Herbart, Hanslick.

Cette thèse propose une lecture de trois passages sur la musique dans la *Critique de la faculté de juger* de Kant en vue d'établir leur rapport avec le formalisme : l'exemple du son au § 14, le statut de la musique parmi les beaux-arts dans l'Analytique du sublime, et la Remarque (*Anmerkung*) sur la musique et le rire au § 54. Le formalisme est entendu comme théorie esthétique sur la musique qui pose que la musique ne plaît par rien d'autre qu'elle-même, c'est-à-dire qu'elle ne plaît ni par un contenu ni par des émotions qu'elle exprimerait. Nous tirons cette thèse de la pensée livrée par Eduard Hanslick dans *Du beau musical* en 1854. Partant, le formalisme postule l'existence d'un *beau musical*, dont ce travail s'attache à trouver la trace à partir des textes de l'esthétique kantienne. On établit ainsi que ces textes permettent de penser ce qui caractérise le propre de la musique en livrant une pensée formelle du son, une théorie formaliste de l'expression et une théorie physiologique de la musique. L'ensemble du travail part de la question du son et la développe, notamment grâce aux œuvres de Johann Friedrich Herbart dont l'ambition est de définir scientifiquement la pensée musicale (*musikalisches Denken*) à travers sa psychologie et sa métaphysique, peu connues, dont ce travail livre un aperçu ainsi qu'un texte traduit. Herbart dialoguant constamment avec Kant, et Hanslick ayant remarqué la pensée formaliste de Herbart sur la musique, une filiation réelle et conceptuelle peut ainsi être mise au jour entre ces auteurs, de manière à établir les qualités du son, et donc du beau musical, clé de voûte de l'esthétique formaliste.

Mots-clés : esthétique musicale, philosophie de la musique, philosophie du son, formalisme, Kant, Herbart, Hanslick, critique musicale, musicologie, histoire de la théorie musicale.

Formalism in music : genesis and problem. Kant, Herbart, Hanslick.

This PhD thesis proposes a reading of three passages about music in the *Critique of Judgement* written by Kant in order to establish their connection with Formalism : the example of the sound in § 14, the status of music in the hierarchy of arts in the Analytic of the Sublime, and the Comment (*Anmerkung*) on music and laughter or wit. This work aknowledges Formalism as a theory of aesthetics of music which asserts that music pleases through nothing else than itself, *i. e.* neither through a content nor through expressed emotions. This thesis roots in *On The Musically Beautiful* by Eduard Hanslick in 1854. Hence we must assume that something like a *musically beautiful* exists, that this work endeavours to find as a trace in the texts of the kantian aesthetics. We establish, therefore, that these texts allow us to characterize the peculiarity of music by giving a formal thought of the sound, a formalist theory of expression and a physiological philosophy of music. This thesis, on its whole, starts with the question of the sound, and developps it, especially through the work of Johann Friedrich Herbart. His ambition is to define scientifically the musical thought (*musikalisches Denken*) by means of his psychology and metaphysics – too little known –. Hence, we propose an insight and a translation of one short opus. Herbart being constantly discussing with Kant, and Hanslick noticing the formalist thought of Herbart on music, a genuine and conceptual connection can so be revealed between these authors. Therefore the qualities of the sound may be defined, and, thereby, the qualities of the cornerstone of the formalist aesthetics, namely, the musically beautiful,.

Keywords : musical aesthetics, philosophy of music, philosophy of sound, formalism, Kant, Herbart, Hanslick, music criticism, musicology, history of musical theory.

École doctorale de philosophie de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Centre d'histoire des philosophies modernes de la Sorbonne (EA 1451)
Université Paris 1,
UFR de Philosophie,
17 rue de la Sorbonne,
75231 Paris Cedex 05

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à mon directeur de thèse, André CHARRAK, pour l'intérêt qu'il porte à mes recherches depuis dix années, et pour la puissance de ses éclairages, sans lesquels ce travail n'aurait pu voir le jour.

Je remercie très vivement Mme Audrey RIEBER, Mme Maud POURADIER, Mme Pauline NADRIGNY, M. Frédéric DE BUZON et M. Christian BONNET pour l'honneur qu'ils et elles me font de siéger à mon jury.

J'adresse des remerciements particuliers à M. Pierre-François MOREAU pour son temps précieux et sa diligence. Que soit remercié également M. Denis FOREST, directeur de l'École Doctorale de Philosophie de l'Université Paris 1 ; tous deux ont rendu possible la soutenance de cette thèse.

J'adresse mes remerciements à toutes les personnes qui ont enrichi ma pensée en me donnant occasion d'exposer mon travail et en m'accordant leur confiance, en particulier Mme Marianne MASSIN, Mme Hélène OBADIA, Mme Catherine GUESDE, Mme Pauline NADRIGNY, Mme Marina SERETTI, et Mme Chantal JAQUET.

Je remercie mes ami·e·s, anciens doctorants ou camarades de longue date, pour leur chaleureux soutien moral au long de ces années.

À ma chère famille, à mes parents, un immense merci ; si je dois distinguer ce que je leur dois : l'amour des arts et des lettres de mon père, l'attachement à la culture germanique et l'opiniâtreté de ma mère. Il faut ajouter à la famille Marlène, Marjolaine et Augustin pour leur soutien, et mon très cher Pierre-Vincent pour son indéfectible confiance en moi.

Je dédie cette thèse de doctorat à deux de mes anciennes professeures qui, dès le Lycée, ont su insuffler en moi le goût des études : Mme Rachel SAMPSON et Mme Bérengère SIMONIN.

Table des matières

Résumés – *Summaries*....2
Remerciements....4
Table des matières....5
Avant-Propos....12
Introduction....14
Partie I : des fondements physico-mathématiques du beau musical au fondement transcendantal : le sauvetage du son physique par le son pensé....43
1) La musique dans la Critique de la faculté de juger *: un programme kantien pour une science du son ?*....44
1.1) La fécondité méthodologique de la rareté des passages :....44
1. 2 Le statut de l'exemple du son dans le paragraphe 14 : qu'est-ce qu'un programme kantien *pour la science du son ?*....49
1.2.1 Le *formel* comme critère premier : les conditions au titre desquelles le son n'est pas un *attrait* :....49
1.2.2. Les Reflexionen : le statut de l'ouïe prépare l'idée d'une saisie non empirique du son 53
1.2.3. Le critère de la beauté est moins l'harmonie que la *médiateté* du sentiment :....55
1.2.4. La matière de la sensation : évolution du statut des attraits, savoir : des couleurs et des sons dans l'Analytique du beau :....59
1.2.5 Identifier un matériau proprement musical :....62
1.2.5.1. Généricité du son....62
1.2.5.2. Un son pur : la méthode de l'abstraction chez Kant :....64
1.3) L'auto-affection : la possibilité d'une esthétique volontariste ?....65
1.4) Le problème et la fécondité de la succession....67
1.5) La méthode de l'abstraction : le modèle de la chimie....77
2) La fragilisation du concept d'harmonie....80
2.1) Le caractère insatisfaisant de l'esthétique leibnizo-wolffienne : la difficulté à se départir du paradigme gnoséologique et de la notion de perfection....81
2.2) La place du concept d'harmonie chez Kant :....85
2.2.1. L'évolution entre les Reflexionen *et la Critique : le ramisme de Kant :*....85
2.2.2. L'harmonie, quasi-absente de la *Critique de la faculté de juger* :....87
2.3) La convenance et l'harmonie....104

2.4) Kant et Rameau : le problème épistémologique du son unique comme héritage d'une querelle française : le son unique lié au problème de l'harmonie.....109
2.4.1) La supériorité de l'accord sur la note :.....109
2.4.1.1 L'accord est-il une forme et la théorie de l'harmonie est-elle formaliste ?.....109
2.*4*.1.2. La valeur de l'expérience selon la théorie ramiste.....113
2.*4.2*) Valeur épistémologique d'une théorie musicale :.....117
2.4.3) La remise en cause de la naturalité du fondement de l'harmonie et la nécessité d'une étude de l'écoute musicale pour décrire le son : impératif et difficultés :.....119
2.4.3.1 Une « étrange physique » :.....119
2.4.3.2 Le son n'est pas un pur phénomène vibratoire :.....120
2.4.3.3 Le son unique distingué du son physique :.....125
2.*4.4*) L'enjeu de la distinction entre son et bruit 129
2.*4.4*.1. Le corps sonore *en action* :.....129
2.4.4.2 Continuité et stabilité de l'émission typiquement sonore :.....131
2.4.4.3 Sauvegarder la cohérence du milieu pour étudier les objets musicaux.....133
2.4.4.4 Où naturel veut dire élémentaire, rudimentaire et évident :.....136
2.4.5. Le problème de la perception des rapports :.....138
2.4.5.1 L'enjeu de la distinction entre son et bruit pour la querelle de l'harmonie et de la mélodie : Condillac :.....138
2.4.5.2 Considérations du son unique dans la perception des rapports :.....141
2.4.5.3 Ni par le jugement, ni par la sensation : la position mixte de Rousseau.....147
2.4.*6* Enjeux métaphysiques : « Demandez-le au métaphysicien » : Condillac contre Leibniz 149
2.4.7*)* Ce que nous livre la perception esthétique :.....154
2.*4*.7.1 « Critère de confusion » et critère de certitude :.....155
2.4.7.2. Face au défaut de la preuve par l'évidence, tirer profit de la confusion :.....157
2.*4.8*) Limiter les ambitions sans amoindrir la force des impressions : un programme épistémologique ?.....159
2.4.8.1 La nécessité d'une démarche *combinée* pour définir les éléments musicaux :.....159
2.4.8.2 Le statut des faits et des axiomes chez d'Alembert :.....161
3) Genèse allemande et reprise kantienne :.....169
L'intégration problématique de l'expérience sonore à la théorie musicale :.....169
3.1) Euler : ordre, perfection et trouble : une esthétique combinée.....171

3.1.1. Entre métaphysique et prise en compte du statut de la limite de notre perception auditive :.....171
3.1.2. On ne peut comparer les sons comme sensations : Euler et Diderot :.....176
3.1.3. La perfection, l'ordre et les limites de l'oreille :.....181
3.2) Johann Georg Sulzer et Heinrich Christoph Koch : identifier les sons et les décrire : intégrer l'expérience auditive la plus élémentaire à la théorie musicale.....184
3.2.1 Quelle place accorder à Sulzer ?.....184
3.2.2. En contexte harmonique :.....187
3.3) Reprise kantienne : formulation de la première théorie théorie kantienne de la musique :. 200
3.3.1. *L*e son musical comme son non-naturel, comme *quantum* fonctionnel:.....203
3.3.1.1.Un problème épistémologique :.....204
3.3.1.2. Un problème esthétique :.....210
2.2.3 La nécessité de poser le problème dans les termes d'une psychologie : le simple son comme intuition pure a priori ? :.....213
2.2.3.1 Décrire un phénomène musical ? Intuition empirique et intuition pure :.....213
2.2.3.2. Conditions d'accès psychologiques au phénomène musical : la notion de disposition d'esprit 216
Partie II : Réalité sonore et réalité musicale, entre Kant et Herbart : l'invention du sujet de l'expérience esthétique musicale dans le programme d'une psychologie du son.....219
1) La deuxième théorie kantienne de la musique :.....223
1.1 Le paragraphe 51 : le son et la musique comme objets d'une réflexion :.....223
1.2 Le formalisme et la référence à la nature : affectivité naturelle et mécanisme ?.....226
1.3 L'assignation problématique du rôle des mathématiques dans le paragraphe 53 :.....229
1.4 La musique fait réfléchir ou donne à penser :.....233
1.5 Les événements du sens interne, la grandeur intensive, et leur pertinence pour penser la musique.....240
2) *Herbart et le programme d'une Tonpsychologie :*.....249
2.1 Introduction à la théorie musicale de Herbart.....250
2.1.1 L'héritage et la fécondité de la polarité objectif/subjectif :.....250
2. 1.2. La réponse métaphysique de Herbart.....270
2.1.3. Une théorie des représentations étudiée dans une psychologie :.....298
2.2) L'esthétique de Herbart.....320
2.2.1) « Fragmentarisch » :.....320
2.2.2) La place de l'esthétique dans l'oeuvre de Herbart : le rapport éthique-esthétique.....321

2.2.4) L'héritage kantien dans l'esthétique :.....328
2.2.5) Méthode herbartienne : l'héritage kantien d'une dualité féconde.....331
2.2.6. L'identification des éléments esthétiques.....339
2.2.8) La place des affects :.....347
2.2.9) Que reste-t-il à la deuxième tâche esthétique, celle de la Kunstlehre ou esthétique appliquée ?.....355
2.3) Qu'est-ce qu'une représentation musicale ?.....364
2.3.2.1.1 Un double échec.....368
2.3.2.1.2 *La déconstruction de l'idée de matière* (Stoff) *sonore et la méthode des éléments*.....380
2.3.3. Un plan vectoriel sonore : une géométrie musicale ?.....392
*2.3.4. La possibilité d'une génération psychologique de l'harmonie musicale dans un contexte fonctionnel (*Funktionszusammenhang*)* :.....411
2.3.5. Tonpsychologie, Tonlehre et pensée musicale : remarques de conclusion.....417
PARTIE III : Le formalisme et la quête de l'identité du phénomène musical.....432
1) La troisième théorie kantienne de la musique : la place des considérations physiologiques éclairée par le paragraphe 54 :.....433
1.1) La proposition du paragraphe 54: un double éclairage sur l'animation corporelle :.....433
1.2) Le statut des considérations physiologiques sur la musique dans la Critique de la faculté de juger : courte genèse.....435
1.3) Rire et musique, simple ressemblance ou véritable analogie ? Un rapprochement inédit :. 437
1.3.1) Des contenus divergents mais une similitude fonctionnelle :.....439
1.3.2) Un paradigme différent de la divertissante variation : l'interruption brutale, l'anéantissement de l'attente provoquant la communication du corps aux facultés, et des facultés au corps :.....440
1.3.2.1)Une description des effets de la plaisanterie, mais une modélisation musicale :..441
1.3.2.2) Le rapport du rire au corps, plus indirect que celui de la musique au corps ?.....442
1.3.3) L'esthétique de la surprise : *l'étonnement ancré dans le corps ?*.....444
1.4) La naissance d'une querelle à la fin des Lumières : le beau musical a-t-il un fondement pathologique ? L'image des plaisirs corporels au xviii^{e} siècle et sa portée dans l'esthétique musicale.....447
1.4.1) L'esthétique de la surprise : la Fantaisie libre et la double nature de l'étonnement :....447

1.4.2) Ce n'est pas tant le plaisir dans son versant corporel qui est exclu de la théorie du goût que les idées morales qui sont séparées du domaine du beau, (pour être rattachées, in fine*, au domaine du sublime) :*.....449
1.4.3) La médicalisation de l'analyse des sensations musicales opère un déplacement dans la théorie musicale :.....450
1.5) Quelle importance accorder à *la* troisième théorie de la musique dans la troisième Critique ? L'art des sons présente une polarité : entre pur et impur, entre formel et matériel, la troisième théorie de la musique est une théorie du *mélange*.....452
1.5.1) Enquête sur un « malentendu » (§ 13) : où l'on croit goûter un plaisir de l'esprit :.....453
1.5.2) Cette confusion, ce malentendu a « comme tant d'autre, toujours bien un fond de vérité » (§ 13) : la spécificité des attraits des sons.....454
1.5.3) Le mélange des attraits et de la forme offrent une véritable beauté qui est capable de susciter notre attention :.....455
2) La théorie physiologique des sensations sonores de Hermann von Helmholtz : une théorie du plaisir ?.....457
2.1) Du rapport à la physiologie après Kant et Herbart :.....457
2.2) Rupture avec un certain naturalisme.....461
2.3) Une science des sensations sonores :.....464
2.4) Le dualisme helmholtzien : un écart entre « deux extrêmes ».....466
2.5) Le processus perceptif tripartite comme solution ?.....470
2.5.1) Partie physique : la méthode de Helmholtz comme savant :.....472
2.5.1.1) Helmholtz acousticien et la science expérimentale :.....472
2.5.1.2) Ondes sonores, harmoniques et oreille :.....474
2.5.1.3) Consonance et dissonance : rapports, fréquences et battements, à la limite du physique :.....478
2.5.2) Partie physiologique : une purification impossible du phénomène :.....481
2.5.2.1) La mise à distance progressive de la « nature » physique : la paradoxale condition de la réintégration du corps ?.....481
*Les harmoniques et l'explication du timbre : la réductibilité d'un paramètre sonore :*484
Synthèse perceptive et symbolisme :.....486
Du symbolisme au formalisme ?.....489
Le symbolisme dans la musique :.....492
2.5.3) Partie psychologique : jonction avec l'esthétique et limites de la tripartition helmholtzienne de la perception :.....493

2.5.3.1) Le doute d'Ernst Mach :....493
2.5.3.2) Carl Dahlhaus : comment fonder en raison une démarche à la fois scientifique et esthétique ? Helmholtz et l'historicité de la perception :....497
2.6) La place du corps en question. Quel lien établir avec le formalisme de Hanslick ?....505
2.6.1) La limite du corps et la limite de l'esprit dans la musique :....505
2.1.2) Un entre-deux du corps et un entre-deux de l'esprit : l'état contemplatif :....506
3) Hanslick: la libération et la purification de la forme musicale au prix du sujet et de son jugement ?....508
*3.0) Remarques pour la lecture de Hanslick : le problème de la réception actuelle des théories formalistes du xix*e *siècle*....508
3.1) L'ambition d'une nouvelle objectivité en musique :....509
3.1.2) Genèses :....512
3.1.2.1) Le rapport à Hegel : une fausse piste féconde ?....512
3.1.2.2) Formalisme hanslickien et formalisme kantien : une filiation philosophiquement supposée et politiquement entravée :....517
3.1.3) Le formalisme objectif de Hanslick et son rapport à la science :....523
3.1.3.1) Une partie fondée physiologiquement ?....524
3.1.3.2) Une partie fondée sur l'activité psychique, et le risque d'un manque de définition :....533
3.1.4) Un sujet historique mais une méthode anhistorique :....536
3.1.5) Penser le formalisme sans la référence à la langue : un enjeu méthodologique....537
3.2) Beau sans sujet : la construction d'une objectivité dans et par l'objet :....543
3.2.1) Rejeter l' « obscurantisme » du sentiment : la musique n'exprime rien....543
3.2.2) Le couple forme/contenu vidé de son sens :....548
3.2.3) Le caractère de la forme :....553
3.2.4) Une esthétique dynamique ou esthétique du mouvement :....554
3.2.5). Le mouvement d'un processus physique : retour à l'importance du corps et des sens ?....559
3.3) La question de la normativité : le gain d'une esthétique « spéciale » :....561
3.3.1) Reconnaître le caractère spécifique du beau musical : une condition de sa formalisation.....561
3.3.2) La « non-normativité » de Hanslick en question :....563
3.3.3) La réintroduction de l'esprit face à l'objet :....566

3.3.4) L'oreille du connaisseur : condition de possibilité du formalisme objectif (objectal) ? 569
3.3.5) L'intuition, le rôle de l'imagination et la question de la représentation :.....573
Conclusion.....578
Annexe.....589
Bibliographie.....606

Avant-Propos

Au cours des années qui m'ont permis de développer ce travail, je fus conduite, parfois malgré mes intentions, à devoir défendre le formalisme en musique face à différents publics. Que soient d'ailleurs remerciées les personnes qui ont permis ces rencontres ; celles-ci ont nourri, et enveloppé la réflexion que je menais d'un contexte dialectique qui n'a pas manqué de me plaire ni de me frapper. En effet, même lorsqu'on n'entend pas défendre une telle pensée de la musique, notamment parce qu'on en a soi-même une approche théorique, et donc nécessairement critique, on peut assister à la transformation d'un simple exposé sur le formalisme en musique en plaidoirie pour ce dernier. Que mes lecteurs et lectrices me croient s'ils n'ont pas eux-mêmes et elles-mêmes en tête ces objections : au XXI^e^ siècle, l'affirmation que la musique ne plaise que par et pour elle-même, et non par les sentiments qu'elle peut exciter, est de nature à produire des critiques, et ce qu'on appelle communément des réactions – le mot ici est parfaitement approprié – dont la portée en elle-même est tout à fait intéressante. Il n'est pas tant question ici de la virulence des objections reçues que de la nature même des réponses que j'obtins, dont le contenu me donna à penser. Théorie abstraite, puriste et dépassionnée furent les qualificatifs les plus courants – notamment parmi mes collègues philosophes, chercheuses et chercheurs –, et peut-être les plus connus de ma part. Théorie athée, démarche de refoulement voire d'émasculation, furent parmi les plus originales, les plus vives peut-être, mais aussi les plus stimulantes.

Aiguisée par ces rencontres, ma curiosité quant à la capacité du formalisme musical à résister à ces objections s'en est trouvée nourrie sur un plan méthodologique plus général : la véritable théorie, née de ce qui se présente, pour certains et certaines d'entre nous, comme une évidence, peut-elle atteindre l'expérience des individus singuliers ? La démarche de l'histoire de la philosophie m'est apparue, de nouveau, et comme elle l'avait toujours fait depuis le jour où j'ai entrevu la spécificité de cette approche philosophique des concepts, comme seule en mesure de répondre à cette question d'une manière qui me paraissait satisfaisante. Je place dans satisfaisante un critère qui est au fond lui-même formaliste : je ne souhaitais pas, pour ce faire, passer par ma propre expérience, ni même par ma position propre. C'est bien plutôt à travers le temps, celui notamment des progrès des sciences et des modifications des représentations qu'ils induisent, que je souhaitai étudier comment les théories modifient toujours les expériences, dans un échange complexe et profond où l'une anticipe l'autre, et est en retour fécondée par son pouvoir d'attestation. Je fus cependant surprise d'une chose, puisqu'il faut à la fois un ébranlement pour amorcer une recherche, mais également une certitude, qui perdure sous la forme d'une intuition : il

m’apparaissait toujours que la thèse de l’existence de formes musicales comme seuls véritables principes d’une esthétique musicale (au sens de ce qui plaît, et qui peut être exprimé par le beau, et son sentiment) puisse être vraie, non pas tant, avant d’entamer ce travail, parce que je pensais savoir ce qu’étaient ces formes – véritables silhouettes fantasmatiques –, mais parce que la simple hypothèse de leur existence pour rendre à la musique ce qui appartient à la musique me semblait, et me semble encore aujourd’hui, une véritable hypothèse philosophique. C’est-à-dire, au fond, une hypothèse qui vise la transparence totale de sa propre position, tant à soi-même, en toute fidélité à ce qu’on pourrait appeler un humble socratisme, mais aussi dans une peut-être plus moderne transparence face aux objets, et ce, d’autant plus qu’ils nous impressionnent et touchent notre sensibilité. Aussi paradoxale et difficile cette thèse de doctorat ait-elle pu se présenter, elle constitue, et comme toute entreprise de cette nature, un pas en arrière du sujet pour que celui-ci puisse se déprendre de lui-même dans l’ambition, bien moins humble, de s’adresser à tout sujet.

INTRODUCTION

Si la théorie musicale a intérêt à prendre en charge la beauté dite absolue, celle qui correspondrait peut-être au beau réel de Diderot, ou à la beauté libre (*pulchritudo vaga*) kantienne, c'est-à-dire, au fond, celle de simples sons, elle le fait en entérinant que la musique est probablement le seul art qui ne puisse jamais recevoir son prédicat beau d'une référence, d'une comparaison. Énoncé basique mais fondamental : la musique n'imite rien, et lorsqu'on la déclare belle, cela ne peut pas être le comparatif *in absentia* d'un phénomène préexistant, car à quoi puis-je bien comparer la beauté musicale ? La difficulté à attribuer spontanément à la musique un genre ou une catégorie de forme qui existerait dans la nature, ou dans la vie en général, entache tout jugement ou tout discours sur la musique d'un soupçon de subjectivité[1]. Or, même en laissant de côté la question de la validité de tout jugement ou de tout commentaire sur une pièce musicale, force est de constater que la possibilité même de ce jugement ou de ce discours est difficile à expliquer. On cherche alors à ce discours un fondement, une référence, présente chez l'individu en tant que produit d'une époque et d'une culture, par exemple, dans ce qu'on pourrait appeler une voie relativiste. On peut aussi, selon une voie naturaliste, parfois dépendante d'un certain innéisme, imaginer que la référence nous est propre en tant qu'humanité : dotés de corps et d'esprits relativement comparables dans leur structure et leur connexion, nous formulons des jugements et commentons ce que nous éprouvons à l'aune de notre sensibilité, à laquelle nous nous référons ; comme la musique est faite de phénomènes sonores que nous percevons de façon physiologiquement déterminée, quoiqu'avec plus ou moins de finesse en fonction de l'habitude, apprécier la qualité esthétique de la musique est affaire d'actualisation d'un pouvoir d'intellection.

Cependant, la théorie et l'esthétique musicales révèlent une double mise en péril de ces deux voies en charge d'expliquer qu'une appréciation dépassant le simple et pur plaisir soit possible en musique. D'une part, l'hypothèse naturaliste est fragilisée par la mise en évidence des discontinuités nombreuses, variées et inexpliquées entre la série des phénomènes physiques et la série des qualités ou des degrés de perfection qui leur sont attachés. Dans le même temps, d'autre part, on constate

1 Qu'il s'agisse d'ailleurs de musique destinée à rendre impossible toute comparaison par destruction de la *mimèsis*, telle la musique symphonique sans programme de l'époque classique, et ses prolongements esthétiques dans les musiques moderne et contemporaine, ou qu'il s'agisse de musiques actuelles, pop, variété, rock, etc., fondées plutôt sur des structures familières, et dont le centre de gravité est souvent une mélodie avec paroles, accompagnée, dont l'imitation ou la représentation n'est effectivement pas le principe. En réalité, même dans les formes musicales les plus imitatives, ainsi de l'opéra baroque ou romantique, de la musique dite à programme comme le poème symphonique romantique lisztien, ou de pièces plus petites fondées sur un parallélisme avec la nature (le chant des oiseaux, les saisons, etc.) ou la production d'un mouvement ou d'une atmosphère identifiable (le *Lied* romantique allemand, par exemple), en réalité, la beauté musicale échappe toujours, et au fond, comme tout œuvre d'art, à la pure imitation. Nous pouvons en tout cas adopter ce postulat pour l'ensemble de notre recherche.

une résistance au relativisme historique et culturel de certains éléments musicaux dits simples (en particulier les octaves et les quintes) voire d'échelles de sons (par exemple des gammes pentatoniques) auxquelles on attribuerait volontiers un pouvoir esthétique évident et universel. Remarquons immédiatement que cette dernière résistance est quasi-exclusivement spécifique au domaine musical où elle s'observe, en tout cas, de façon plus répétée et plus assurée.

Au cœur de ce travail, on devra nécessairement examiner l'évolution de la théorie musicale en suivant les réponses qu'elle formule comme solution aux problèmes qu'elle pose : c'est, il nous semble, ce qui permet de joindre les questions d'harmonie, voire d'acoustique musicale aux enjeux du formalisme musical.

Pourquoi aurions-nous besoin d'un concept de forme en esthétique musicale ? Cette question en recouvre en réalité deux : pourquoi en eut-on besoin, et pourquoi en aurions-nous encore besoin aujourd'hui ?

On eut besoin de la forme, semble-t-il, pour répondre au problème philosophique et esthétique suivant : la musique peut-elle plaire par elle-même ? Fille du classicisme, et de l'obsolescence de l'*ut pictura poesis*, cette question est porteuse d'une aspiration : élever la musique au rang des arts plastiques qui, à travers certaines figures de la tradition occidentale germanique, ont déjà bénéficié de la reconnaissance de leur autonomie et de leurs puissances propres. On en eut donc besoin pour trouver, au sein de l'immanence sensible, le beau musical, comme il en fut des autres beaux. Toutefois, par delà le classicisme, l'autonomie des arts en général, et de la musique en particulier, a pu se gagner par l'émancipation conjointe du beau. Selon J. Petitot[2], même avec les fossoyeurs de l'*ut pictura poesis* comme Lessing et Goethe, le modèle était déjà sémiotique : la forme a vocation a devenir sens, non plus par référentialité, mais par un processus morphogénétique qui recèle un modèle naturaliste intuitionniste – par opposition à un logicisme formel –. Se dépouillant ainsi de l'arbitraire du signe, l'esthétique peut fonder son modèle artistique dans le principe de l'organicité, de la forme *formans* de la nature, capable d'une cohérence purement interne. L'émergence du sens atteste alors, dans l'œuvre, de la cohérence interne, épaulée et conduite par la forme, et ses transformations. L'esthétique hérite alors, avec la forme formante ou la morphogenèse, d'une précieuse notion de mouvement ou de dynamisme qui en fait un objet de pensée, ou plus précisément, d'intellection. L'art accède au régime de la clarté, et d'une clarté qui lui est propre, en quittant, avec Baumgarten par exemple, le domaine de l'obscur. Toutefois, il nous semble que le prix théorique à payer pour une telle promotion fut – et ce non pas avec Baumgarten, que la tradition n'a pas toujours oublié autant que nous – le beau lui-même. Or, avec le corpus formaliste que nous nous proposons d'examiner, de Kant à ses lecteurs réalistes,

2 Voir Petitot, Jean, *Morphologie et esthétique*. *La forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal.*, Maisonneuve & Larose, Paris, 2004.

scientifiques et musicologues, il nous est possible de voir dans le concept de forme la possibilité théorique satisfaisante d'une survivance du beau en art. Ce travail aura une ambition classique nécessaire : mettre au jour les conditions de l'autonomie esthétique de la musique, ce qui suppose de conserver le critère du beau.

Le formalisme en musique est souvent assimilé à l'idée de la musique absolue, à l'autonomie complète du beau musical, qui n'a besoin de référer ni à un texte, ni à une image, ou une intrigue, ni à des états émotionnels pour être apprécié.

On pourrait penser qu'on confond ici deux dimensions : goûter la musique, d'une part, et expliquer les causes et l'origine de ce goût, d'autre part. La première approche relèverait de la spontanéité et de l'affectivité dont on pourrait presque dire qu'elle est naturelle. La seconde approche serait plus intellectuelle, et rationalisante. En réalité, il faut d'emblée admettre le postulat suivant : tout sentiment esthétique éprouvé – qu'on l'éprouve devant un spectacle naturel, ou *a fortiori* devant une œuvre d'art – suppose qu'on dispose de ce qu'on peut appeler une culture. Que cette culture ait été acquise volontairement, par l'enseignement ou la pratique de l'art, ou passivement, tout simplement par la fréquentation inévitable des artefacts d'une ou plusieurs époques, mais aussi, plus inconsciemment, par la pratique de la dénotation et de la connotation, qui accompagnent toute maîtrise d'une ou plusieurs langues, ou encore par tous les autres systèmes culturels destinés à donner un sens à notre environnement, et à structurer notre rapport au monde ; tout ceci présuppose que chaque expérience esthétique s'inscrive dans cadre à la fois émotionnel et culturel. Le terme de « jugement esthétique », qui tient ensemble ces deux aspects, constitue un concept utile et pertinent.

Il n'y a donc pas confusion mais fusion entre sentiment et réflexion dans l'expérience esthétique. Le formaliste présuppose donc que ce que je juge dans une véritable expérience esthétique musicale, c'est la musique, et rien que la musique.

Ce premier principe acté, il nous faut définir le formalisme par son entreprise, ou son cahier des charges. Comme nous le verrons pleinement dans son véritable acte de naissance chez le critique viennois Eduard Hanslick, le courant formaliste en musique est avant tout polémique. Cet aspect est bien sûr le reflet d'une époque, et de querelles propres au monde musical germanophone de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, mais il nous revient d'insister sur la nécessité philosophique de cette démarche, tant dans sa partie antithétique (la musique *n'est pas* un simple langage des affects), que dans la partie thétique qui s'y attache (la musique *est* de l'ordre de la forme, voire de la forme en mouvement). L'un des faits les plus remarquables qui fonde la nécessité de notre recherche n'est en effet pas tant de restituer la genèse des querelles : celles-ci débouchent sur une thèse dont le manifeste est, somme toute, d'une grande simplicité, à savoir, ce qui est beau dans la musique, c'est

bien la musique elle-même. De notre point de vue, l'existence même de querelles indique au philosophe la nécessité de chercher pourquoi une affirmation d'une telle évidence – en apparence, bien sûr – dût être prise en charge, et défendue avec tant d'ardeur, sans d'ailleurs toujours rencontrer une audience prête à la trouver convaincante, et ce encore même aujourd'hui.

L'affirmation d'une telle esthétique de l'exclusivité musicale exige cependant bien plus que son intuition première – à savoir, que ce qui plaît dans la musique est bien le musicalement beau –. En raison, peut-être, de son statut d'évidence, une telle thèse est bien incapable d'être sa propre preuve ou son propre indice, à moins de retomber, au mieux, au statut d'une tautologie, et au pis, à celui d'une trivialité. Le problème que pose en effet d'emblée la thèse formaliste est la question de savoir ce qu'est, au fond, la musique elle-même ; on doit même préciser, il s'agit de savoir ce qu'est le *musical*. Ainsi adjectivé, le concept névralgique de la doctrine formaliste peut appeler de lui-même la méthode qui pourrait permettre de le cerner : le musical est un caractère de ce qui est perçu comme recouvrant une certaine qualité qui permet d'identifier la perception métonymiquement comme « de la musique ». Cette qualité est-elle cependant celle, purement esthétique, de la musicalité, par exemple ? Ou faut-il plutôt interroger l'ontologie musicale dans une perspective génétique : à partir de quand y a-t-il musique ? Il nous semble que la thèse formaliste admet dans son programme un lien de nécessité entre ces deux questions, ou, plus précisément : la première question dépend en fait de la seconde. Si la musicalité est définie, par exemple et de manière liminaire, comme une manière de lier entre eux des sons, une manière d'assembler, c'est-à-dire au fond, de composer, alors l'on est reconduit à la question de savoir à quelle échelle de liaison entre des sons la musique se crée.

Arrivés à la question ontogénétique de la liaison entre les sons, la nécessité suivante nous apparaît : s'il faut étudier les liaisons, et les rapport entre les sons, pour trouver la musique, il faut une théorie des éléments musicaux. Dans une perspective analytique, le formalisme est donc une pensée des éléments de la musique ; une résolution de la musique en ses éléments propres.

1) Genèse historique.

Au commencement de ce travail, il faudrait presque imaginer une expérience de pensée qui soit capable de nous projeter, nous auditeurs et amateurs de musique au XXI^{e} siècle, dans un référentiel sonore qui n'aurait rien à voir avec le nôtre.

Ce référentiel devait être celui des Pythagoriciens lorsqu'ils pensèrent avoir levé le voile sur une énigme cosmique : celle des correspondances harmoniques avec des proportions mathématiques. La question qui nous occuperait, dans la conception de cette expérience de pensée,

ne serait pas celle de démontrer la pertinence de cette découverte, mais bien plutôt celle de comprendre à quel point cette découverte dut être comme un nouveau lever de soleil sur la musique et sur les sons. Car oui, la musique est composée de sons, c'est l'art des sons (comme l'allemand le rend si bien avec l'ancien mot de *Tonkunst*, et comme s'en émerveille F. Wolff[3]) ; n'oublie-t-on pas par trop aisément une telle évidence ? Il semble que l'art des muses (*mousikè*) fait oublier la réalité cachée derrière lui : l'art des sons, et ce pour une bonne raison : le son est un objet (peut-on seulement dire cela ?) abstrait. Le son est tout autant donnée physique qu'élément artistique, et pourtant l'on ne dit pas de la peinture qu'elle est l'art des réfractions lumineuses, ni de la sculpture qu'elle est l'art du volume ou encore de la densité de la matière, etc. Dire que la musique est l'art des sons c'est soit en dire trop (on pourrait se contenter d'un art du plaisir auditif), soit n'en pas dire assez, car il faut préciser ce qu'est ce son.

C'est donc pour répondre à cette question qu'il nous faudrait pouvoir traverser l'épaisseur historique de ce concept, et plonger dans l'abîme que le son devait constituer pour les premiers théoriciens de l'harmonie. Tel un océan immense et sans repère, le son, qui devient ici la sphère du sonore, est une dimension invisible, impalpable, potentiellement illimitée, sans repères, et sans graduations. Le sonore devait poser, sans l'outillage conceptuel dont nous disposons aujourd'hui, un véritable problème de représentation. Aussi, on peut dire qu'au début était le *phthongos* grec qui désigne une stabilisation de la voix (lorsqu'elle descend) sur un seul son. Plus que le son en lui-même comme entité, le mouvement, ascendant ou descendant, de la voix, est longtemps au cœur de conceptualisation et de son écriture, comme avec le *neuma*, qui désigne originellement un mélisme. On retrouve le *phthongos* sous la forme du *sonus* chez Boèce (*De institutione Musica*, VIII), et il se caractérise désormais clairement par son unité. On le compare au point en géométrie, et à la lettre de l'écriture. Cette indivisibilité du son dominera jusqu'au début de l'époque moderne[4].

Dans cette immensité, et ce d'autant plus qu'elle est invisible, intangible et toujours en puissance, le moindre repère (même fortuit, comme le veut la légende des enclumes et des marteaux) apparaît comme une planche de salut. Dans cette dimension intégralement indéterminée, il n'y a effectivement aucune détermination, ni exacte, ni fixe, de hauteur : les seuls et les premiers repères à apparaître sont des rapports, par rapport à une unité bientôt (le monocorde), dont la place dans le spectre sonore demeure elle-même indéterminée jusqu'à la découverte d'un nouvel objet sonore : la vibration.

La rupture du son : la découverte des harmoniques :

3 Wolff, Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015, p. 27.

4 Riethmüller, Albrecht, article « Phthongos », in *Handwörterbuch der musikalischen terminologie*, cité par Rieger, Matthias, *Helmholtz Musicus*, *Die Objektivierung der Musik im 19. Jahrhundert durch Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, p. 57.

Les Anciens connaissaient un phénomène de résonance nommé sympathie, cela est clair. Mais la véritable rupture du son que nous entendons souligner intervient uniquement lorsque l'on commence à rapporter les sons partiels (selon l'appellation classique) au son dit fondamental, et à considérer que ces sons partiels sont dans un rapport rationnel avec ce son fondamental, voire un rapport déjà donné sous une forme inversée par la division du monocorde[5]. Ainsi, de Huyghens, de Mersenne ou encore de Robert Hooke à Helmholtz en passant par Chladni, on passe progressivement d'une conception du son partiel à celui de la vibration. Celle-ci est déduite avant d'être observée, puisque seule la conception d'un mouvement vibratoire ondulatoire et sans déplacement de matière se présente comme capable de répondre aux questions des physiciens concernant la propagation du son et les différentes spécificités de son émission. Si les rapports arithmétiques trouvés sur le monocorde peuvent être secondés, voire prouvés, et même remplacés par le décompte des vibrations et de leurs coïncidences (ou de leur manque de coïncidence), c'est toute la conception de la musique qui doit changer.

Nous avons ainsi deux réalités physiques à considérer dans les consonances : d'une part, elles présentent peu de battements, c'est-à-dire qu'elles manifestent une belle forme de combinaison d'ondes qui n'entrent pas en conflit les unes avec les autres, ou qui entrent en rapport les unes avec les autres au moins de manière réglée. D'autre part, les sons partiels qui composent le son complexe sont communs en grand nombre dans les consonances. Ainsi, une consonance peut donner l'impression très nette, à la simple audition, qu'un son *entre dans la résonance* d'un autre : même une oreille non travaillée peut le reconnaître pour l'octave, la quinte et, pour les oreilles à partir des XVII-XVIII^{e} siècles, pour la tierce et la sixte.

À partir de ces deux réalités physico-mathématiques, on put établir une classification des consonances qui accomplit l'exploit de tenir ensemble l'exigence de perfection harmonique esthétique et de perfection harmonique mathématique. Ces deux ordres se sont avérés dans une correspondance inverse parfaite, de l'ordre de l'inouï – ou d'une harmonie cosmique –. Avec le concept de vibration, qui se muera en onde, l'idée que l'on puisse déterminer la position des sons individuels dans le spectre sonore devient pensable[6] :

> « Dès lors, le son (*Ton*) n'a pas été compris comme faisant partie d'une relation, mais comme une entité indépendante. »[7]

Enfin, comme dernière étape de ce processus historique réalisant une vérification des théories harmoniques, on parvient à l'époque de la *Théorie physiologique de la musique fondée sur*

5 Nous suivons ici une brève présentation faite par A. Charrak dans l'introduction de *Fonder l'harmonie au XVIII^{e} siècle*, Paris, Vrin, 2001, p. 9.
6 Elle était jusqu'aux expériences menées par Mersenne, Huyghens et Robert Hooke « undenkbar » selon Matthias Rieger, *op. cit.*, p. 84.
7 Rieger, M., *idem*, p. 84.

l'étude des sensations auditives (1868) de Hermann von Helmholtz, à mesurer exactement le nombre de vibrations qui détermine la hauteur de chaque son, autrement dit, sa fréquence. Ce nombre absolu, non déduit d'un rapport, mais directement prélevé à même le phénomène ondulatoire, donne enfin un véritablement chiffre, clé de la détermination et de l'identification propre de chaque son, véritable note, marquée dans le spectre sonore.

Cependant, le concept de vibration accomplit du même coup deux ruptures : la première est celle sur laquelle nous avons mis l'accent, à savoir que le son se présente désormais comme une entité dont on peut, comme vibration, délimiter les contours. Le champ du sonore s'atomise en unités que la musique est en charge de mettre en ordre. La seconde rupture est à l'intérieur du son lui-même : il est lui-même composite, et c'est sa composition interne qui explique les appariements possibles, et plus ou moins harmonieux, entre les sons. La forme se trouve à la fois clairement identifiable, et cependant reconduite à une division à l'infini : on explique l'harmonie entre les sons par l'harmonie entre les vibrations sonores dont les sons sont constitués. Il y a là une remontée à l'infini qui ne saurait donner satisfaction d'un point de vue épistémologique. L'exigence nouvelle qui émerge pour l'esthétique musicale et la théorie harmonique est alors de continuer à définir ce nouvel objet, le son. Néanmoins, comme le remarque avec force Pauline Nadrigny dans *Le Voile de Pythagore*, le son a longtemps été enchaîné à la référence au corps sonore, c'est-à-dire au fond, à sa cause matérialisée dans l'objet émetteur du son. Ainsi, le son de la théorie musicale classique est un son paramétrique et externalisé, réduit à sa source d'émission. Dans cette perspective, P. Nadrigny souligne que le concept de forme a fonctionné pour le son comme un principe de distinction. Nous le disions, l'enjeu crucial concernant la réalité du son fut la question de sa délimitation dans le spectre sonore (perçu comme un « magma », un terme emprunté à Michel Chion par P. Nadrigny[8]) : cependant, les solutions à la fois conceptuelles et scientifiques apportées à ce problème ont contribué, d'une part, à attacher le son à sa source (de manière génétique), et d'autre part, à décomposer la totalité de la réalité sonore (le véritable phénomène « son ») en paramètres impossibles à *entendre* ni à *écouter* réellement directement, dans une expérience concrète. C'est précisément sur ces deux problèmes – voire griefs – que la recherche de P. Nadrigny se fonde dans *Le Voile de Pythagore* : elle affirme ainsi que l'émergence d'un véritable objet sonore est conditionnée à une approche acousmatique : « L'objet sonore est un acousmate. »[9]. Émanciper le son de sa cause pour pouvoir le saisir en tant que tel se présente alors comme une démarche de reconquête du phénomène son : il y a donc bien, comme dans la démarche formaliste, la recherche d'une saisie « autonome et abstrait[e] »[10] du son. Cependant celle-ci semble tournée, du moins, dans

8 Voir Nadrigny, Pauline, *Le Voile de Pythagore. Du son à l'objet*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 27.
9 *Idem*, p. 17.
10 *Idem*, p. 33.

la recherche de P. Nadrigny qui est nourrie en particulier par une réflexion sur la musique concrète, vers une reconquête phénoménologique plutôt qu'esthétique du son. La démarche formaliste dépend bien d'une autonomisation – si ce n'est d'une absolutisation – du son, mais il faut comprendre par là une autonomisation non pas du sonore, mais du musical. Si la musique apparaît comme ce qui contraint le sonore à devenir référentiel, paramétrique et, partant, partiel, le musical est, en revanche, l'horizon conceptuel de notre travail. Si P. Nadrigny envisage l'enregistrement comme manière d'accéder au son comme phénomène autonome, nous prenons acte dans notre travail du fait que cette nécessité s'est déjà exprimée auparavant.

Objet sonore et objet musical

L'enjeu de ce qu'on pourrait appeler la nécessité d'un retour à l'objet se présente, dans cette recherche, sous deux aspects : le premier est épistémologique et le second est esthétique.

Sous l'aspect épistémologique, une difficulté se présente concernant spécifiquement le beau musical : ce qui est considéré comme beau dans la musique (c'est-à-dire ici dans l'harmonie) est constitué des mêmes sons que ce qui constitue la mélodie. D'un point de vue strictement acoustique, la distinction entre le simple (un seul son) et le complexe (un intervalle ou un accord) devrait donc être abolie. Nous verrons à ce titre, notamment avec la tradition française (Rousseau, d'Alembert, et Condillac notamment), que la réflexion sur la théorie harmonique interroge directement des enjeux acoustiques et physiques tels que la distinction entre le son et le bruit. En effet, si du simple son, unique et isolé, *a priori* indifférent esthétiquement, peut naître et se fonder l'harmonie, paradigme esthétique musical, la découverte du fait que le bruit est composé de sons, tout comme l'harmonie, est de nature à ébranler la conception du beau musical : le fondement du beau harmonique dans la résonance, c'est-à-dire dans un principe à la fois naturel, physique et mathématique, devient insuffisant à mesure qu'on découvre la complexité du son. Par son, il faut désormais entendre un son musical qui apparaît de plus en plus comme une espèce du son générique, qui n'est lui-même séparé du bruit qu'en degré, et non en nature. De ce point de vue, l'évolution de la théorie harmonique et sa connexion avec l'acoustique naissante enregistrent les évolutions fondamentales de la recherche en sciences au XVIII^{e} siècle et au tournant du XIX^{e} : en effet, du point de vue esthétique, cela nous indique que la forme musicale ne saura être la simple somme de ses parties sonores. Le concept de forme apparaît comme porteur de solutions possibles pour cette aporie, entre autres, dans la mesure où il est retravaillé tout au long de la fin du siècle, et dans le passage du corpus français au corpus germanique. On pourrait donc résumer ainsi dans un premier temps : le concept de forme devient nécessaire dès lors que l'on conçoit la musique comme

une mise en forme du son, qui se trouve alors pensé comme une matière sensible mise à disposition de l'esprit.

Cependant, c'est précisément sur cette conception de la forme esthétique et musicale que notre travail doit revenir, et que la genèse de la forme en musique doit être poursuivie. En effet, la forme du formalisme n'a pas vocation ni à être ni à demeurer un principe poïétique, dont l'antagoniste est par excellence la matière, et qui signe une conception idéaliste du beau et de l'œuvre d'art en général. C'est donc sur cette trame que se dessine l'enjeu du retour à l'objet dans les textes formalistes de la fin du XVIII^e^ siècle. La question qui se pose pour nous est celle de savoir si l'émergence de l'objet musical, à travers la doctrine de la forme musicale, est visée comme une nécessité, ou si un tel objet est, en réalité, comme découvert au détour de la reconceptualisation du son. Ainsi par exemple du statut de la musique dans la *Critique de la faculté de juger* dont nous étudierons un par un les trois volets théoriques : en guise de propos introductif, le moins que l'on puisse en dire est que ces passages kantiens témoignent d'une hésitation quant au statut de l'art des sons. De plus, ces passages comportent tous des références à ce qu'on pourrait appeler des exemples musicaux, parfois nommés comme tels par Kant lui-même, parfois parce qu'ils illustrent effectivement une thèse sur la musique. Cependant, ces exemples font figurer dans la troisième *Critique* de véritables objets au sens où ils sont livrés à l'appréciation du lecteur avec tous les problèmes qu'ils posent, et avec une invitation à se ressaisir soi-même de l'expérience de ces objets. Leur statut, non pas seulement au sein de la théorie mais au sein de l'expérience, est en réalité déterminant, et c'est ce qui fait d'eux autre chose que de purs exemples.

Ainsi, telle une expérience acousmatique avant l'heure, l'expérience proposée par Kant au paragraphe 14 de la *Critique de la faculté de juger* semble l'une des seules voies possibles pour accéder au son en lui-même, avant toute possibilité d'enregistrement. Kant propose l'exemple d'un son simple et isolé, un *bloßer Ton*, pour tester l'hypothèse qu'un son unique puisse être beau, c'est-à-dire contenir déjà en lui-même une détermination formelle, à condition que ce son soit pur (la démonstration inclut d'ailleurs la possibilité de prendre l'exemple d'une couleur unique et pure). Que la seule voie possible pour accéder à un tel son soit, au fond, l'imagination n'est pas sans poser problème, et interroge en fait directement l'existence même de l'objet soumis dans ce que Kant nomme « exemples ».

La manière dont le son est introduit dans la réflexion esthétique sur la musique, y compris par des théoriciens non physiciens ni mathématiciens, comme Rousseau ou Kant, interpelle quant à la nature et à la qualité de l'expérience esthétique qui est visée par ces penseurs. C'est pourquoi nous pourrons également envisager de rendre intelligible dans une genèse du formalisme, le terme

de forme dans un sens proprement kantien. En effet, celui-ci ne sera non seulement plus entendu comme principe opposé à la matière, mais encore l'on pourra l'envisager autrement que comme pur synonyme de moyen ou medium sensible rendant possible l'exposition d'un contenu, puisque ce n'est en effet pas réellement ainsi que Kant semble l'entendre. Il va sans dire que, dans les textes que nous nous proposons d'étudier dans l'optique de cette genèse, le terme de forme ne sera jamais entendu comme concept musicologique désignant la structure ou le plan d'une pièce de musique. Aussi, au sens kantien du terme, la forme en appelle à la question de notre rapport à l'expérience du son musical, au caractère pensable de la musique en fonction de cette expérience, à la possibilité de juger et de prédiquer de ce qui est entendu ou ouï. Rejoindre la troisième *Critique* de Kant, puis repartir d'elle doit permettre de montrer que le formalisme en musique manifeste la nécessité d'une modification de notre rapport à l'expérience musicale puisqu'il est en effet question d'étudier les conditions de possibilité d'une expérience spécifique de la musique, et les conditions d'un véritable jugement esthétique de cette dernière. En ce sens, l'étude doit pouvoir articuler les différents sens et les différentes ambitions portées par le terme de forme. Nous exposons un peu plus loin dans cette introduction les conséquences précises de l'approche kantienne de l'expérience pour la théorie musicale formaliste.

Dans cette courte genèse épistémologique et historique, il nous faut à présent proposer de justifier l'étude d'une partie du corpus – imposant – légué par Johann Friedrich Herbart. Cette étude de l'oeuvre sur la musique du successeur méconnu de Kant à la chaire de Königsberg peut s'expliquer doublement, et dans l'optique du retour à l'objet musical que nous esquissons ici.

La philosophie réaliste de Herbart constitue premièrement une voie possible après Kant qui réaffirme la non-empiricité du beau : en termes herbartiens, le beau est psychologique ; en termes kantiens, c'est un sentiment dont je juge. Mais en même temps, pour Herbart, il s'agit de réaffirmer l'objectalité du beau qui provient bien de l'objet et non du sujet. Ici, la séparation avec le propos principal de la doctrine du jugement esthétique kantien est actée. Cependant, la piste du paragraphe 14, nommé par Kant « exemple », ouvre une voie parallèle : si un son isolé peut être beau, et non seulement agréable, de deux choses l'une : ou bien il faut admettre que l'esprit est capable d'apprécier la forme de ce qui, au niveau matériel, est purement pulsatoire[11] ; le son en question n'étant pas composé, il n'est mis en forme que par son artificialité, c'est-à-dire sa source instrumentale. Nous avons toutefois proposé de voir chez Kant se manifester la nécessité d'une saisie acousmatique du son musical, il faut donc considérer l'alternative. Ou bien, en effet, il faut admettre une rythmique formelle de la matière elle-même qui incite à reposer le problème de la

11 Ou vibratoire, mais le terme employé par Kant emprunte à Euler le modèle de la couleur, savoir celui des *pulsi* de l'éther.

forme chez Kant dans le sens de l'esthétique transcendantale et de l'esthétique du jugement de goût.

On peut donner ici une seconde raison de l'étude de Herbart : celle-ci se fonde sur la nécessité de comprendre le formalisme hanslickien d'une manière plus juste, c'est-à-dire, sans jeter sur lui un éclairage directement kantien (qui fut forcé, et n'est historiquement que peu probable, comme nous l'exposons plus longuement dans ce travail). Le lien qu'il faut toutefois établir et comprendre entre ces deux auteurs, à travers notamment la figure de Hermann von Helmholtz, est celui de la place qui doit revenir aux sensations et à leur approche physiologique. C'est d'ailleurs, au fond, le problème premier soulevé par Kant, et de manière explicite, dans les paragraphes 13 et 14 de la *Critique de la faculté de juger* : avant d'être modélisé, le son doit, selon des critères épistémologiques classiques, échapper aux domaines pris ensemble de l'affectivité pure et de l'inintelligible, c'est-à-dire de l'indéterminable et de l'inquantifiable. Si Kant entrevoit clairement une telle possibilité pour les sons et les couleurs, il ne la développe pas comme telle dans le volet physiologique des passages sur la musique de la troisième *Critique* (au paragraphe 54 notamment, que nous étudierons pour lui-même). De ce point de vue, ce qu'on pourrait appeler le problème de la sensation sonore et musicale est repris par Herbart sous la forme suivante : l'étude de la sensation sonore au niveau physiologique, c'est-à-dire au niveau des organes perceptifs du système auditif, permet-elle de rendre intelligible l'émergence d'une forme dans la saisie de la musique, ou ce niveau physiologique n'est-il voué qu'à demeurer une interface projetée, intercalée, par laquelle nous prétendons accéder aux objets concrets, alors même qu'il n'en est rien ? En termes kantiens, la prétention physiologique doit-elle être prise au sérieux, comme elle l'est chez Helmholtz, ou transgresse-t-elle d'une manière cachée l'impossibilité d'accéder à la chose en soi ? Sans qu'il s'agisse d'un renoncement définitif aux apports d'une perspective physiologique sur la beauté musicale – puisque nous verrons à quel point fut nourrissant le terreau helmholtzien pour la pensée de Hanslick –, le formalisme tel qu'il fut marqué par la philosophie de Herbart est une invitation à embrasser la musique comme un phénomène. Nous introduirons les problèmes mais aussi les pistes apportées par une telle notion dans une esthétique musicale dans la partie suivante.

2) Pistes épistémologiques

Si nous pouvons ici poursuivre encore la défense de la pertinence de Kant pour la pensée de la musique, c'est notamment car la philosophie kantienne permet une formulation particulière de l'ambition méthodologique de ce travail qui consiste à évaluer la portée et la pertinence du concept de forme dans l'esthétique musicale. De ce point de vue, ce travail porte naturellement un enjeu épistémologique.

Sans la refondation transcendantale et la critique du rationalisme, ainsi que des prétentions d'une ontologie métaphysique dépourvue de critique, l'objet musical devait rester plus longtemps encore dans l'obscurité, et même dans une triple obscurité : une obscurité sensorielle (où il faut patienter jusqu'à ce que l'acoustique dise quelque chose de la musique), une obscurité temporelle (en raison de la réputation d'insaisissabilité de l'art du jeu diachronique des sensations), et une obscurité matérielle (liée au statut décisif des ondes dans la philosophie transcendantale). Comme la *Critique de la faculté de juger* a pris acte de la *Critique de la raison pure* concernant l'Esthétique transcendantale, on peut et on doit désormais considérer qu'une distinction est faite entre ce qui est sensible et ce qui n'est qu'un agrégat de sensations. Autrement dit, dans le sensible, ce qui est visé est bien un objet, à travers un phénomène.

La forme et l'hésitation de Kant

De prime abord, le formalisme kantien paraît éloigné, voire inconciliable avec l'exigence de retour à l'objet que nous avons posée. En effet, si la légalité et l'objectivité des phénomènes sont refondés par l'entreprise kantienne, c'est bien par les pouvoirs de l'esprit que celles-ci le sont[12]. En effet, on l'a vu dans notre trop brève genèse du problème du son, dans la définition du son musical se joue toute la prise de conscience de la découverte de son statut éminemment rationnel et scientifique. L'étude des paramètres issus de l'analyse du son – ce par delà quoi P. Nadrigny aspire à retrouver le phénomène total du son – ne peut être éludée : il ne s'agit pas dans ce travail d'un territoire conceptuel sonore à reconquérir, puisque nous devons prendre acte du fait que l'élaboration du concept de son est passée par sa fragmentation scientifique en paramètres sonores. Néanmoins, ce travail se fixe pour objectif d'interroger, dans la genèse qu'il entend exhiber, la place de l'expérience comme telle, et comme concept.

L'interrogation des rapports entre théorie et expérience apparaît comme nécessaire dès lors que l'on étudie en particulier les pouvoirs de l'entendement chez Kant (autrement dit, les premières parties de la *Critique de la raison pure* et de la *Critique de la faculté de juger* concernant le beau). On propose dans cette introduction de s'appuyer sur l'approche de Pierre Kerszberg dans *Kant et la nature* : cet ouvrage justifie à nouveau la pertinence d'une étude de l'élémentaire chez Kant pour ouvrir à nouveau frais la question du statut du formel dans l'édifice transcendantal. P. Kerszberg remarque que l'héritage du XVII^e^ est, en quelque sorte, sous-estimé : les théories du XVIII^e^ siècle intègrent nécessairement les conséquences des découvertes scientifiques, et surtout, des découvertes quant aux régimes d'objectivité qui pouvaient être atteints grâce à l'application des outils mathématiques et géométriques aux domaines de la physique ou encore de l'astronomie du XVII^e^

12 Voir la préface de Jean Lacoste à Ersnt Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe. Deux essais*, trad. Jean Lacoste, Paris, Besoin, 1991, p. 7.

siècle. Ces conséquences impliquent la modification du statut des théories, et de l'usage même des sciences qui en résulte : le rapport des théories et des expériences scientifiques, mathématisées, avec l'expérience ordinaire a, en fait, été bouleversé :

> « Les développements de la science dans les domaines de l'électricité, du magnétisme, de la chimie, de la chaleur, etc., auxquels Kant s'est fortement intéressé (comme en témoigne l'*Opus Postumum*), fourniraient le matériau qui rendrait enfin l'expérience ordinaire *complètement* objective et déterminée. »[13]

La construction, et le véritable avènement, de l'objectivité des théories scientifiques, en particulier à travers la théorie newtonienne de la gravitation se traduirait, si l'on suit P. Kerszberg, par une modification de l'approche de toute expérience, y compris de l'expérience dite « ordinaire des objets du monde », celle qui « était censé intéresser Kant depuis le début »[14], et qu'on n'aperçoit qu'à la faveur d'une telle hypothèse de lecture. Il ne s'agit pas ici d'un changement global de l'approche du réel, ou encore d'une modification vaste, et difficile à inclure dans une genèse, de la *vision du monde* des savants du XVIII^e^ siècle, mais plutôt d'un réévaluation à la hausse de ce que l'expérience ordinaire de phénomènes, par ailleurs étudiés en sciences, doit pouvoir fournir. On place, en quelque sorte, un horizon d'objectivité dans toute expérience qui peut devenir un objet des sciences. À la suite d'une telle ambition, le jalon suivant doit être posé :

> « […] l'existence des sciences exactes depuis le XVII^e^ siècle nous indique qu'il doit exister une faculté capable de produire une connaissance à la fois pure et non intellectuelle. »[15]

La connaissance intellectuelle est réservée à la métaphysique, et qu'une connaissance soit *pure* signifie, en bref, ce qui n'est pas mélangé actuellement à la sensation mais qui, puisqu'elle n'est pas une connaissance intellectuelle, en dépend, pour ce qui concerne le divers sensible qu'elle met en forme. La faculté en question est donc la sensibilité pure *a priori*, faculté qui n'est jamais *en fait* dénuée de toute sensation mais qui doit l'être, *en droit*, pour constituer les cadres formels de toute expérience possible.

Le lien peut alors être fait plus aisément entre la *Critique de la raison pure* et la troisième *Critique* dont le statut d'Esthétique est instable, et pour cause. Pour Louis Guillermit, par exemple :

> « […] la constitution, comme théorie, d'une Esthétique transcendantale ne pouvait manquer d'introduire quelque chose de nouveau dans la conception de l'Esthétique en général. Dès lors qu'étaient découvertes des lois *a priori* de la sensibilité, comme les appelle encore la *Dissertation de 1770*, des formes *a priori* de la sensibilité, comme préfère dire la *Critique* pour mieux marquer la coupure entre le sensible et l'intellectuel, il est aisé de deviner en quel sens KANT ne pouvait plus dire que toutes les sources des règles du beau étaient empiriques, en quel sens il pouvait dire au contraire que seules les *principales* l'étaient. »[16]

13 Pierre Kerszberg, *Kant et la nature. La nature à l'épreuve de la critique*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 34.
14 *Ibidem.*
15 *Idem*, p. 38.
16 L. Guillermit, *L'élucidation critique du jugement de goût par Kant*, *op. cit.*, p. 23.

Comme l'appareil des *Reflexionen* permet d'ailleurs d'en attester la genèse, la représentation est ainsi profondément reprogrammée : si elle peut se passer des sens, elle accède au rang de phénomène, ce qui autorise, si l'on suit l'Esthétique transcendantale, à définir la représentation dans les cadres des formes *a priori* et selon les lois de l'intuition. La piste de l'intuition pure comme cadre de la saisie kantienne de l'objet « son », musical de surcroît, devra donc être examinée, et considérée comme un passage de la redéfinition du son musical au crible de la forme.

Une fois ce cadre posé, on pourra s'intéresser de plus près à ce que P. Kerszberg appelle également la solution d'« élargir l'édifice critique par la base »[17], et intégrer ensuite l'examen de la proposition de Helmholtz dans la lignée de Kant : si l'on résume, comme le fait P. Kerzberg, la volonté qu'il eut de « compléter le système kantien en commençant par la sensation »[18], l'étude de cette démarche est éminemment applicable au son. Cette réintroduction de la sensation se justifie en apparence si l'on songe à ce que nous avancions de la nécessité d'un retour à l'objet. Cependant, quel peut être le bénéfice transcendantal d'une telle réintroduction ? P. Kerszberg voit un effet méthodologique que l'on peut tout à fait voir comme un gain théorique : avec l'introduction de la sensation, on assiste à une modification du statut de l'intuition pure qui « perd son caractère originaire » et devient alors l'objet possible d'une « genèse »[19]. Une telle genèse des formes est en réalité ce qui est visé par la pensée de Herbart, contre Kant – là même où l'on peut considérer que Helmholtz le fait avec Kant –. Ainsi, si l'on adopte l'idée que l'inclusion de la sensation permet de penser une genèse des formes pures de l'intuition – qui demeurent cependant pures, elles ne se trouvent « élargies » qu'à leur base, à leur origine –, on pourra peut-être rendre plus aisément intelligible l'applicabilité, la correspondance ou encore la convenance des formes pures au donné. Ce travail nous conduira en effet à interroger très précisément ce point de connexion entre les formes pensées et les formes données – en bénéficiant du terrain exceptionnel, qui put paraître miraculeux, que constitue la musique à ce titre – : ce point même de connexion doit être interprété, analysé, et non plus tenu pour acquis et admiré comme tel.

L'étude physiologique des sensations sonores, telle que l'a conduite notamment Helmholtz, présente ainsi une possibilité inédite sur laquelle nous insisterons : celle de conserver la présence de l'objet à travers son effet esthétique (au sens de l'*aïsthésis*) pour mieux apercevoir à quel moment et comment interviennent les représentations introduites par l'esprit du sujet dans ce qu'on peut nommer la pensée de la musique. L'émergence de la forme, si l'on fait l'hypothèse qu'elle n'est pas une pure projection psychique venue du sujet, doit être comprise comme celle d'une

17 P. Kerszberg, *idem*, p. 28.
18 *Ibidem.*
19 *Idem*, p. 28.

morphogenèse ; il ne suffit donc plus de dire que la forme est dynamique ou *formans*, mais qu'elle se forme elle-même par un processus interne. Que ce processus soit en quelque sorte conditionné par l'existence du contexte d'une expérience esthétique faite par un sujet n'implique pas, en fait, que la forme provienne intégralement de l'esprit ou de la *psyché* de l'auditeur. Cette double condition sera rendue compréhensible par la conception métaphysique et psychologique du sujet herbartien.

Formes de l'intuition, et formes musicales

Par le biais de la pureté, c'est la forme que nous essayons de définir dans l'esthétique de Kant. Trop souvent, les commentaires de la *Critique de la faculté de juger* traitent de l'esthétique formelle comme s'il s'agissait, implicitement, de la forme de l'esthétique transcendantale, de surcroît dans une version inchangée du concept. De là, la forme renvoie simplement à la mise en forme, ou mise en relation, selon des rapports (quantifiables de préférence) d'une matière que l'on peut abstraire de la considération de la forme. Concernant la musique, une évidence semble alors s'imposer : la forme correspondrait par excellence à l'harmonie[20]. Cependant, force est de constater que Kant ne mentionne presque pas l'harmonie en tant que théorie et pratique d'écriture des consonances (intervalles et accords) dans leur dimension verticale ; s'il la mentionne en ce sens, c'est dans une perspective qui semble assez pauvrement scolaire. En réalité, le concept d'harmonie est utilisé de façon plus approfondie pour décrire l'activité interfacultaire (entre entendement et imagination pour le beau), et également pour signifier ce qu'on désignera schématiquement par l'harmonie du monde. Il reste donc encore à trouver l'élément formel musical dans la *Critique*. Herman Parret propose une réflexion qui n'est pas dénuée d'intérêt concernant le statut de la mélodie, mais elle comporte selon nous une hypothèse poussive : le son unique (*bloßer Ton*) du § 14 permettrait selon lui d'intégrer la mélodie dans la beauté formelle musicale, à condition d'interpréter le son unique comme un chant. L'argument est double : le son unique du § 14 est dit pur au sens où il ne renvoie à aucune détermination instrumentale (en dehors du fait qu'il ne peut pas s'agir de plusieurs sons émis simultanément), ce qui laisse aux lecteurs l'hypothèse de la voix. D'autre part, la pureté devrait renvoyer à la *naturalité* de ce son, et rejoindre ainsi le paragraphe 42 qui concerne le chant du rossignol. En réalité, et comme beaucoup de commentaires de ces paragraphes, qu'ils visent ou non le statut de la musique chez Kant, la mention de Euler est en fait sous-estimée. Nous proposerons dans ce travail de lui donner une importance toute particulière, ce qui implique d'intégrer à notre investigation des questionnements d'ordre épistémologique

20 « […] du point de vue de l'échelle de la *formalité*, c'est bien plutôt l'*harmonie* qui devrait primer le concept du musical. », Parret Herman. *Kant sur la musique*, in *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 95, n°1, 1997, p. 28.

concernant le statut des vibrations. Nous l'avons dit, et notre hypothèse sera la suivante : il nous semble qu'en proposant un exemple étrange voire oxymorique (un exemple introuvable concrètement, voire inimaginable), tout en fondant cet exemple du *bloßer Ton*, son simple, isolé et unique, sur les recherches de Euler, Kant invite du même coup à retravailler le statut des attraits, et donc des sensations dites impures, dans la genèse du sentiment esthétique. Ce travail conceptuel, amorcé dès le paragraphe 13, comme nous aurons à le voir, implique la généricité du son (ou son caractère acousmatique), c'est-à-dire avant tout que l'on ne puisse pas identifier sa source ; c'est là, nous semble-t-il, la priorité dans ce passage. Or, Kant propose bien qu'il s'agisse d'un instrument non-identifiable : il introduit ainsi l'idée de l'artificialité de ce son, probablement parce que les vibrations d'un simple son *pur* sont le fruit d'une maîtrise de leur émission, et ce en général. En effet, cela n'exclut en aucun cas la voix, mais il nous semble ici que la pureté n'est pas tant la naturalité que l'absence de concept déterminant provenant de l'idée d'une cause du son, et donc de sa source. La vocalité n'est d'ailleurs pas garante de la naturalité du son, puisqu'une voix émettant un son pur acoustiquement parlant (au sens eulérienne, si l'on suit Kant) devra être considérée comme une voix travaillée, ou au minimum animée d'une intentionnalité musicale. C'est donc bien la séparation du son avec sa source qui ouvre dans la *Critique* la possibilité de parler de beauté musicale.

On ne peut que rejoindre à nouveau ici les réflexions de l'ouvrage récent et néanmoins important de P. Nadrigny qui analyse cette histoire du son, à la fois musicale et acoustique, comme une progressive réification du son, visé mais manqué, dans l'idée d'objet sonore. Sa thèse repose en partie sur l'idée qu'avant l'enregistrement, comme type particulier de fixation du son, les tentatives de viser l'objet « son » reviennent à une désagrégation du son en paramètres. Ces paramètres, décomposés ou réunifiés, manquent l'expérience complète du « son premier »[21] que la notation, la quantification et l'analyse ont perdu de manière générale en le remplaçant par un « phénomène de cristallisation sonore »[22]. Ce qui devrait se trouver saisi dans l'objet sonore, le son lui-même, est ainsi manqué. Avant la possibilité de fixer le son comme une totalité, l'écoute du son intégralement paramétré et instrumentalisé décentre nécessairement le son de lui-même et aboutit, au niveau même de la perception, à ce que les formalistes regrettent également, à savoir : « la cristallisation s'obstine à renvoyer le son à autre chose qu'à lui-même »[23]. Pour P. Nadrigny, l'enregistrement se présente comme une nouvelle fixation du son capable de le ramener à lui-même, et ainsi de constituer pour la première fois un véritable objet son :

« La fixation du son crée une situation acousmatique où l'auditeur est coupé de la vision de la cause

21 Nadrigny P, *op. cit.*, p. 30.
22 *Ibidem.*
23 *Idem*, p. 33.

du son, et peut s'entraîner à le viser pour lui-même. »[24].

Il nous semble bien entrevoir chez Kant, et dans la proposition d'exemple sur laquelle nous reviendrons longuement dans ce travail, l'expression de cette nécessité acousmatique et philosophique, en somme, de l'aspiration à se saisir du son pour lui-même. Parce qu'il n'a pu être fixé avant Sauveur et avant l'Âge classique, le son a été trop vite indexé sur sa source, supposée le rendre saisissable. Si la causalité a bien rendu le son saisissable, elle l'a également grévé de la référence aux objets et aux corps sonores.

Toutefois, ce n'est pas seulement à l'objet sonore ou au corps sonore que le son simple et isolé de Kant tend à échapper : il tend à échapper à d'autres systèmes de valeur extra-esthétiques et extra-musicaux, tels que l'affectivité du sujet ou encore le paradigme sémantique (celui de la musique comme langage). La rupture acousmatique ne saurait ainsi suffire pour l'entreprise formaliste, que l'on peut ici qualifier temporairement d'entreprise absolutiste. En effet, l'objet que le formaliste doit saisir n'est pas le son en général, mais le son musical. Une difficulté se trouve alors ajoutée au cahier des charges épistémologiques que nous venons de dresser : ce son doit être saisi pour lui-même alors même qu'il offre des correspondances stupéfiantes, dont l'histoire est ancienne, entre les structures physiques et les structures psychiques. À titre d'exemple, dans un passage du début de *La théorie physique*[25], Pierre Duhem, après avoir proposé de définir

24 *Ibidem.*

25 « L'observation des phénomènes physiques ne nous met pas en rapport avec la réalité qui se cache sous les apparences sensibles, mais avec ces apparences sensibles elles-mêmes, prises sous une forme particulière et concrète. Les lois expérimentales n'ont pas davantage pour objet la réalité matérielle ; elles traitent de ces mêmes apparences sensibles, prises, il est vrai, sous forme abstraire et générale. Dépouillant, déchirant les voiles de ces apparences sensibles, la théorie va, en elles et sous elles, chercher ce qui est réellement dans les corps.

Par exemple, les instruments à cordes ou à vent ont produit des sons que nous avons écoutés attentivement, que nous avons entendus se renforcer ou s'affaiblir, monter ou descendre, se nuancer de mille manière produisant en nous des sensations auditives, des émotions musicales : voilà des *faits acoustiques*.

Ces sensations particulières et concrètes, notre intelligence, suivant les lois qui président à son fonctionnement, leur a fait subir une élaboration qui nous a fourni des notions générales et abstraites : intensité, hauteur, octave, accord parfait majeur ou mineur, timbre, etc. Les *lois expérimentales* de l'*Acoustique* ont pour objet d'énoncer des rapports fixes entre ces notions et d'autres notions également abstraites et générales. Une loi, par exemple, nous enseigne quelle relation existe entre les dimensions de deux cordes de même métal qui rendent deux sons de même hauteur ou deux sons à l'octave l'un de l'autre.

Mais ces notions abstraites, intensité d'un son, hauteur, timbre, figurent seulement à notre raison les caractères généraux de nos perceptions sonores ; elles lui font connaître le son tel qu'il est par rapport à nous, non tel qu'il est en lui-même, dans les corps sonores. Cette réalité, dont nos sensations ne sont que le dehors et que le voile, les *théories acoustiques* vont nous la faire connaître. Elles vont nous apprendre que là où nos perceptions saisissent seulement cette apparence que nous nommons le *son*, il y a, en réalité, un mouvement périodique très petit et très rapide ; que l'intensité et la hauteur ne sont que les aspects extérieurs de l'amplitude et de la fréquence de ce mouvement ; que le timbre est l'apparente manifestation de la structure réelle de ce mouvement, la sensation complexe qui résulte des divers mouvements pendulaires en lesquels on le peut disséquer ; les théories acoustiques sont donc des explications.

L'explication que les théories acoustiques donnent des lois expérimentales qui régissent les phénomènes sonores atteint la certitude ; les mouvements auxquels elles attribuent ces phénomènes, elles peuvent, dans un grand nombre de cas, nous les faire voir de nos yeux, nous les faire toucher du doigt.

Le plus souvent, la théorie physique ne peut atteindre ce degré de perfection ; elle ne peut se donner pour une *explication certaine* des apparences sensibles ; la réalité qu'elle proclame réside sous ces apparences, elle ne peut la rendre accessible à nos sens ; elle se contente alors de prouver que toutes nos perceptions se produisent *comme si* la réalité était ce qu'elle affirme ; une telle théorie est une explication hypothétique. », Pierre Duhem, *La théorie physique.*

– temporairement – la théorie physique, comme explication d'un système de lois, propose de distinguer entre les explications en tant que telles, et les explications hypothétiques qu'une théorie physique est capable de donner d'un ensemble de phénomènes. Les explications hypothétiques, les plus courantes selon Duhem, demeurent sous le régime d'une certitude incomplète. Les explications qu'elles donnent fonctionnent, et concordent avec ce qui se passe au niveau phénoménal, mais jamais cette réalité qu'elles visent (sur le mode d'un *comme si*, selon l'expression kantienne que reprend Duhem) ne pourra elle-même être attestée. Cependant, cette attestation, pour Duhem, se fait bien lorsque la réalité que la théorie physique prétend mettre au jour sous les phénomènes devient à son tour sensible ; c'est le cas, notamment, pour les théories acoustiques :

> « les mouvements auxquels elles attribuent ces phénomène, elles peuvent, dans un grand nombre de cas, nous les faire voir de nos yeux, nous les faire toucher du doigt. »

En utilisant deux métaphores empruntées à d'autres sens que l'ouïe – vue et toucher – Duhem donne le critère de l' « attestation » que les théories physiques ont bien permis d'atteindre avec certitude la réalité qui explique le phénomène : et, à nouveau, nous pouvons sentir cette réalité. La vibration qui cause le son est visible (surface d'une cloche, corde vibrante, etc.) et tangible (tremblement d'une peau tendue, d'un métal...), il est vrai. Le statut de cette mention de la vue et toucher comme preuve que l'explication fournie n'est pas hypothétique est intéressant : ces deux sens ainsi mentionnés doivent beaucoup moins être compris comme une métaphore que ce que nous suggérions en premier lieu, et la condition d'un changement de biais sensoriel pour attester une explication physique semble pouvoir être établie. À la manière dont on a vu qu'il fallait ici pour comprendre le sens de l'explication certaine chez Duhem, lire non pas comme des métaphores mais comme des critères probants pour attester que la réalité visée par l'explication physique est bien atteinte, on peut proposer de lire ainsi l'exemple du « *bloßer Ton* », son simple, pur son ou son unique, proposé par Kant au paragraphe 14 de la *Critique de la faculté de juger* : il s'agit non plus de décomposer le son pour expliquer ses propriétés harmoniques et esthétiques, mais de revenir au son en y intégrant son effet musical. Comme nous le proposions d'ailleurs plus tôt concernant le statut de l'expérience et de l'effet des découvertes physico-mathématiques sur l'expérience dite ordinaire, il est en fait intéressant pour l'esthétique de se pencher sur la manière dont les théories scientifiques viennent féconder *a posteriori* l'expérience esthétique elle-même.

Dans ce sens, Herbart est l'un des philosophes que nous aurons à lire dans ce travail qui propose, selon nous, la perspective théorique la plus radicale à même de prendre acte de cette exigence nouvelle. Le réalisme herbartien permet de penser des représentations qui tiennent ensemble deux réquisits fondamentaux du formalisme en musique : premièrement, qu'on considère

Son objet et sa structure, Paris, Chevalier & Rivière, 1906, p. 6-7.

que la beauté vienne de l'objet et, qu'à ce titre, nos représentations dépendent intégralement du donné (ce qui présuppose alors de poser des entités *réelles*, c'est-à-dire dont on affirme l'existence indépendante). Deuxièmement, que, pourtant, l'on ne transgresse pas l'interdit kantien, à savoir : que l'on ne prétende pas, ni par la philosophie ni par tout autre approche, connaître la chose en soi elle-même. Ainsi retranché dans son intériorité, le moi herbartien étudie toujours ses propres représentations, que pourtant il ne saurait produire seul et selon des formes *a priori* de sa sensibilité ou de son entendement. Dès lors, la tâche d'étudier ces représentations esthétiques, notamment musicales (en termes herbartiens, d'étudier la pensée musicale), revient à une psychologie qui voit comme une impasse la décomposition du phénomène physique sonore lui-même pour y trouver la forme belle. La beauté a beau être le produit du donné, au sens où le sujet ne saurait la créer *ex nihilo*, elle demeure un événement judicatif, représentatif et psychologique.

En réalité, et pour clore cette présentation des enjeux épistémologiques de ce travail, on peut souligner que la perspective classique en esthétique a en fait mis au jour un élément théorique d'importance qui n'a peut-être pas été suffisamment considéré pour lui-même. De plus, comme nous proposerons de le voir, cet élément semble avoir connu une fortune particulière dans les textes du corpus germanophone (alors même qu'il est nécessairement présupposé par les recherches des physiciens et mathématiciens français, italiens ou britanniques des XVII^{e} et XVIII^{e} siècle) : il s'agit de ce qu'on peut appeler le « germe de l'écart » , tel qu'il est qualifié par Euler lui-même, et réélaboré dans la tradition germanique que nous nous proposons de suivre à partir de Kant, en passant par Johann Georg Sulzer et Heinrich Christoph Koch puis jusqu'à Herbart, Helmholtz et Hanslick. Le germe de l'écart signifie chez Euler que la théorie doit enregistrer qu'il existe des discordances et des écarts au sein du système de concordances que l'harmonie classique a à la fois présupposé et pensé découvrir dans les proportions sonores, puis pensé vérifier et prouver avec l'acoustique naissante. On entend par écarts le fait qu'il est impossible d'établir un parallélisme strict entre les phénomènes physiques vibratoires et la perception : il n'y a, en réalité, pas d'isomorphisme strict entre l'ordre physique et l'ordre psychique. Nous verrons plus précisément que l'oreille tantôt semble combler ce qu'elle ne peut entendre et extrapoler les harmonies à partir de ce qu'elle perçoit, tantôt reste tout simplement indifférente à certaines variations alors même qu'elle en tient d'autres pour dissonantes, tantôt encore semble-t-il y avoir un rapport entre la suite arithmétique des sons dans l'échelle de fréquences et la suite logarithmique perçue, cependant qu'on ne peut utiliser cette correspondance pour expliquer la consonance des intervalles et des accords, ni encore moins le degré de consonance apprécié, etc. . Or, la manière dont Euler permet de penser ces écarts semble être pour la première fois non pas l'indication des limites de la théorie, ni encore moins celle de son échec, mais bien plutôt l'indication d'éléments que la théorie harmonique doit intégrer en raison de

leur résistance à la classification des consonances, et à la perfection physico-mathématique de l'échelle harmonique. L'intégration de ces points aveugles de la théorie par la théorie elle-même implique d'inclure, au sein même de ce que la théorie peut produire, les déformations provoquées par l'expérience qu'en fait le sujet, et les variables psychiques et cognitives induites par la perception même de la musique. En d'autres termes, peut-être plus simples, la nécessité d'une révolution copernicienne et d'un point de vue transcendantal s'exprime chez un théoricien comme Euler. Le « germe de l'écart » signale donc une tâche à la fois épistémologique et esthétique, puisque la théorie harmonique devra effectivement passer la main en partie sur ces questions : ce travail a l'ambition d'étudier comment la théorie musicale s'est en fait adaptée à ces nouvelles exigences épistémologiques, tout en conservant, à travers le courant formaliste, les exigences esthétiques nées du classicisme, à savoir, entre autres, l'autonomie de l'art musical et le critère du beau.

On pourra par exemple étudier dans ce travail l'invention d'un nouveau point de vue comme nécessité épistémo-esthétique, c'est-à-dire d'une nouvelle position du sujet qui fait et vit l'expérience esthétique. Pourquoi le formalisme se nourrit-il de ce nouveau point de vue, et comment le fait-il ? Nous exposerons dans le dernier volet de cette introduction la tâche esthétique qui revient au programme formaliste.

3) Aboutissement esthétique :

Le point de vue esthétique sur cette question du son musical et du formalisme en musique demeure donc crucial : s'il doit être acquis que les sons physiques ne sont pas des représentations de son, l'esthétique a de son côté pour tâche de garantir cependant qu'une représentation de son n'est pas réductible à une production affective déterminée par la pure subjectivité de l'individu. C'est le point où, chez Herbart, les exigences épistémologiques de la psychologie rencontrent celle du formalisme esthétique : pour que le *musikalisch-schön* soit pensable dans l'objet musical, il faut disposer du concept non plus d'un sujet humain total, mais d'un simple point de vue sur l'expérience musicale. Ce travail proposera d'étudier la nécessité et de cette invention du point de vue épistémo-esthétique, qui découle notamment, comme nous le verrons, de la circularité induite par la notion de réflexion présente dans la théorie kantienne du jugement esthétique.

Une autre tradition kantienne : ni subjectiviste, ni idéaliste.

On peut présenter brièvement la tradition de lecture de Kant dans laquelle s'inscrit cette thèse, afin de prendre la mesure des mentions de la musique dans la *Critique de la faculté de juger* , et même au-delà, du rôle de la théorie musicale dans la constitution de la théorie du jugement de

Kant. Le commentaire de Louis Guillermit constitue pour nous, en ce sens, un fondement indispensable, et on a également constaté que cette tradition de lecture était suivie.

L'une des exigences de la lecture de L. Guillermit dans laquelle nous inscrivons totalement nos propres points d'attention pour ce travail est celle de n'affaiblir aucune des prétentions du jugement de goût. Il nous semble qu'il y a là un trait qui court de Kant à Hanslick, et qui peut être considéré comme un trait du formalisme en musique. C'est que L. Guillermit appelle la « double intransigeance du sujet » eu égard au beau :

> « d'une part, il tient essentiellement à se confier à son seul goût propre, et récuse toute normativité qu'on pourrait tenter de lui imposer du dehors et d'autre part, il a parfaitement conscience d'avoir plus et autre à manifester dans son jugement que la singularité de son sentir « privé », il ne conçoit pas que quiconque puisse juger autrement que lui et, le cas échéant, il va précisément jusqu'à lui dénier le goût. »[26]

Le caractère impérieux du sentiment esthétique est en effet pris très au sérieux par la perspective formaliste : il en va par exemple chez Herbart d'une évidence dont on peut retracer les fondements ontologiques et psychologiques. Cette impériosité n'invite cependant pas le formaliste à ériger le sujet en source et en référence absolue de la loi du beau, du moins pas dans la partie de sa psychologie qui le définit comme un être singulier. C'est sur cette orientation de l'esthétique kantienne que nous souhaitons insister pour soit récuser le terme de subjectivisme de cette esthétique, soit en clarifier fermement le sens : puisque la troisième *Critique* a pris acte de la première *Critique*, il est tout à fait possible qu'un plaisir (*Gefallen*) accompagne un acte de l'esprit sans transformer cet acte de l'esprit en événement de la pure sensibilité. Il y a effectivement une hypothèse kantienne transcendantale qui doit être admise : si le système des facultés produit, conformément à sa légalité, un certain type de jugement esthétique, alors on doit pouvoir considérer qu'on peut remonter à l'origine de cette conformité avec nos pouvoirs de connaître, et ce, dans l'expérience elle-même.

Cela nous reconduit-il pour autant aux objets ? L'esthétique kantienne, lorsqu'elle se tourne vers les arts et non plus seulement vers la beauté naturelle, rencontre un problème qu'elle n'a pas éprouvé exactement de cette manière auparavant lorsqu'il s'agissait de connaître la nature et d'émettre des jugements déterminants. Les objets esthétiques, les œuvres d'art, sont des objets artificiels qui présentent un avantage et un désavantage esthétique : leur désavantage concerne le type de beauté que ces objets peuvent susciter qui, si l'on se réfère à la distinction du paragraphe 16, demeure une beauté adhérente. Toutefois, notons que certaines productions de l'art humain peuvent accéder au rang de beautés libres, et parmi elles, un exemple musical : la fantaisie libre sans thème. Leur avantage est cependant le suivant : leur investigation est possible individuellement, et dans

26 Louis Guillermit, *L'élucidation critique du jugement de goût par Kant*, *op. cit.*., p. 49.

leurs parties, et non sous l'égide de l'idée régulatrice d'un système de la nature. Ces œuvres peuvent être traitées de manière autonome par la philosophie transcendantale. Dans ce cadre, pour revenir au son simple du paragraphe 14, dont nous disions que l'exemplarité purement imaginaire pouvait constituer, de prime abord, un obstacle : que je puisse me représenter ou m'imaginer l'objet, et que celui-ci continue ainsi à me plaire, ne donne pas accès à l'expérience esthétique elle-même dans sa totalité, bien sûr, mais cette proposition est à même de constituer une condition de possibilité de l'expérience esthétique du beau.

La pensée musicale

Nous entendons mettre en évidence dans ce travail l'émergence non plus d'un sujet esthétique, mais d'un point de vue sur l'expérience esthétique qui constitue une simple position ontologique, dans la plus grande sobriété affective possible, afin qu'adviennent, précisément, les formes musicales. De ce point de vue à nouveau, il nous semble que l'esthétique kantienne a offert une conceptualité sur laquelle il n'a pas forcément été fait un retour suffisant pour en comprendre la portée : il s'agit de la réflexion. Là encore, guidés par le commentaire de L. Guillermit, il s'agira pour nous de cerner le fonctionnement de la réflexion dans le jugement réfléchissant kantien, pour voir si celle-ci ne constitue pas le processus créateur de ce sujet qui n'est plus qu'une simple position, simple regard ou simple oreille. Avec son mouvement circulaire, de reflux, pour emprunter un lexique proche de celui de L. Guillermit, il y a là un mouvement propre à resserrer l'activité du moi et à la concentrer, mais pas sur elle-même. Toutefois, on voit ici combien une telle hypothèse nécessite l'étude de la psychologie du sujet, que cette psychologie soit une psychologie des facultés, comme chez Kant, ou bien qu'elle soit une psychologie unifiée et monadique, comme nous le verrons chez Herbart. Toujours est-il que, lorsque l'on observe conjointement – à la recherche d'une corrélation quelconque par exemple – le plaisir éprouvé et la nature de l'activité psychique qui accompagne ce plaisir, on ne peut séparer l'ambition du retour à l'objet de l'ambition d'une étude nouvelle du sujet. Pour Kant, l'expérience esthétique musicale correspond à l'*Erweiterung* de l'esprit qui consacre l'esthétique et les arts, et nous livre des Idées esthétiques, sur lesquelles nous reviendrons : ainsi la musique donne-t-elle, pour sa part, infiniment à penser. S'agit-il toujours bien d'une réflexion ? Comment établir ce qui peut permettre de penser la musique parmi les facultés du sujet ? Nous aurons ici à prendre en compte une donnée philosophique et gnoséologique introduite en filigrane dans la troisième *Critique* : l'indétermination, l'infinitude d'une pensée ne la fait pourtant pas retomber dans le domaine de l'in-pensé, du pur sentir ou de l'affect. Il y a donc une pensée musicale, et elle verra d'ailleurs le jour en ces termes chez Herbart.

Contrairement à ce qu'on pourrait attendre du formalisme en musique, il n'a donc pas pour

dessein de faire disparaître tout sujet. En revanche, nous verrons que ce qui subsiste du sujet semble commandé par un cahier des charges qui doit toujours venir de la musique elle-même (avec les problèmes de sa définition, et de celle du son musical, comme nous l'avons souligné au début de cette introduction) et de sa beauté. Ainsi, si le formalisme fait bien une place à l'étude de la pensée, sous la forme, notamment chez Herbart, d'une psychologie par exemple, c'est bien par comparaison de la musique avec l'*ordre de la pensée*. Nous aurons ainsi à chercher, à travers les quatre corpus principaux que nous proposons de lire (Kant, Herbart, Helmholtz et Hanslick), la manière dont une telle comparaison est permise, et ce que l'on peut en tirer. Plaçons d'ores et déjà en tête de ce travail, et comme rappel que ce fil analogique philosophique a naturellement ses ramifications avant l'esthétique kantienne, cette proposition d'André Charrak :

> « L'organisation de la durée musicale remplace le jugement par lequel nous comparons les objets visibles. »[27]

Finalement, ce que le formalisme en musique peut apporter à l'esthétique musicale en général est peut-être de se séparer de l'idée d'une matière, comme l'autre de la forme. Pour Herbart notamment, la matière est un concept qui est généré par l'analyse d'une œuvre d'art sur un modèle aussi ancien que celui de la théorie de la connaissance et de la perception d'Aristote. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, la démarche formaliste ne vise par à conserver la séparation matière-forme en ne gardant que la partie spirituelle de cette polarité, c'est-à-dire la forme de l'esprit informant la matière et l'organisant. Le formalisme en esthétique est bien plutôt la pensée que ce qu'on appelle matière et forme sont intégrées l'une à l'autre, co-générées, à la fois par la création artistique et par l'expérience esthétique ; par là, se donner l'idée d'une pensée musicale permet de tenir ensemble forme et matière, création et réception. Dès la *Critique de la faculté* de juger, et avant l'œuvre de Herbart qui se penchera longuement sur cette question et en proposera une solution métaphysique et psychologique, le formalisme découvre en fait un problème fondamental posé par le postulat selon lequel une matière-forme présiderait à la création artistique et à la beauté en général : si l'on décompose la forme pour tenter de la comprendre, la matière que l'on trouve est inesthétique. Le simple, l'incomposé, l'informe, etc., pensés ainsi, sont indifférents voire laids ou même insupportables (qu'on songe ici à un spectre esthétique qui irait du monochrome à l'unisson tenu). Pour Herbart, ce n'est pas ainsi que les œuvres doivent être pensées, et il faut se doter pour cela d'une véritable théorie des éléments et des relations dont nous examinerons les fondements et évaluerons la portée dans ce travail.

Pour l'instant, ce que nous pouvons poser est la chose suivante : la démarche formaliste aspire à une saisie de la forme fusionnée avec la matière, c'est-à-dire au fond d'une pensée

27 André Charrak, « Rousseau et la musique : passivité et activité dans l'agrément », *Archives de Philosophie* 2001/2 (Tome 64), p. 341.

artistique qui s'est objectalisée. Ainsi, on doit considérer que la mesure commune de l'esthétique formaliste – et notamment l'esthétique réaliste de Herbart – n'est pas ou n'est plus l'homme, ou encore l'esprit humain, mais l'objet et ce qui en est donné dans l'expérience. Il nous faut le préciser car les concepts centraux de notre étude soulèvent expressément la question de la nature de l'activité de l'esprit, et notamment de ses pouvoirs constitutifs de l'objet lors d'une expérience esthétique musicale.

Une défense du formalisme ? La relecture de l'essai de Hanslick

Le concept de forme évoluant une fois encore entre les pages de Helmholtz sur la musique, méditées par Eduard Hanslick, notamment dans son essai le plus connu, *Du beau musical*, il nous revient de nous pencher sur cette reconceptualisation qui, de surcroît, a eu tendance à figer le sens du formalisme en musique. La forme ici n'est donc plus l'antagoniste de la matière, mais bien plutôt celui du contenu. Il nous faudra alors identifier ce contenu, en visant peut-être, au passage, ce qu'on pourrait appeler une dédramatisation des prétentions du formalisme en musique. Nous l'avons présenté en avant-propos de ce travail, et nous aurons maintes occasions d'y revenir, mais qu'il s'agisse de Hanslick, ou d'autres réflexions ou manifestes formalistes en musique après lui (on songe ici à Stravinsky par exemple), l'idée que la musique plaise par des formes musicales s'expose toujours dans des formules polémiques, aux négations plus ou moins restrictives : la musique n'est rien d'autre que des formes, la musique n'exprime rien, la musique ne plaît que par ce qui, en elle, est musical, etc. . On adoptera, dans un premier temps, dans ce travail ces formulations négatives, puisqu'elles font partie intégrante de la réflexion et de l'élaboration du formalisme en musique. À ce titre, sans proposer nous-même un manifeste ou une défense formalistes, nous pourrons explorer les bénéfices philosophiques théoriques d'une telle formulation. Ainsi, nous nous attacherons à mettre en relief ce à quoi le formalisme tente d'arracher la théorie musicale, et la musique elle-même. On peut déjà ainsi annoncer deux tâches formalistes en ce sens : dé-nationaliser, et donc universaliser l'intelligence de la musique en espérant l'arracher à des milieux socio-culturels précis (restent à discuter des questions comme celle d'une éducation esthétique et d'une audition savante, qui semblent présupposées par le formalisme).

En effet, la pensée de Hanslick vise non pas, comme l'on peut le croire, à produire une abstraction ultime, mais presque au contraire : à recentrer la théorie de l'art sur une approche précise en termes de quantification et de mesure, et en termes d'outils descriptifs et analytiques, dont la musique manque encore cruellement au milieu du XIX^{e} siècle – ce dont les critiques musicaux et philosophes commencent à s'impatienter –. De ce point de vue, le formalisme hanslickien sera exposé dans un second temps (après son exposé polémique ou négatif) comme proposant lui-même

un retour à l'objet musical. Cet objet présente deux critères précis qui permettent de saisir la forme musicale hanslickienne avec une acuité nouvelle, du moins, nous l'espérons : il s'agit de la notion de forme spirituelle qui permet d'accéder une nouvelle idée de la mélodie, c'est-à-dire, au fond, à l'une des premières pensées musicologique et philosophique du thème musical.

Finalement, on pourrait présenter la recherche menée ici selon deux angles différents, qui devraient se révéler complémentaires : premièrement, elle peut être vue comme un déploiement des possibilités contenues dans l'esthétique kantienne pour la musique. Secondement, elle peut être conçue comme la préparation à un aboutissement constitué par la relecture de *Du beau musical* dans la perspective d'en fournir un commentaire le plus juste possible.

La première perspective, qui fait du texte kantien le centre de gravité de ce travail, a guidé les retours périodiques à Kant qui scandent le plan de la thèse : il s'agit de ce que nous avons appelé les trois théories musicales de Kant. Instruit des différentes sédimentations qu'on peut déceler dans l'écriture de la troisième *Critique*, ce travail ne visera pas directement à unifier ces trois moments sur la musique dans les deux Analytiques ainsi que dans une Remarque (le § 54) qui se trouve elle-même, d'emblée, à part. Il s'agit de trois moments différents, et par conséquent, nous en retirerons autant de possibilités variées pour l'esthétique de Kant concernant la musique. Ces possibilités ainsi tirées donnent naissance à trois volets de recherche dans ce travail : le premier porte sur l'objet *son musical* dont on établira la nécessité, pour le formalisme en musique, d'en ressaisir à la fois la pensée et l'expérience. Le second volet fait retour sur le sujet de l'expérience esthétique par l'abord de l'expressivité des œuvres chez Kant. L'objet à décrire est alors l'invention du nouveau « moi » qui assiste à l'expérience esthétique, dans le déploiement de la psychologie de Herbart, comme frappée au coin de la pensée musicale de ce philosophe musicien. Enfin, le dernier volet se nourrira de l'indispensable question du fondement physiologique de la théorie musicale au cœur du XIX^{e} siècle, elle-même posée par Herbart comme un problème, par Helmholtz comme une solution, voire comme un voile levé sur le beau musical, et comme un horizon dépassable pour Hanslick, en tant qu'il permet de reconquérir la forme musicale enveloppée dans les sons eux-mêmes.

Si l'on devait tenir en quelques lignes la démarche globale de ce travail, on pourrait dire qu'il s'agit, comme le titre de la thèse l'indique, de fonder le formalisme en musique à la fois sur sa genèse, en faisant ainsi apparaître ses ramifications en dehors de l'esthétique, notamment en sciences et en métaphysique, et en même temps en le présentant par son problème. Ce problème se révèle lui aussi, tout au long de ce travail, multiple, et multiplement originé, mais on peut le saisir ainsi, à l'orée de cette recherche : pourquoi une telle évidence, que la musique plaise par elle-même, est-elle si facile à manquer ? De ce problème naît une question méthodologique : la théorie, nécessairement élaborée, instruite et fondée scientifiquement et historiquement, est-elle en mesure

de nous reconduire à l'expérience musicale, et comment modifie-t-elle cette expérience ?

Ajoutons enfin que, le formalisme hanslickien (et herbartien) étant normatif, notamment et surtout pour l'écoute, il sera possible de déceler, au terme de ce travail, un bilan de ce qu'un auditeur et une auditrice de notre temps pourrait en tirer, quand bien même il ne s'agit aucunement d'une motivation de cette thèse, ni d'un objectif en soi. Plus humblement peut-être, et pour revenir à la démarche historienne et philosophique qui impulse principiellement ce travail, l'étude que nos livrons aujourd'hui donne un aperçu de ce dont on disposait pour penser la musique au tournant du XVIII^{e} siècle : or, on sait qu'il est indispensable, pour que des découvertes voient le jour en sciences comme en arts, que la pensée soit disposée à comprendre ce que la recherche découvre, et à en faire advenir les conditions de possibilités.

Le problème du son vient se nouer, en esthétique musicale, en un point qui voit se croiser l'esthétique et la théorie de la connaissance. L'analyse scientifique de la musique, la recherche de ses proportions, et de ses éléments, se trouve en réalité court-circuitée par le développement historique même de cet art. La méthode qui consiste à réduire un phénomène en le décomposant en ses éléments pour formaliser et mathématiser son expérience est prise à rebours : dans l'histoire de la musique en Occident, en effet, l'élément, et même son formalisme, sont déjà dans la réalité, et certaines expériences sensibles peuvent nous donner accès directement à des propriétés séparées des objets, qu'on appelle aussi : paramètres sonores.

L'esthétique formaliste a l'idée que, pour la musique, ce que nous jugeons beau ne doit pas être interprété comme le fruit d'une contemplation réflexive de nos émotions, et de nos sentiments propres, qui n'est jamais qu'un détour : ce que nous jugeons réellement beau serait directement l'objet musical. Ce jugement est rendu possible par une expérience elle-même décomposée et analysée. Dans ce cas, jugeons-nous réellement l'objet lui-même, ou seulement un objet modélisé, adapté à notre intellection, elle-même analytique (et analytique car limitée : nous faisons, dans l'acte de perception, abstraction de certains paramètres, dans la mesure où une partie du processus perceptif échappe à notre saisie consciente) ? Au fond, la thèse du formalisme musical n'est en elle-même que peu originale, voire évidente : dans ce que nous appelons musique, seul un jugement sur des formes musicales, appartenant à l'objet ou dérivées directement des caractéristiques de celui-ci, est admissible comme jugement esthétique sur la musique. La difficulté tient davantage aux postulats de cette thèse : premièrement, il y a quelque chose comme un objet musical, dont les caractéristiques sont musicales elles-mêmes, et secondement, c'est bien cet objet qui est visé par notre expérience perceptive et esthétique. Si le formalisme musical en lui-même comme courant esthético-musicologique ne revient qu'incidemment sur ses axiomes, l'étude philosophique du formalisme que nous entendons mener a en revanche pour tâche d'établir la validité de ces deux postulats, dans leur genèse comme dans leur résultat théorie final (pour ainsi dire, le formalisme d'Eduard Hanslick).

L'émergence de la conception du caractère autonome et absolu du beau musical au XIX^{e} siècle se fait sur ce fond théorique, déjà modifié voire révolutionné par les auteurs des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Il est alors tentant de lire ce corpus ainsi unifié à rebours en se demandant quelles étaient les conditions de possibilité de l'émergence de ce discours sur la musique, dont on dit volontiers qu'il est anti-romantique, parce qu'anti-sentimentaliste. C'est une difficulté méthodologique que soulève, il nous semble, la notion de genèse, à savoir qu'elle introduit subrepticement une téléologie du concept. On pourrait alors en venir à poser le problème du formalisme musical ainsi : s'il faut parvenir à détacher la musique de toute référence et de tout argument, il faut commencer par rendre

autonomes ses éléments, et montrer comment ils suffisent, seuls, à *générer* les structures complexes de la langue musicale (mélodie, harmonie, contrepoint, et toute relation réglée par ces principes structurants de la composition). De là, on étudierait l'intérêt et la méthode qui ont conduit à revenir sans cesse à l'élément purement sonore pour le prendre comme fondement d'une esthétique musicale formaliste.

Comment rendre raison de la progression des recherches sur le son, c'est-à-dire en tenant compte des idées et hypothèses qui les ont sollicitées ou élucidées, sans opérer une réduction à un but, l'élaboration d'une théorie musicale qui serait capable de rendre raison du beau musical sans manquer son sujet ? L'impératif est multiple à de nombreux égards, et nous le verrons, il ne serait de toutes façons pas réellement possible d'opérer par stricte réduction à la théorie formaliste : l'autonomie du musical s'avérera parfois une autonomie politique, porteuse d'enjeux anti-nationalistes, échappant à la confiscation et à l'outrage de son sens par les pouvoirs en place. Pour autant, le risque méthodologique que représente l'orientation cachée d'une genèse vers le concept dont elle est censée rendre compte, et dont elle montre le processus qui en accouche nous semble devoir être évité. Alors, comment retracer l'évolution et expliquer les fruits de l'intérêt pour le son, et l'autonomie du musical comme son corollaire ?

Comme le fait André Charrak dans *Raison et perception* pour la théorie harmonique du XVIII^e^ siècle, on pourrait postuler que les théoriciens du formalisme musical *entendent* réellement ce dont ils rendent compte et ce dont ils se servent pour fonder la pureté et l'indépendance de la musique au sein des arts comme de la culture. Dans ce cas, l'expérience musicale formaliste, l'analyse de l'activité de l'oreille et les développements de l'acoustique, appuyée sur la physiologie et la psychologie, ne peuvent pas être analysés comme découlant naturellement d'un terrain empirique préalable qui aurait évolué antérieurement, et indépendamment de l'essor théorique du formalisme. Il faut bien plutôt renverser la perspective et voir si cette expérience musicale et sonore n'est pas ce qui est visé, en définitive, à travers l'élaboration d'une nouvelle pensée musicale. Citons ce passage de *Raison et perception* qui nous paraît fécond méthodologiquement – et pour l'instant – pour notre travail :

> « L'hypothèse proposée dans ce livre est que l'acoustique intervient pour justifier le témoignage d'une oreille savante (tonale), qui serait fondée en nature. […] Nous verrons qu'il appartient alors à l'auditeur d'*incarner* ces rapports, afin d'actualiser les configurations élémentaires à partir des seules données acoustiques. Cette orientation conduit à se demander à quel titre les éléments distingués dans l'exposition rationnelle de la théorie peuvent intervenir dans la constitution d'une expérience musicale vécue. »[28]

Du point de vue de la méthode, on peut donc s'atteler à constituer et à fonder dans sa spécificité l'expérience du son en tant qu'elle appelle sa propre analyse. Cette expérience est celle

28 André Charrak, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIIIe siècle*, Paris, Vrin, 2001, p. 13.

des « savants », dans la démarche de *Raison et perception* : il nous revient d'établir à qui cette expérience appartient pour le formalisme. Aussi, le sujet de l'expérience musicale doit être constitué avant même que le formalisme ne devienne une bannière, et avant qu'il engendre, non plus en tant que théorie mais en tant que courant, des discussions qui finiront elles-mêmes par se réclamer du formalisme.

Cette première partie concerne ainsi l'élément du son dans une expérience musicale que l'on nommera temporairement, et de la façon la plus neutre possible, pensée ou théorisée, de telle sorte que l'on puisse bien apercevoir sa puissance. La rareté, le caractère électif et même abstrait de l'approche formaliste de l'expérience musicale doivent alors nécessairement faire partie de la théorie elle-même dans sa mise en place. Ce n'est que dans son développement, impliquant ses modifications et son élargissement, que la position formaliste devient objet de revendication par des figures plus variées, et aussi plus nombreuses. Ce n'est alors que dans les parties suivantes de ce travail que nous verrons comment sa puissance s'actualise ailleurs que dans son milieu d'origine et si cette actualisation – pour reprendre le mot d'A. Charrak – transforme empiriquement et historiquement toute expérience musicale possible.

PARTIE I : DES FONDEMENTS PHYSICO-MATHÉMATIQUES DU BEAU MUSICAL AU FONDEMENT TRANSCENDANTAL : LE SAUVETAGE DU SON PHYSIQUE PAR LE SON PENSÉ.

1) La musique dans la Critique de la faculté de juger *: un programme kantien pour une science du son ?*

1.1) La fécondité méthodologique de la rareté des passages :

Au motif du peu d'intérêt de Kant pour la musique[29], souvent déduit rapidement, et peut-être par goût d'alimenter l'image quelque peu figée du promeneur solitaire de Königsberg, les passages sur la musique de la *Critique de la faculté de juger* n'ont guère suscité une attention spéciale. Bien évidemment, l'une des premières raisons avancées à ce défaut d'intérêt touche tous les arts : au vu du peu d'exemples que contient la troisième *Critique*, la culture artistique de Kant serait mince, du fait, donc, d'un intérêt limité pour l'art[30], par comparaison avec son enthousiasme devant les beautés naturelles. C'est oublier, comme l'ont déjà rappelé nombre de commentaires, le statut méthodologique des exemples dans la troisième *Critique*, que nous éclaircirons plus loin. Selon nous, c'est également oublier la démarche philosophique de la *Critique de la faculté de juger*, dont l'un des centres de gravité est la théorie du jugement réfléchissant esthétique : ce jugement, on le rappelle brièvement, est réfléchissant parce qu'il est tout d'abord sans concept, et, par là, sans détermination de l'imagination par l'entendement. Le jugement réfléchissant, qui cherche pour son particulier un universel dont il ne trouve pas le concept, devient jugement de goût, et procure le sentiment du beau, qui est lui-même, sans concept. Dans cette optique, il eut été étrange de fournir des listes d'exemples touffues, et nécessairement situées, de surcroit – ce dont Kant a parfaitement conscience, en lecteur attentif notamment de Jean-Jacques Rousseau – . Il eut été contradictoire d'indiquer des œuvres précises qui auraient pu finir par former une *idée normale* du beau, concept développé par Kant au paragraphe 17 de la *Critique*, dont il précise qu'elle est susceptible de donner des règles du beau, au sens d'un canon. Kant tient en réalité le milieu entre deux objectifs :

---

29 Dans le chapitre qu'elle écrit pour le volume *L'année 1790. Kant :* Critique de la faculté de juger. *Beauté, vie, liberté*, Paris, Vrin, 2008, Brigitte Geonget fait remonter cette tradition jusqu'à Nietzsche. Voir « Les exemples esthétiques dans l'analytique de la faculté de juger esthétique », note 2, p. 95.

30 Piero Giordanetti a accompli un travail génétique précieux en langue allemande sur la mise en place de ce préjugé à l'encontre de Kant. Il renvoie notamment à :

Mellin, Georg, Samuel Albert, *Immanuel Kants Biographie*, tome 1, Leipzig, 1804.

Groß, Felix, *Immanuel Kant : sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen. Die Biographien von L. E. Borowski, R.B. Jachmann und A. Ch. Wasianski*, Berlin, 1912.

Gulyga,Arsenij, *Immanuel Kant*, Frankfurt/M. 1981.

Nachtsheim, Stephan (Hrsg.), *Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen* (*Musikästhetische Schriften nach Kant*, Bd. 1), Chemnitz,1997.

P. Giordanetti montre en réalité que Kant devait être particulièrement sensible à certaines musiques, au point de devoir quitter un concert non par ennui, mais par excès d'effet. Il nous paraît également tout à fait évident, comme il le tire de la biographie de Jachmann dans le livre de F. Groß, que Kant devait avoir un « sens formé des beaux-arts » (*einen gebildeten Kunstsinn*), étant donné sa position et sa vie sociales, quand bien même la musique n'était peut-être pas l'art qu'il goûtait le plus.

Voir Giordanetti, Piero, *Musik bei Kant*, in *MUSIK-KONZEPTE Neue Folge. Die Reihe über Komponiste,* Ulrich Tadday (hrsg.), Sonderband, Musikphilosophie, November 2007, p. 124.

d'une part, que le goût demeure « une faculté tout à fait personnelle »[31], et nous ajoutons : libre. D'autre part, et pour le dire très simplement, que le beau se distingue de tout ce qu'il n'est pas ; ni connaissance, ni émotion.

Qu'il s'agisse des exemples ou des passages théoriques, il n'en reste pas moins que la musique paraît demeurer, chez Kant, un art mineur. Qu'elle soit désignée comme simple « beau jeu des sensations »[32], où le terme de sensation la destitue bientôt des beaux-arts, au sein desquels elle peut avoir le dernier rang comme art le moins culturel[33], qu'elle « manque d'urbanité »[34], qu'elle soit une « langue des affects »[35], ou encore, dans l'*Anthropologie* cette fois, de « muette compagnie »[36] (parfois traduit par « société sans parole »), etc., la musique paraît en effet, de prime abord, un art de peu de valeur aux yeux de Kant. En réalité, il n'est que de remarquer que, pour quelqu'un dont on présumerait l'incompétence et le peu de goût pour la musique, les passages de la *Critique* portant sur cet art (sans compter ceux des *Observations sur notre sentiment du beau et du sublime*, ainsi que les nombreux passages de l'*Anthropologie*, que nous commenterons) sont, en revanche, très spécifiques, instruits et variés. On ira jusqu'à dire que, par le fait même de leur rareté, le statut de ces réflexions sur la musique est d'autant plus précieux et intéressant.

En effet, les passages concernant la musique permettent de constater que Kant ne s'est pas interrogé sur des aspects marginaux de la théorie musicale de son époque – du moins, nous postulons que la rareté de ces passages n'invite pas pour autant à une marginalisation – : Kant a en effet soulevé des problèmes de fond qui résistaient encore, à la fin du XVIII[e] siècle, aux progrès des mathématiques et de la physique, appliquées aux recherches sur le son : demeurent inexpliqués entre autres, premièrement : la propagation du son (déplacement ou mouvement sans transport de matière) et secondement : la capacité de l'oreille à sélectionner les données sonores qui l'intéressent, et qui sont intelligibles pour elle au sein d'une profusion de sons de sources vibratoires diverses (dans des termes plus modernes, que nous verrons chez Hermann von Helmholtz, on pourra ainsi voir l'oreille comme un analyseur fréquentiel sensible aux formes d'ondes). P. Giordanetti conclut ainsi d'après la biographie de Mellin que, si Kant ne « possédait pas un jugement sur les rapports de

31 *Critique de la faculté de juger*, désormais notée *CFJ*, Gallimard, collection « La Pléiade », trad. et notes par Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay et Jean-Marie Vaysse, 1985, tome II, p. 994. Nous indiquons également la référence dans l'édition scientifique en langue allemande originale : *Kants Gesammelten Schriften*, hrsg. von der Königlich Preußischen (später Deutschen) Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1900 ff. Nous citons, comme reporté dans l'édition française, le tome en chiffre romain, et la page en chiffre arabe, le tout précédé de l'indication « Ak. » pour « Akademie-Ausgabe ». Ici : Ak. V, 232.
32 *CFJ*, § 51, p. 1110, Ak. V, 324.
33 *CFJ*, § 53, p. 1115, Ak. V, 328.
34 *CFJ*, § 53, p. 1117, Ak. V, 330.
35 *CFJ*, § 53, p. 1115, Ak. V, 328.
36 Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, traduction Pierre Jalabert, Éditions Gallimard, collection « La Pléiade », 1986, tome III, Ire Partie, livre III, § 88, p. 1093.

sons comparable à celui de Mozart, Kästner et Haydn »[37] – appréciation qui paraît pour le moins raisonnable, mais que P. Giordanetti semble interpréter comme une litote polie à l'égard de l'oreille de Kant, qui aurait en réalité été plutôt peu développée –, il aurait compensé ce défaut par le développement d'un jugement dit « métaphysique »[38] portant plutôt sur les proportions mathématiques présentes dans la musique. La rareté, toute relative[39], des passages sur la musique, sert une grande extension du champ problématique traité par Kant. Nous pourrons donc ainsi développer, tout au long de ce travail, ce que nous appellerons les trois théories de la musique chez Kant : la première est une théorie fondée sur le concept de son, et sa reconceptualisation à l'orée de l'invention de l'acoustique. La seconde est une théorie de la musique comme art au sein des autres arts, autrement dit, une théorie de son type d'expressivité. Enfin, la troisième théorie est une théorie physiologique de la musique, en accord avec les avancées et les découvertes du XVIII[e] siècle. Le tout forme un ensemble particulièrement complet qui indique que considérer la musique en elle-même et pour elle-même implique d'en avoir une approche combinée, et mixte.

Enfin, pour terminer ce court plaidoyer en faveur d'une étude des théories kantiennes de la musique, et puisque nous nous appuierons longuement, dans cette première partie, sur le statut du son dans la *CFJ*, il nous faut préciser le statut épistémologique des exemples dans cette troisième *Critique*. La lecture que Pierre Kerszberg livre de la théorie kantienne dans son ouvrage *Kant et la nature* nous paraît tout à fait à même d'éclairer le statut des exemples de la *Critique de la faculté de juger*, du moins lorsqu'ils paraissent, comme ici, étranges par leur défaut de référentialité. À quoi renvoie l'exemple du § 14, et pourquoi y a-t-il dans la partie sur le jugement esthétique de la troisième *Critique*, des exemples si peu artistiques, voire si abstraits, qu'on en a déduit que Kant n'y connaissait rien ? Si l'on adopte certaines propositions de P. Kerszberg, il faut à l'évidence livrer une analyse qui inscrira le son du paragraphe 14 dans l'histoire des sciences, et mener alors une interrogation épistémologique quant à son statut. Il faudra, par exemple, prendre acte du fait que la métaphysique kantienne – qui devra se présenter comme science – est tout entière tournée vers l'expérience, et donc vers la rencontre avec l'empirique d'un esprit qui l'a déjà formé, et partant, formulé. Pour P. Kerszberg, cette lecture repose entre autres sur le fait que c'est par Hume que Kant est réveillé de son sommeil dogmatique : les sciences, et l'expérimentation scientifique, ne pourront

37« besaß […] ein mit dem von Mozart, Kästner und Haydn sicher nicht zu vergleichendes Urteil über Tonverhältnisse. », P. Giordanetti, *Musik bei Kant*, *chap. cit.*, p. 125.
38*Ibidem*.
39 On peut, à l'instar de P. Giordanetti, répertorier brièvement les passages où la musique est traitée directement :
- dans l'Analytique du Beau, aux paragraphes 7, 13, 14 et 16.
- dans la « Remarque générale sur la première section de l'Analytique »
- dans ce qu'on peut appeler la théorie de l'art ou des beaux-arts de Kant, aux paragraphes 43 à 53.
- dans la « Remarque » à la fin de l'Analytique du sublime, indiquée comme § 54 par Hartenstein.
- au paragraphe 62, une allusion importante que nous commenterons.
- au paragraphe 91 dans une allusion à l'éther qui fait écho au paragraphe 14.

jamais atteindre la preuve même de certains événements (ainsi la causalité) ; de là, il est nécessaire que la métaphysique soit réhabilitée avec l'objectivité scientifique pour fonder, et sauver, ce que P. Kerszberg appelle « l'expérience ordinaire ». Il y a alors un postulat important à reconnaître : ce n'est pas l'expérience dite scientifique, l'expérience entièrement déterminée par l'entendement, qui est à reconquérir, mais c'est l'expérience ordinaire qui, parce qu'elle sera remaniée par l'expérience scientifique, risque d'être perdue. Après avoir décomposé les phénomènes, comment revenir à l'expérience ? Outre la proposition d'un concept d'expérience transcendantale, P. Kerszberg qualifie certains objets dits ordinaires de véritables points de croisement entre l'expérience scientifique et l'expérience ordinaire, ces objets dits

> « *par eux-mêmes* exceptionnels, en ce sens qu'ils se montrent à nous comme s'ils contenaient en eux-mêmes la règle qui permet de les juger : telle est la chose belle, tel est l'organisme vivant »[40].

En effet, P. Kerszberg voit dans le pouvoir de la faculté de juger une manière de prévenir une régression à l'infini : tout d'abord, par la production de règles par l'entendement, et ensuite par la subsomption des objets sous les règles par la faculté de juger. En réalité, il faut admettre que la faculté de juger elle-même peut produire non pas des règles mais des exemples, définis comme capables de « ren[dre] sensible une forme disponible *a priori* »[41] – de la même façon, comme nous aurons à le rappeler, que l'entendement peut en fait produire lui-même des concepts adaptés aux intuitions, c'est-à-dire, schèmes –. Il en va, dans notre étude de Kant, de la coopération entre les facultés par la spécification des pouvoirs des facultés elles-mêmes, et non uniquement l'examen de leurs rapports. Rappelons également que c'est par ces exemples que la faculté de juger s'exerce. Concernant le beau, P. Kerszberg propose de dire que l'objet beau « va au-devant »[42] de l'acte de la faculté de juger qui le reconnaît comme tel. Ne pouvant attendre que la règle lui vienne de l'entendement (de la logique), elle doit se la fournir elle-même, dans un processus réfléchissant dont la spécificité nous occupera tout particulièrement dans ce premier moment.

Il s'agira donc pour nous d'établir dans ce premier grand volet une double contextualisation : tout d'abord, de la place et du statut du son à l'intérieur de l'esthétique kantienne, et nécessairement, de sa philosophie transcendantale. Ensuite, de la place de ce son chez Kant au regard des sources qu'il est susceptible d'avoir compilées dans la troisième *Critique*, prenant acte des évolutions récentes, et parfois importantes (avec la querelle des cordes vibrantes par exemple), qui ont pu jeter le trouble sur ce que Kant tenait pour acquis concernant la musique, à savoir : qu'elle constitue principalement un simple jeu sensitif fondé sur la modification d'un élément tout à fait indéterminable, inquantifiable et informe, le son, *Schall*. La conceptualisation du

40 Kerszberg, Pierre, *Kant et la nature. La nature à l'épreuve de la critique*, Les Belles Lettres, Paris, 1999, p. 68.
41 *Idem*, p. 69.
42 *Ibidem*.

Ton, son déterminé, objet des recherches de l'acoustique encore naissante, doit alors nécessairement perturber ce premier statut, et si cette perturbation ne débouche pas sur une théorie unifiée, du moins donne-t-elle à lire, peut-être, un programme qui permettra de saisir dans la musique ce qui n'est autre que musique, un programme esthétique fondé sur les sons, en somme, un programme formaliste.

1. 2 Le statut de l'exemple du son dans le paragraphe 14 : qu'est-ce qu'un programme kantien pour la science du son ?

Dans ce premier chapitre, nous partirons de l'exemple du paragraphe 14 de la *Critique de la faculté de juger*, à savoir donc le *bloßer Ton*, son simple, isolé et pur : ce départ nous permettra de mettre en place les problèmes posés par ce que Kant nomme lui-même un « exemple » qui doit illustrer les thèses développées dans la troisième partie de l'Analytique du beau portant sur le concept de finalité. On l'a signalé, les exemples sont rares dans la troisième *Critique* et l'on est d'autant plus porté à s'étonner de trouver un exemple musical – au sens large – que celui-ci est inhabituel, voire ne semble correspondre à rien empiriquement. Dès lors, le lecteur rencontre une difficulté que nous avons partiellement introduite : comment lire cet exemple, sachant qu'on ne peut se permettre de céder à une raison qui nous conduirait à en éluder l'analyse et la prise au sérieux ?

On souhaite proposer, dans un tout premier temps, une grille de lecture kantienne, c'est-à-dire interne aux réflexions de Kant sur l'art, et sur toute notion susceptible d'enrichir ce court passage d'esthétique musicale. Cette grille kantienne nous permettra de nous atteler aux sources françaises et allemandes qui éclairent de façon spécifique les raisons historiques qui furent celle de Kant lorsqu'il choisit un tel exemple, notamment dans le cadre d'une remise en cause de l'ancien paradigme de l'harmonie musicale comme proportion entre différentes parties d'une corde, ou d'un son.

1.2.1 Le formel comme critère premier : les conditions au titre desquelles le son n'est pas un attrait :

Que l'on suive chronologiquement l'Analytique du beau ou les réflexions anthropologiques de Kant, force est de reconnaître que les attraits, et en somme, tout objet qui implique une finalité liée aux sens, sont toujours strictement distingués des véritables beautés. Les paragraphes 2 et 3 de la *Critique*, lus ensemble, permettent d'établir assez précisément ce que signifie qu'un sentiment qualifie quelque chose d'agréable*,* et non pas de beau. Le paragraphe 2 introduit le concept de désintéressement[43] qui est la première marque de l'expérience esthétique, c'est-à-dire une expérience qui présente bien un objet sans qu'y soit attachée la représentation de son existence. L'exemple pris par Kant est celui du palais fastueux qui, considéré tour à tour par les « badauds », le « sachem iroquois », Jean-Jacques « Rousseau » ou une figure générique de Robinson Crusoë[44] seul sur une île, ne peut donner lieu à un véritable jugement de beauté (ou jugement de réflexion). Chacun de ces regardeurs attache en effet à la représentation de l'objet « palais » un élément qui qualifie non pas le palais pour lui-même et en lui-même (sous l'aspect du particulier) mais son existence en tant que

43 *CFJ*, § 2, p. 960, Ak. V, 205.
44 *Idem*, p. 959, Ak. V, 204-205.

chose, c'est-à-dire ce qu'implique que le palais se trouve matériellement devant le regardeur. Ainsi, ce que l'on pourrait appeler l'obstacle esthétique[45] vient d'une considération qui tient davantage aux causes qu'on rattache à la présence effective du palais : sa finalité est superficielle (les badauds s'extasient aisément) ou liée à des besoins (gourmandise ou flatterie facile des sens dans la figure du chef iroquois), et résorbée dans le concept d'utilité ; sa cause efficiente est immorale (l'argent du peuple et la sueur des bâtisseurs) ; sa cause formelle est vide de sens en elle-même et vaine (le palais ne s'apprécie que dans la société et est absurde dans la solitude). Comme l'obstacle bachelardien, ces obstacles esthétiques empêchent soit qu'il y ait un réel plaisir, soit que la satisfaction esthétique, donc attachée à la pure représentation de l'objet, ne soit considérée, même moindrement, par le sujet qui la ressent. On note d'ores et déjà une chose qui n'est pas suffisamment mise au compte de ce que l'on nomme l'esthétique kantienne : l'appréciation des choses se fait nécessairement selon plusieurs modes, en réalité, aucune de ces figures n'est condamnée à ne jamais pouvoir ressentir le beau, et en aucun cas une purgation définitive et radicale de notre regard n'est la condition, pour Kant, d'un authentique sentiment esthétique. Notons bien que le palais est qualifié d'emblée de « beau » dans ce paragraphe : l'objet lui-même peut bien être beau à condition qu'il continue à nous plaire, quand bien même il n'existerait pas. Retenons, pour ce qui concernera la musique, dès le paragraphe 7 notamment, que ce n'est pas parce qu'un objet est perçu simplement comme agréable qu'il l'est essentiellement et uniquement.

Dès ce moment inaugural de l'Analytique du beau, on identifie le caractère formaliste des fondements de l'esthétique kantienne dans son ensemble : un objet apprécié pour sa beauté ne doit être apprécié qu'en tant que belle apparence d'objet (*Erscheinung*), c'est-à-dire sans référence aux idées notamment, aux idées pratiques, qui découlent de la considération de son existence matérielle (utilité, valeur monétaire, humaine ou morale, etc.). Pour revenir au palais même, il faut en quelque sorte se détacher du palais réel, sans pour autant ne considérer que l'idée du palais en général. En effet, c'est à la fois bien ce palais-là que j'apprécie, mais pas en tant qu'instanciation matérielle d'une idée de palais ; Kant permet ainsi de penser l'objet esthétique comme un objet *pensé* et pourtant *singulier* (à l'inverse d'un schéma platonicien où l'objet pensé serait nécessairement l'universel de l'objet existant matériellement).

Le paragraphe 3 donne un aperçu très concret de ce qui empêche un sujet de modifier sa considération et, par suite, son jugement sur un objet. Kant s'y emploie à désolidariser les idées de plaisir et de satisfaction de celle de sensualité. Puisque le désintéressement n'a de sens que si je ne considère pas la présence physique de l'objet lorsque je le conçois (lorsque mon imagination me le présente), l'un des plus grands obstacles au désintéressement correspond au fait de se satisfaire d'un

45 À la manière des obstacles épistémologiques de *La formation de l'esprit scientifique* de Bachelard (1934).

objet parce qu'il me procure certaines sensations. C'est là l'apanage des « jouisseurs » et de ceux qui ne prisent que « ce qu'il y a d'intime dans le plaisir »[46] : ces ébranlements ou ces charmes, notamment appelés *Rührung* ou *Reizen* dans d'autres paragraphes[47], y compris pour la musique, sont épinglés par Kant parce qu'ils attachent le plaisir à un effet mécanique et corporel. Cet effet est désiré de façon déterminée, c'est-à-dire qu'on le vise en tant que tel – il peut d'ailleurs échouer et déboucher sur une frustration, sentiment qui ne peut pas menacer un jugement sur le beau – : c'est bien cette attache nécessaire de l'objet, avec l'effet matériel qu'il produit dans un plaisir des sens apprécié comme tel, qui marque définitivement l'expérience. Il est intéressant, dans notre perspective sur le son, de noter que Kant prend l'exemple de la « couleur verte des prés »[48] : on peut donner deux sens à cet exemple. Premièrement, un sens esthétique transcendantal lorsque la couleur est rapportée à l'objet, et qu'elle en permet la représentation, et, deuxièmement, un sens réellement sensitif, lorsque cette couleur n'est attachée qu'au sentiment subjectif de plaisir pris à l'effet qu'elle fait (lorsque la couleur est jugée « charmante », « délicieuse », « gracieuse » ou « ravissante » d'après les sentiments agréables listés par Kant au début du même paragraphe). Là encore, il y a non seulement deux façons de percevoir une couleur ou un son, mais Kant ménage même un espace pour penser spécifiquement ce qu'est un sentiment, c'est-à-dire sans confusion avec une satisfaction subjective sensorielle : la couleur, ici, doit être perçue déjà sur un mode transcendantal, *comme si* elle allait servir à une connaissance. Si Kant exclut du domaine du beau toute représentation où ne se mêle que l'effet que la couleur fait sur moi, il nous semble qu'il ménage la possibilité que la couleur ait une place alternative dans un jugement esthétique : entre le vert qui fera partie de la nature de l'objet comme attaché à son concept, et ainsi comme connaissance, et le vert qui n'est prisé que pour son effet intime, on peut penser un vert qui ne s'attache à la représentation d'aucun objet de façon nécessaire, tout en n'étant pas apprécié de façon purement sensorielle. On identifiera alors une difficulté potentielle : le cas d'une couleur ou d'un son qui puissent être considérés comme beaux semblent se trouver dans un milieu tangent, extrêmement rare si ce n'est purement idéel, et ne pouvant faire l'objet d'une expérience.

Ces difficultés à établir les *c*onditions de possibilités d'une expérience d'un beau son – et d'une belle couleur – peuvent cependant être temporairement suspendues si l'on décide d'utiliser le statut de l'intuition pour définir son et couleur dans l'esthétique de Kant. Éliminant le rôle des sens, les facultés supérieures de connaître mises en activité dans le jugement esthétique préparent le sujet à prédiquer une représentation où la considération du rôle des sens est évincée. Comme l'écrit Louis

46 *Critique de la faculté de juger*, paragraphe 3, traduction Louis Guillermit dans *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, texte établi et présenté par E. Schwartz et J. Vuillemin, Éd. du CNRS, Paris, 1986, p. 189-190.
47 Voir *CFJ* § 13 et § 14, pp. 983 sq., Ak. V, 223 sq.
48*CFJ*, § 3, p. 961, Ak., V, 206.

Guillermit dans l'introduction de son ouvrage *L'élucidation critique du jugement de goût par Kant*, il semble que cela nous autorise très précisément à admettre qu'il s'agisse du contexte de l'intuition pure :

> « Or, avec le phénomène, ce qui s'introduit, c'est le rapport des sensations coordonnées par l'intuition pure : « Les représentations sensibles sont ou bien des sensations, et elles requièrent les sens, ou bien des phénomènes, et ils se fondent sur la faculté d'intuition ; celles-là sont des changements (représentés) de l'état du sujet par la présence de l'objet ; celles-ci sont des représentations de l'objet lui-même en tant qu'il est constitué par les sens. » »[49]

Nous pouvons du moins retenir cette hypothèse pour cette première partie, et l'examen de ce qui se présente comme la première théorie kantienne de la musique. En effet, si la troisième *Critique* fait bien partie intégrante de la philosophie transcendantale, elle doit être lue comme héritière de la *Critique de la raison pure*, et le jugement réfléchissant, par suite, le jugement esthétique pur n'est effectivement possible qu'à condition d'admettre un contexte transcendantal. On entend par là que la possibilité pour le sujet d'éprouver le sentiment de la beauté tient au fait que ce qui plaît dans l'objet, dont la représentation suscite le pur jugement de goût, ne soit pas conditionné à la présence sensible et effective de l'objet lui-même, une telle présentation dans l'intuition étant le produit de l'imagination. En somme, que je puisse simplement – dans le sens restrictif que cet adverbe acquiert tout particulièrement dans la troisième *Critique*[50] – me représenter ou m'imaginer l'objet, et que celui-ci conserve son caractère plaisant doit être considéré non pas comme l'expérience esthétique elle-même, mais comme une condition de possibilité du jugement esthétique de réflexion. L'objet doit être constitué dans l'intuition par l'imagination (par son pouvoir de synthèse figurée[51]), et non pas résulter d'une agrégation du divers sensible qui déclenche un *intéressement*, ce qui se fait nécessairement en raison de la manifestation sensible de l'objet. Pour que notre attention se porte sur un objet en raison de ce qui en est saisi dans l'intuition, il faut notamment que la constitution de l'objet se présente avec une certaine intelligibilité. C'est ce qui est traduit par le terme de *distinction* rapproché de l'intuition dans la *Reflexion* 643, traduite ici par Manfred Frank :

> « Mais pour ce qui est de la distinction, elle peut aller de pair avec l'intuition. En effet, la distinction dépend de la discrimination du multiple dans le tout de la représentation ; dans la mesure où ces éléments de connaissance sont pensés par des concepts universels, la distinction est un effet de l'entendement ; par contre si cela se produit du fait de concepts singuliers, alors nous avons affaire à une forme de sensibilité. La première se produit par subordination ; la seconde par coordination. Dans la musique on ne saisit pas les sons par des concepts, mais bien par des sensations et l'on ne repère pas leurs rapports sous forme de nombres, c'est-à-dire selon des règles universelles, mais on les différencie en fait par l'intuition. »[52]

---

49 *Reflexionen*, 650, Ak. XV, p. 287, traduit et cité par L. Guillermit dans *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, *op. cit*., p. 23.

50 Voir Guillermit : « Comme toujours chez Kant, le *bloss* est restrictif. » in *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, *op. cit.*, p. 175.

51 *Critique de la raison pure*, Analytique des concepts, chapitre II, B 151, Éditions Gallimard, collection « La Pléiade », trad. et notes d'Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty, 1980, p. 866.

52 Cité dans Manfred Frank, « Les "Réflexions sur l'esthétique" de Kant. À propos de l'élaboration de la "Critique du jugement esthétique" », in *Sur la Troisième Critique*, éditions de l'Éclat, Combas, 1994, p. 37.

Le terme de distinction rappelle immanquablement les critères du beau de l'esthétique intellectualiste de Baumgarten par exemple, où la connaissance inférieure que constitue le goût est d'ailleurs plutôt caractérisée par sa clarté que par sa distinction (les deux rassemblées étant caractéristiques d'une connaissance véritable) ; on le voit ici d'ailleurs, la distinction est finalement complètement rabattue sur l'activité de l'entendement dans ce que la troisième *Critique* appelle le jugement de connaissance. En revanche, pour des concepts dits « singuliers », et donc pour le domaine esthétique représenté par l'exemple musical dans cette réflexion, l'intuition tient lieu de distinction. L'exemple musical est bien celui d'une expérience claire et organisée, puisque nous repérons des éléments, et leurs rapports, mais sous une forme intuitive, et non conceptuelle. Notons que Kant ne questionne pas ici la possibilité que les nombres soient objets de la musique : il s'agit bien, dans l'expérience musicale, de discriminer des sons sans pour autant les déterminer par des catégories de l'entendement.

Le « multiple » que nous parvenons à « repérer » clairement pose alors deux problèmes : puisque la condition de son intuition semble résider dans la « coordination » que nous percevons, cela signifie-t-il : ou bien que cette coordination dépende d'une condition transcendantale qui implique notamment que nous disposions d'une forme nous permettant d'apprécier la coordination dans un objet musical ? Ou bien que cette coordination dépende du type de phénoménalité de l'objet et auquel cas, cette coordination est attachée à un certain type d'objet musical qu'il va falloir définir ?

Concernant la deuxième question, nous pourrions la qualifier d'objective pour l'esthétique musicale, par là elle nous semble d'emblée peu vraisemblable, étant donnés les fondements de l'esthétique kantienne. Toutefois, nous verrons, premièrement, que le rôle de la structure de l'objet peut, en un certain sens, être pensé dans l'esthétique de Kant, et, secondement, cette proposition objective a le mérite de poser un problème fondamental en esthétique musicale. Au fond, les sons de la musique ne sont-ils pas toujours déjà distincts, prêts à être saisi distinctement par l'intuition, et à ce que leur assemblage soit cohérent de manière immanente (nous aurons à ce titre à expliquer le rôle de la coordination) ?

1.2.2. Les Reflexionen *: le statut de l'ouïe prépare l'idée d'une saisie non empirique du son*

Les *Reflexionen* – que nous avons utilisées dans la section précédente – constituent, pour le lecteur de la troisième *Critique*, à la fois une trace du cheminement effectué par Kant jusqu'en 1790 – notamment du détachement progressif par rapport à l'esthétique de Baumgarten – mais

également une réserve, parfois inexploitée dans la *Critique*, d'idées et d'exemples qui peuvent être utilisés quasi à la manière d'un appareil de notes. Fruits du travail de déchiffrage et d'archivage d'Erich Adickes à la fin du XIX^e^ siècle, leur apport peut désormais être considéré non comme celui de simple esquisse mais comme celui de développements parfois mûris en même temps que la première *Critique* elle-même s'élaborait. Ainsi, les *Reflexionen* devraient faire partie des textes qui permettent de ne pas isoler la troisième *Critique* de l'édifice transcendantal, et de rendre *a fortiori* sa lecture dépendante des modifications que l'Esthétique transcendantale a actées concernant la matière des représentations, et la représentation sensible. Ces textes ont en effet l'avantage de présenter des exemples et des mentions de la musique que Kant ne reprend pas dans la *Critique* ni dans l'*Anthropologie* ; de ce fait, on peut y observer comment l'abandon des catégories esthétiques rationalistes a modifié, dès les années 1770, le discours sur les impressions musicales et sonores.

Comme nous venons de le suggérer, il faudrait établir une différence entre le fait d'entendre en général et le fait d'entendre des sons musicaux. Il nous semble qu'on trouve dans les matériaux préparatoire des *Reflexionen* de quoi établir une telle distinction chez Kant. Ainsi, dans la *Reflexion* 263 :

> « Parce que l'ouïe frappe sur le temps, elle accompagne toutes les représentations de l'objet de l'entendement, mais elle produit sa [celle de l'entendement] représentation de l'objet ; ainsi, il n'y a rien d'autre en elle que la sensation et la forme du changement, et non le phénomène d'un objet. »[53]

L'ouïe est, pour Kant, un sens rivé à l'immédiateté de sa manifestation, et elle est également pensée de façon linéaire : elle ne présente essentiellement que des successions, car ses éléments, même composites, se présentent comme des unités. De là, l'ouïe est le sens qui scande le temps : rapportée ainsi au sens interne, et de manière évidente avec la formule : « elle accompagne toutes les représentations de l'objet », l'ouïe ne serait donc en mesure de ne donner à penser que de la matière pour les représentations, ainsi que le mode du changement. La réflexion 265 rapporte la perception auditive à son aspect transcendantal : son rapport avec le temps :

> « Par la vue [on conçoit] l'espace (on peut, par le regard, faire abstraction de toutes les couleurs) ; par l'ouïe, le temps (on compte en pensée si l'on veut estimer les successions) ; par la sensation, la substance. Mais parce que la substance n'est pas sans accidents (*accidentia*), et que la vue et l'ouïe sont des *modifications* de l'espace et du temps, alors le sentiment contient tout ; mais les formes se distinguent mieux par la vue et l'ouïe.»[54]

---

53 « Weil das Gehör auf die Zeit einschlägt, so begleitet es alle Verstandesvorstellungen vom Object, bringt aber seine Vorstellung des Objects hervor ; also ist bey ihm nichts als Empfindung und Form der Veränderung, nicht aber die Erscheinung eines Gegenstandes. », *Kant's gesammelte Schriften,* herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, *Nachlass Handschriften : Anthropologie,* tome XV, deuxième partie, « Von den fünf Sinnen », 263, p. 99.

54 Nous traduisons : 265. (EI 87 93 79)

« Durch Gesicht der Raum (man kann beim sehen von allen Farben abstrahieren) ; durch das Gehör die Zeit (man zählt in Gedanken, wenn man successionen schätzen will) ; durch Gefühl die Substanz. Weil aber Substanz nicht ohne *accidentia* ist, diese aber *modificationes* des Raumes und der Zeit sein, so enthält das Gefühl alles ; aber die Formen werden durch Gesicht und Gehör besser unterscheiden.

L'objectif de Kant est ainsi de prouver que le son ne résulte pas de l'intuition empirique de l'objet mais qu'il vient bien d'une activité des pouvoirs de connaître (appréhension et présentation) de la faculté de juger, capables de présenter une pure forme.

Dès lors, il faut identifier ce qui va se présenter comme un problème pour les sons (et les couleurs dans le même temps) : le son musical se trouve sur un seuil. Il importe que l'on puisse dire qu'un son – ou une couleur – puisse plaire sans avoir à préciser *quel* son ou *quelle* consonance. Pour cela, il faut effectivement poser un son qui soit *pensé* et qui ne dépende pas d'une sensation sonore actuelle. En somme, il faut mettre au jour la possibilité pour un son de n'être pas une pure impression des sens, mais le résultat d'une activité des facultés, d'une intuition en l'occurrence : cette possibilité réside dans les multiples propriétés du son qu'on dira musical.

1.2.3. Le critère de la beauté est moins l'harmonie que la médiateté du sentiment :

Au point où viennent se nouer les deux sens du terme esthétique, savoir le sens d'une théorie de la sensation, et le sens d'une théorie du beau, se pose la question de savoir quelle est la différence entre des sensations qui convoient le beau, et celles qui n'amènent pas à l'expérience esthétique. Le critère de la médiateté est constitutif d'une telle distinction chez Kant car il permet d'identifier le rapport à la pure sensation empirique. La distinction est donc proximale : soit ce qui plaît plaît par l'effet d'une causalité directe exercée sur l'organe, soit ce qui plaît plaît par un détour (un jeu, une forme, ou une idée). Dans le cas du jeu des sensations, le plaisir peut être immédiat, et lorsque Kant établit cette prime classification, il prend la musique comme exemple de la catégorie du plaisir immédiat.

La question de la médiateté dans l'émergence des sentiments, et notamment dès qu'une représentation s'accompagne de plaisir, est donc fondamentale dans la troisième *Critique* : cette question entre en jeu lors de ce que l'on pourrait appeler la genèse du sentiment esthétique, et accompagne les différentes évolutions que connaît une sensation accompagnée de plaisir. Il nous apparaît clairement cependant que ce pôle médiateté/immédiateté sera finalement peu présent dans les phases de définition de l'Analytique du beau (excepté au paragraphe 9), et ne viendra que très peu trancher comme telles les questions de hiérarchie entre les arts et les plaisirs, soulevées aux paragraphes 51, 53 et 54. L'investigation de textes préparatoires montre en 1769 une ébauche de hiérarchisation de quelques activités, non pas tant artistiques, mais emblématiques de l'usage des sensations accompagnées de plaisir chez Kant : le rire (et les larmes), et la musique. La réflexion en question cite ainsi Rameau à l'appui de cette brève classification :

Die blos subjective Sinne sind Geruch und Geschmack, ausser dass jener noch ein Verhältnis des objects auf den Raum enthält [aber]durch verglichene Empfindungen beu verschiedenen Entfernungen. », *idem*, p. 100.

> « La forme sensible (ou la forme de la sensibilité) d'une connaissance plaît, ou bien comme jeu de la sensation, ou bien comme une forme de l'intuition (immédiate) ou bien comme un moyen pour le concept du bien. Le premier est l'excitation, la seconde la beauté sensible, la troisième la beauté en soi. L'excitation formelle est soit *immédiate* comme le croit Rameau dans le cas de la musique, soit médiate comme dans le rire et les larmes. Cette dernière est l'excitation idéale. »[55]

Il n'est pas question de jugement dans cette considération précoce : la hiérarchie s'établit en fonction d'une distance, plus ou moins grande, avec la sensation physique, et par son statut dans la saisie intuitive. De plus, remarquons que Kant part ici d'une connaissance (*Erkenntnis*[56]) qui aurait une partie plaisante : il n'y a donc encore aucune trace d'un jugement esthétique autonome, et l'on peut en déduire que l'autonomie du goût aura partie liée avec l'évolution de l'approche esthétique de la musique chez Kant. Toujours est-il qu'ici, la classification est claire : la beauté en soi plaît parce qu'elle élève à un concept moral (le bien) ; la beauté sensible plaît par la saisie immédiate d'une forme dans l'intuition (c'est à ce niveau que la musique devrait être reclassée dans la *Critique*, maix voyons) ; enfin, l'excitation, qui n'est donc pas du tout crédité comme beau, plait par son jeu avec les sensations (une terminologie qui sera effectivement conservée pour désigner la musique jusqu'au bout). Cette excitation comprend ensuite de classe : l'excitation médiate, dite idéale (notamment parce qu'elle passe par des idées puis rejoint les sens, ce que nous détaillerons lors du commentaire du paragraphe 54), et l'excitation *immédiate*, celle provoquée par la musique, et il nous faut ici le préciser, d'un point de vue ramiste. Quand bien même elle serait superficielle, la connaissance par Kant de l'esthétique de l'ébranlement de Jean-Philippe Rameau a cependant suffit à fonder ce premier classement où l'on ne peut s'empêcher de comprendre que la musique est reléguée, du point de vue de la nature de son plaisir, derrière de pures émotions dont la cause n'est pas même précisée comme le rire et les larmes. S'il est certain, comme D. Dumouchel[57] l'a établi dans son ouvrage retraçant la genèse de l'esthétique kantienne, que la conception kantienne de la musique évoluera, sans d'ailleurs vraiment être unifiée – Kant ne livrant peut-être *in fine* qu'une version incrémentale de son évolution – on ne peut s'empêcher de penser que l'on part de loin.

Concernant la musique, l'enjeu sera de montrer que le son n'est pas causé par l'intuition empirique de l'objet mais qu'il résulte d'une activité harmonieuse des pouvoirs d'appréhension et de présentation ; bien entendu, il faut que le son en question puisse lui-même représenter ce qui se passe dans l'art des sons, et qu'il ne puisse pas s'agir de n'importe quel son. Avant même de nous atteler à ce qui est en réalité le cœur du problème, à savoir la spécificité de l'intuition sonore, on peut déjà appliquer les critères non spécifiques à la musique proposés par Kant : si la représentation de l'objet précède le plaisir pris à une telle représentation, il ne peut s'agir d'un jugement du sens et

55 Kant, Réflexion n° 63[9] *sur l'Anthropologie* (1769), AK 15 277 01, cité dans Jean Ferrari, *Les sources françaises de la philosophie de Kant*, p. 136. Nous soulignons.
56 Réflexion n° 639 in *Reflexionen zur Anthropologie* (1769), in *Kant's Gesammelte Schriften*, Königlich Preußlichen Akademie der Wissenschaften (hrsg.), G. Reimer/W. De Gruyter, Berlin, 1910-1983, Bd. 15, p. 276.
57 Dumouchel, Daniel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, Paris, Vrin, 1999.

par conséquent, il ne s'agira pas non plus d'une intuition empirique. Citons encore le paragraphe VIII de la *Première introduction* :

> « Voici ce que je veux dire : quand la réflexion sur une représentation donnée précède le sentiment de plaisir (comme fondement de détermination du jugement), alors la finalité subjective est *pensée* avant d'être *ressentie* dans son effet, et le jugement esthétique appartient dans cette mesure, à savoir d'après ses principes, au pouvoir supérieur de connaître, et plus précisément à la faculté de juger […]. »[58]

La médiateté qui permet d'identifier le jugement esthétique de réflexion est solidaire d'une condition chronologique : en effet, dans les deux types de jugements (qui recouperont ceux sur l'agréable et sur le beau), il y a une partie ressentie, et une partie pensée. Dans les deux cas également d'ailleurs, un plaisir est ressenti. Pourtant, dans le cas de l'intuition empirique, qui va donner lieu au jugement du sens, le plaisir est irrémédiablement attaché à la sensation que l'objet produit sur moi. C'est donc moi qui vais dépendre de la constitution physique de l'objet, et aucun principe d'un tel jugement ne peut être établi, puisqu'il dépend, en son fondement, de conditions matérielles. Ensuite, en effet, ce jugement se connecte à une représentation, celle de l'objet : il y a bien une partie *pensée* dans ce jugement du sens. Il n'y a cependant pas de possibilité de *réflexion.* Ce destin pathologique de la sensation est distingué de son destin réfléchissant sur la base de la dépendance à l'objet causée par l'immédiateté du plaisir :

> « Le *plaisir* est un *état* de l'esprit, dans lequel une représentation s'accorde avec elle-même, comme raison, soit de le conserver simplement lui-même (car l'état des facultés de l'esprit qui se favorisent mutuellement dans une représentation se conserve lui-même), soit de produire l'objet de cette représentation. Dans le premier cas, le jugement sur la représentation donnée est un jugement esthétique de réflexion. Dans le second cas, c'est un jugement esthétique pathologique, ou esthétiquement pratique. »[59]

La « production de l'objet » est, bien sûr, comme finalité, témoin que la faculté de désirer intervient dans l'accord de la représentation avec elle-même. Notons qu'un tel accord est, là aussi, présent dans l'état premier qui suscite le plaisir : en ce sens, le seul *Gemützustand*, état de l'esprit harmonieux, appelé à être favorisé, et donc, à susciter un plaisir, n'est pas suffisant pour décider s'il s'agit ou non d'un plaisir esthétique. Le passage que nous venons de lire suggère donc qu'un état d'esprit incapable de se conserver lui-même, et nécessitant pour ce faire la présence efficiente d'un objet, n'entre pas en phase de réflexion.

La recherche du plaisir comme un certain effet sur les facultés de l'esprit signe-t-elle alors nécessairement une attitude passive du sujet qui se place dans une relation purement immédiate, et causale, mécanique, eu égard aux objets ? Qu'il s'agisse d'identifier le statut d'une affection, et de prendre en charge une modification de l'état de notre esprit à l'occasion d'une représentation,

58 *CFJ*, *Première introduction*, § VIII, p. 879, Ak., XX, 224-225.
59 *Première introduction*, *idem*, p. 887, Ak., 230-231.

n'implique pas nécessairement que le plaisir soit purement pratique ou pathologique. Dans la *Critique*, comme dans sa genèse, telle que la retrace notamment Guillermit, le terme de *sentiment* permet de prendre en charge cette dimension affective et plaisante, résultant d'une causalité entre représentation et état de l'esprit, tout en la distinguant de l'effet d'une représentation qui nécessite une sensation pour se maintenir comme représentation efficiente. Une raison supplémentaire peut être proposée pour étayer cette lecture.

En effet, de manière surprenante de prime abord, le concept d'immédiateté est utilisé par Kant au paragraphe 15 de la troisième *Critique* comme critère pour distinguer un véritable jugement sur la beauté d'un jugement portant sur la perfection d'un objet :

> « […] La satisfaction relative à un objet, et qui fait que nous le disons beau, ne peut reposer sur une représentation de son utilité : car ce ne serait pas alors une satisfaction immédiate résultant de l'objet, ce qui est la condition essentielle du jugement sur la beauté. »[60]

Loin de nous ramener à la causalité efficiente posée par Rameau au fondement de la beauté musicale comprise comme effet, l'immédiateté a ici un statut différent : elle témoigne que le sujet ne réagit pas à la coïncidence des caractéristiques de l'objet avec un concept préalablement donné, autrement dit, à la perfection de l'objet eu égard à une finalité objective. Puisque, dans un jugement qui porte sur la perfection d'une chose, il faut que le sujet dispose auparavant du concept de cet objet, du « *genre de chose* »[61] que cet objet doit être, comme le formule Kant (*perfection qualitative*), il est sous-entendu qu'un tel concept constituerait une *médiation* ici non réfléchissante. De deux choses l'une : on peut donc parler d'immédiateté dans le jugement esthétique si l'on entend par là que la seule médiation existante est celle de la réflexion. Réciproquement, la réflexion constituerait, pour le jugement esthétique, une forme d'immédiateté recréée, afin d'assurer les fondements d'un jugement dépourvu de concept, et en même temps qui soit *senti*, le sentiment s'accordant avec l'idée de réflexion, mais pas avec celle d'une médiation. Cette recréation sera explicitée dans les dernières sections de ce chapitre (voir notamment l'examen de la pureté). Secondement, l'immédiateté de la satisfaction de ce § 15 nous incite également à voir là la marque de la spontanéité de l'acte de l'entendement, et de l'imagination, qui a lieu. Cette spontanéité nous amènera ainsi plus tard à examiner la possibilité d'exploiter, pour la pensée musicale de Kant, et son montage psychologique chez Herbart, l'idée que l'élément musical beau relève d'un événement du sens interne, qualifiable comme une grandeur intensive[62].

60 *CFJ*, §15, p. 987, Ak., V, 227.
61 *Ibidem*.
62 Voir *infra*, p. 590.

1.2.4. La matière de la sensation : évolution du statut des attraits, savoir : des couleurs et des sons dans l'Analytique du beau :

Dans la première partie de la *Critique de la faculté de juger*, force est de constater que couleurs et sons font l'objet d'un traitement solidaire, notamment lorsqu'ils sont classés comme des attraits, ne pouvant pas susciter le sentiment du beau. Cependant, même dans l'Analytique, les exposés sur les couleurs et les sons donnent à lire plusieurs discussions que Kant intègre à cette introduction des sensations les plus simples dans l'esthétique. Alors qu'ils devraient toujours être rattachés à une satisfaction purement sensorielle (agréable), les sons et les couleurs sont en réalité assez souvent détachés de ce rôle, et utilisés pour soutenir d'autres thèses. Ainsi, au paragraphe 7, la préférence pour telle ou telle sonorité d'instruments, à vents ou à cordes, dans l'exemple choisi par Kant, ne saurait faire l'objet d'une quelconque prétention à l'universalité : cela serait « folie d'en disputer pour récuser comme inexact le jugement d'autrui qui diffère du nôtre »[63]. Préférer telle sonorité instrumentale revient à évoquer ce qui flatte mon palais, comme le fameux « vin des Canaries »[64], et le statut de cette inclination, est toujours et uniquement *pour moi*.

Avant d'en venir au commentaire du paragraphe 14 en lui-même, nous remarquons que sa situation argumentative est en mesure de nous fournir des clés de lecture. Il faut se souvenir que le paragraphe 12 mettait en place une analogie : après avoir établi que le plaisir pris au beau dépend d'une « causalité interne d'ordre final […] consistant à *conserver* l'état de la représentation même ainsi que l'occupation des facultés de connaître sans autre intention. »[65] : la contemplation de la beauté est définie par un « arrêt »[66] : « car cette contemplation se fortifie et se reproduit elle-même »[67]. L'analogie nommée et assumée, suit immédiatement :

> « […] et il y a quelque chose d'analogue (mais non toutefois identique) à cet arrêt dans la contemplation quand un attrait dans la représentation d'un objet éveille l'attention de façon répétée, état pendant lequel l'esprit est passif. »[68]

L'attention peut donc être soutenue par un attrait (son ou couleur) sans jamais donner lieu au basculement qui conduirait à l'intention, ou à l'intérêt (où l'esprit ne serait donc plus passif, et où l'analogie avec la contemplation de la beauté ne fonctionnerait plus). Le fait de préciser « de façon répétée » permet en effet de tester cette résistance de l'état attentif (ressemblant à l'état contemplatif) à une apparition prolongée par itération de l'attrait en question. On rappelle en effet qu'un des

63 *CFJ*, § 7, p. 969, Ak.V, 212.
64 *Idem*, § 7, p. 968.
65 *CFJ,* § 12, p. 982, Ak.V, 223.
66 *Ibidem.*
67 *Ibid.*.
68 *Ibid.*

problèmes souvent pointés par les théoriciens des arts dans la musique (dont Kant[69]) est la fugacité de ses impressions qui en rend l'étude plus difficile.

L'analogie montre donc que le maintien dans un libre jeu des facultés de connaître, sans perturbation, et sans transformation en désir, n'est pas exclusif à la présentation d'une pure forme (si nous considérons pour l'instant que sons et couleurs en eux-mêmes ne sauraient constituer de belles formes). On peut songer que Kant déclare que cela n'est pas « identique » car l'attrait risque toujours de causer d'abord un plaisir avant toute appréciation esthétique (or, comme l'établit le paragraphe 9, le plaisir *résulte* de l'appréciation ou du jugement, mais ne saurait le précéder dans un jugement esthétique de réflexion), ou encore car la passivité de l'esprit ne tient, dans ce cas de figure, qu'à un fil. Cependant, Kant a bien signalé un point où la distinction entre attrait et beauté risque d'achopper.

Le paragraphe 13, dont le propos semble d'abord plus radical concernant le rejet des attraits de tout jugement portant sur le beau, vient donc prévenir cette confusion possible, et néanmoins fondée, entre attrait et beauté, chose que Kant reconnaît lui-même :

> « Le goût est encore barbare à chaque fois qu'il a besoin de mêler à la satisfaction des *attraits* et des *émotions* et, mieux encore, quand il fait de ces sensations le critère de son approbation.
>
> Cependant, il n'en reste pas moins qu'assez souvent les attraits sont non seulement assimilés à la beauté […] mais encore il arrive aussi qu'ils passent en eux-mêmes pour des beautés, et qu'ainsi la matière de la satisfaction soit prise pour sa forme : malentendu qui, comme tant d'autres, a toujours bien un fond de vérité, et peut être dissipé grâce à une détermination minutieuse de ces concepts. »[70]

C'est donc le paragraphe 14 qui procède à cette *minutieuse* détermination. À ce moment, l'alternative est la suivante : soit on reconnaît que certains attraits peuvent produire un effet analogue à des beautés et, dans ce cas, on devrait les admettre comme attraits dans la théorie du beau, soit on dénie à ces attraits leur statut d'attrait en trouvant en eux une détermination formelle. On verra dans le paragraphe 14 que Kant reconnaît plutôt une unité formelle appréciable comme beauté dans le son musical, plutôt que d'admettre que des attraits pourraient légitimement être tenus pour beaux. Il nous semble ainsi que le paragraphe 14 est donc moins une concession que la recherche, amorcée deux paragraphes plus tôt, d'une vérification que l'expérience que Kant a observée, ou faite, est pensable par la théorie : certains sons peuvent être dit beaux en eux-mêmes (ce qui est toujours également valable pour les couleurs). Ce qu'il faut donc admettre, avant de lire le paragraphe 14, c'est que le son unique et pur n'est pas l'expérience elle-même qui a conduit certaines personnes à apprécier de la beauté dans un pur son, mais l'expérience qui doit venir

69 Voir notre commentaire du paragraphe § 51, et notamment de la p. 1110, Ak. V, 324.
70 *CFJ*, § 13, p. 983, Ak. V, 223.

confirmer que l'appréciation d'un son comme beau ne fait pas rentrer les attraits dans le jugement esthétique de réflexion.

Pourtant, au début du paragraphe 14, l'exemple musical – redoublé tout à fait traditionnellement par l'exemple des couleurs – revient sous la forme de la considération du son, *Ton* : « *ein bloßer Ton* ». Ce *simple* son serait donc un son *unique* au sens d'isolé. Kant différencie le simple son, cette fois du *Schall* et du *Geräusch* :

> « un pur et simple son musical (à la différence d'un son physique ou d'un bruit) »[71]

Le *Schall*, traduit ici par « son physique », ou encore proposé comme « bruit distinct », distingué du « bruit assourdi » dans la traduction de Louis Guillermit[72], marque déjà un premier degré d'identification du phénomène sonore. Le *Geräusch* est au moins non-identifiable, son absence de forme semble neutre pour notre appréciation. Aussi, dans la concession que Kant formule juste après, le « simple son », ce son unique, celui d'un violon, pour reprendre l'exemple de Kant devrait, tout comme le bruit (*Geräusch)* et ce son indéfini qu'est le *Schall,* faire partie de la « matière de nos représentations » (*Materie der Vorstellungen*) qui a pour fondement la sensation (*Empfindung*) et mériter, tout au plus, d'être compté au nombre des agréments. Pourtant, le simple son « wird von den meisten an sich für schön erklärt »[73], est considéré comme beau en lui-même par la plupart des gens.

Cependant, pour que ce phénomène sonore puisse faire l'objet d'un jugement pur, on doit admettre une condition *sine qua non* : le son lui-même doit être pur (*rein*). On ne doit en aucun cas avoir affaire à une qualité sous peine de retomber dans le « ridicule » ou « l'absurde », savoir discuter de la validité de notre préférence pour le timbre du violon plutôt que pour celui de la flûte. La considération d'un son unique et pur (avec ses deux conditions), assure seule la possibilité d'atteindre une détermination formelle à propos de mes représentations, que je peux partager avec autrui avec certitude (*mit Gewissheit*). Inévitablement, le lecteur s'interroge : quel genre d'oeuvre, ou même simplement quel genre d'expérience esthétique pourrait bien être à l'origine d'une discussion à propos de la beauté, non seulement d'un son unique, mais encore, d'un son pur ? Cela signifierait, transposé dans un contexte acoustique concret, une sirène prolongée sans aucune variation et dont l'onde dessinerait une sinusoïde parfaitement régulière. Or, quand bien même l'expérience d'un tel son serait possible, elle aurait toutes les chances de nous paraître désagréable, voire douloureuse. Kant va jusqu'à proposer un degré d'abstraction du phénomène tel qu'on ne sait plus dire de quel son il s'agit, c'est-à-dire qu'on ne serait même plus en mesure d'évaluer pour nous sa hauteur, ni sa provenance (sa cause physique). On atteste la pureté du son, « parce que l'on peut

71 *CFJ*, § 14, p. 984, Ak., 224.
72 L. Guillermit, *L'élucidation critique du jugement de goût par Kant…*, *op. cit*., p. 202.
73 Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Philipp Reclam jun. Stuttgart, G. Lhemann (hrsg. 1963) 2011, p. 100.

s'abstraire de la qualité de tout genre de sensation (si c'est une couleur et laquelle, si c'est un son et lequel elle représente) [74]». Du point de vue de l'auditeur, empiriquement, qu'est-ce qui distingue encore un tel son d'un bruit non-identifié (ni musical, ni même peut-être, agréable) ?

La force de la remarque de Kant tient au fait qu'elle souligne la capacité à identifier le *Ton* par distinction avec d'autres phénomènes sonores. Cela doit être considéré comme un jugement sur une forme dans la mesure où la détermination formelle, que j'identifie avec certitude, est attestée par la perception d'un phénomène quantitatif *;* le son unique et pur du paragraphe 14 est, dans l'ordre physique, un élément sonore que je peux définir et quantifier précisément (Euler et les *pulsi* de l'éther à l'appui de la démonstration de Kant, et sur lesquels nous reviendrons). L'élément sonore à partir duquel est construite la musique au sens de composition musicale est en fait *musical* avant d'être composé. Ce *Ton* qui est déjà une « détermination formelle de l'unité d'un divers » l'est, en un sens minimal et élémentaire : je suis capable d'identifier un jeu régulier des impressions dans l'air, or le *jeu* représente l'élément formel dans le temps. La musique commence donc là où il y a pure mise en forme du sonore, et pas nécessairement là où il y a composition ou subordination à un sujet ou même à un thème (éléments esthétiques musicaux mentionnés par Kant au § 16).

74 *CFJ*, § 14, p. 985, Ak. V, 225. K*ritik der Urteilskraft* : « […] weil man dabei von der Qualität jener Empfindungsart (ob, und welche Farbe, oder ob, und welchen Ton sie vorstelle) abstrahieren kann », *idem*, p. 101.

1.2.5 Identifier un matériau proprement musical :

1.2.5.1. Généricité du son

Remarquons qu'il n'est pas question de n'importe quel son : rien n'attache ce son à une cause que je puisse identifier ni par laquelle je puis être affecté. Un « son physique » peut m'affecter parce que je détermine sa provenance objective (le bruit de pas annonçant une visite) mais ici, le « bruit assourdi » n'est pas assez ordonné pour susciter une quelconque impression harmonieuse. Dès lors, l'exemple du son du violon doit donc être analysé comme réunissant les conditions d'une expérience sonore dont je peux prévoir les effets du point de vue du phénomène sonore : il s'agit d'un instrument de *musique*, le son qu'il produit est donc un *son musical*, dans la plus simple acception que l'on pourrait en donner : le son rendu par un instrument servant à une seule et unique chose, à savoir, jouer de la musique. Certes, l'instrument est manufacturé et chacune de ses parties et de ses courbes est calculée, de telle sorte que le son rendu soit de telle ou telle couleur. Cependant, ce qui nous intéresse ici n'est pas la spécificité de l'instrument violon, mais la généricité de l'instrument qui ne produit pas ce son par effet collatéral. Le violon est conçu pour sonner comme un violon. Ce qui est décisif est donc la nature de ce son spécifiquement musical. Il est tout à fait remarquable ici que la musicalité du son ne semble plus dépendre ici de l'insertion de ce son dans un enchaînement diachronique ou synchronique de sons, dans une suite mélodique ou harmonique. Kant a besoin d'isoler un élément musical indépendamment de la composition musicale. Finalement, c'est comme si la notion de composition ici était elle-même suspectée d'importer dans la musique au sens pur des attraits, extérieurs à ce qui constitue la musique elle-même. Dans ce cas, il faut considérer que les consonances, et l'harmonie tout entière est un élément de détermination culturel, de même, les voix ou la facture des instruments sont des moyens de produire la musique selon une finalité. Harmonie et mélodie, au sens classique du terme, sont – au moins temporairement – exclues de ce qui fonde la véritable beauté musicale, qui naît dès l'émission d'un son détaché de l'idée de sa cause physique. Ce n'est donc pas en lui-même que le son pouvait être un attrait, c'est bien plutôt en ce qu'il manquait de forme, et comme tel, devenait l'indice d'un objet dont le spectateur pouvait alors désirer l'effet produit d'une manière analogue au désir qu'il peut avoir pour l'effet du vin des Canaries. La généricité du son, qui découle directement de son caractère pur et abstrait, devient ainsi la garante d'un plaisir indépendant, autotélique, qui ne relève plus du jugement empirique des sens. Que l'on songe à la déception du promeneur jouissant du chant du rossignol au § 42, on se figurera que le violon identifié comme source du son est, au paragraphe 14, l'équivalent de

l'imitateur de rossignol. Une fois découverte la « supercherie, personne ne supportera longtemps d'écouter ce chant auparavant si attrayant »[75].

Ce qu'il faut poser ici est la question de savoir comment l'étude du son, et sa problématisation, vont permettre d'évincer de la théorie musicale la question de la finalité artistique produite par l'harmonie musicale comprise comme terme général pour la notion de composition (qui implique la finalité selon des idées). Il faudra alors prêter tout particulièrement attention au concept de réflexion, au sens où il atteste esthétiquement, et transcendantalement, que le jugement esthétique est détaché de tout concept déterminé, y compris de celui d'une finalité interne. Les enjeux de l'absence de finalité dans le son musical dépasse le strict cadre de la finalité purement formelle concernant le beau. L'exemple du son isolé nous semble à ce titre différent des autres sur le point précis qu'il appelle une analyse propre des pouvoirs de connaître : dans le son simple, dont on ne doit pas déterminer la source (un son acousmatique, pourrait-on dire), s'il se révèle bien un divers mis en forme, d'où vient sa finalité même purement formelle ? Y a-t-il là l'effet d'une nature (dont les instruments imite les propriétés, dans une supercherie semblable à celle de l'imitateur de rossignol, mais à l'échelle d'un simple son ?).

1.2.5.2. Un son pur : la méthode de l'abstraction chez Kant :

L'une des notions qui prend de l'importance lorsqu'il s'agit de beauté, et en particulier, pour ce qui nous intéresse, de beauté musicale, donc de consonance, est celle de pureté. Cette notion, bientôt exposée comme outil voire comme méthode, prend tout son sens dans ce que nous avons fixé comme l'horizon kantien de cette première partie : définir la possibilité et les caractéristiques d'une science du son, c'est-à-dire, en premier lieu, se doter de l'objet « son ».

On a eu l'occasion de l'exposer en introduction, la *Critique de la raison pure*, et, par suite, toute la théorie du jugement de Kant, est héritière d'un cahier des charges scientifique spécifique ; la pureté est l'un des points de ce cahier des charges, qu'il convient que nous explicitions à nouveau. Dans *Kant et la nature*, Pierre Kerszberg écrit un chapitre intitulé « *Forcer pour comprendre : le phénomène pur »* où il propose d'examiner le seul cas où Kant aurait réussi expliquer de manière transcendantale la possibilité de ce qu'il appelle une « expérience objective »[76] : celle de la théorie de la gravitation de Newton. Cela reviendrait notamment, pour Kant, à avoir rendu les lois de Kepler dépendantes de « principes synthétiques *a priori* »[77] . Tout le

75 *CFJ*, § 42, p. 1083, Ak. V, 302.
76 Kerszberg Pierre, *Kant et la nature. La nature à l'épreuve de la critique*, Paris, les Belles Lettres, 1999, p. 33.
77 Préface à la deuxième édition de la *Critique de la raison pure*, B XVI, cité par P. Kerszberg, *op. cit.*, p. 33.

processus de la découverte scientifique est alors renversé, et la loi de gravitation devient principe *priori*, applicable à toute expérience, y compris, et même surtout, l'expérience dite ordinaire. L'explicitation de ce que la pureté veut dire au sein du processus d'élaboration d'une connaissance est proposée, dans ce cadre, par P. Kerszberg. Celui-ci propose que la pureté ne soit pas restreinte à la qualité d'une connaissance qui serait exempte de tout élément *étranger* ou *autre*, ni même encore que la pureté ne caractérise que l'absence de sensation. La pureté enveloppe en réalité une méthodologie à part entière que nous tenterons de restituer, puis d'appliquer, à la question du *son pur* que pose la troisième *Critique.* Prenant appui sur son rappel concernant la révolution copernicienne et le « contact final avec l'expérience sensible »[78] qu'elle vise, P. Kerszberg voit également dans le critère de la pureté une inversion méthodologiquement, et épistémologiquement féconde :

> « […] un concept *a priori* et *pur* est absolument et entièrement originaire, en ce sens que grâce à lui « on peut dire davantage… que ce qu'enseignerait la simple expérience ». »[79].

Le gain scientifique apporté par la pureté (et le caractère *a priori* du concept) est signalé ici par P. Kerszberg qui souligne particulièrement le terme « davantage » dans son commentaire. Celui-ci indiquerait bel et bien l'inversion :

> « Au lieu de monter de l'expérience vers l'*a priori* pour ensuite obtenir une vue *a priori* sur l'expérience qui reste à parcourir, la catégorie part de l'*a priori* que l'entendement trouve en lui-même, de sorte qu'elle donne une vue *a priori* sur l'expérience en général, en son universalité et sa nécessité, qui couvre aussi bien l'expérience déjà parcourue que celle qui va venir. »[80]

Il ne s'agit pas là d'une anticipation, au sens de l'Analytique des principes, mais d'une façon d'utiliser le concept pur, ou catégorie, de telle sorte non pas que la connaissance soit *purgée* de tout ce qu'elle contiendrait d'empirique, mais qu'elle soit connaissance pure au sens « où rien ne *dépend* [en elle] de l'empirique. »[81]. Cette purification se gagne donc par la constitution d'un point de vue – et c'est aussi le terme que choisit L. Guillermit – sur l'expérience ; toute la question étant à présent de savoir *comment* le sujet doit faire pour constituer ce point de vue qui reprogramme son expérience ordinaire possible de telle sorte qu'en elle soit visée la loi établie par la science. Comment atteindre, ou même créer, ce produit conceptuel pur capable de faire coïncider la série sensible avec les lois transcendantales qui la rendent possible, et de faire sentir au sujet une telle coïncidence ?

C'est précisément le rôle du sujet qui est décisif dans l'émergence de ce point de vue, constitué donc par un élément *a priori* et *pur*, puisque le sujet doit bel et bien le trouver « en lui-

78 *Kant et la nature*, *op. cit.,* p. 35.
79 *Critique de la raison pure* A 203/B 248, cité dans *Kant et la nature*, *op. cit.*, p. 45.
80 *Ibidem*.
81 *Ibid.*

même »[82]. Dans l'introduction de son ouvrage, P. Kerszberg propose dans ce sens une interprétation forte du rôle qui incombe au sujet de la connaissance une fois actée la révolution copernicienne. En effet, selon lui, la révolution copernicienne est une analogie qui doit être comprise de part en part : si la Terre se met en mouvement au sein du système solaire, et si le sujet ne sait des choses que ce qu'il y met lui-même, alors il faut que la connaissance devienne une manipulation du sujet, le résultat de son action. De la même façon que nous n'apercevons plus le mouvement terrestre, et qu'il nous faut procéder à des expériences et des observations pour nous en rendre conscients, il est nécessaire que nous nous *fassions* sentir notre propre mise en forme *a priori* du donné sensible.

Dans les paragraphes qui suivent, nous constaterons qu'il existe plusieurs manières ou méthodes aménagées par Kant pour constituer ce nouveau point de vue sur l'expérience.

1.3) L'auto-affection : la possibilité d'une esthétique volontariste ?

La première manière, pour le sujet, d'entamer une purification de l'expérience passe par ce que Guillermit appelle une « auto-affection » qui est un effet précis de l'*attention*. À l'occasion de son commentaire de l'exposition du sens interne dans la Déduction transcendantale, Guillermit porte un intérêt particulier à un concept que nous avons également examiné : la synthèse figurée de l'imagination. En effet, la synthèse figurée de l'imagination est un moment privilégié où l'entendement parvient à produire dans l'intuition ses concepts. Le sujet ne semble subir cette synthèse que dans une forme de manipulation du sens interne par l'entendement[83]. Guillermit traduit ce caractère passif par le terme d'auto-affection, et il justifie ce choix en rappelant que l'entendement ne peut que provoquer la liaison du divers dans le sens interne, puisque le divers n'est inévitablement pas unifié de lui-même. Cette effet de l'entendement doit alors également être replacé dans le contexte de la forme du sens interne, qui définit le cadre de notre rapport à nous-mêmes :

> « nous n'avons d'autre intuition de nous-mêmes que celle de la manière dont nous sommes affectés. »[84]

Kant relève que le lecteur de l'Esthétique transcendantale a dû être frappé par un paradoxe : nous devrions, écrit-il, nous « comporter de manière passive vis-à-vis de nous-mêmes »[85], autrement dit, être totalement transparents à nous-mêmes. Or, il y a comme un dédoublement dans le système kantien, qui vient de la distinction entre le sens interne et l'aperception transcendantale : tant que le

82 Voir précédente citation, *ibidem*.
83 « Nous ne pouvons penser une ligne sans la tracer en pensée, un cercle sans le *décrire,* nous ne pouvons aucunement nous représenter les trois dimensions de l'espace sans *poser*, à partir du même point, trois lignes qui soient perpendiculaires entre elles [...] », *Critique de la raison pure*, B 154 / Ak III, 121, Analytique des concepts, chapitre II, § 24, *op. cit*., p. 869.
84 C'est ici la traduction de de la Déduction transcendantale, B 153 par Louis Guillermit, *idem*, p. 145.
85 *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, B 154 / Ak III, 121, Analytique des concepts, chapitre II, § 24, *op. cit*., p. 869.

divers de l'intuition n'est pas lié par l'entendement, l'élément de ce qu'on pourrait appeler la conscience n'est pas présent, et cette conscience n'arrive, en fait, qu'avec l'auto-affection, c'est-à-dire avec l'unification du divers de l'intuition dans une représentation. La question est la suivante : si l'entendement ne peut faire autrement que *figurer* les intuitions pour les produire dans le sens interne, où et comment identifier l'acte du sujet que nous cherchons à isoler ?

Guillermit convoque alors la capacité d'*attention* du sujet, qui doit constituer un « exemple » de cette auto-affection. Autrement dit, Guillermit propose un usage analogique d'une opération d'attention pour expliquer l'auto-affection :

> « Sans doute KANT songe-t-il à l'expérience que chacun peut faire de l'*effort* et de la tension qu'exige cet acte [d'attention], de l'*effet* très réel qu'il produit lorsqu'il permet finalement de percevoir ce qui auparavant restait inaperçu, de la *fatigue* enfin, qui en résulte à la longue. »[86]

Cette description de l'attention, et de l'effort qui conditionne sa réalisation semble effectivement entrer en contradiction avec la nécessité de la synthèse figurée, imposée par l'entendement lui-même : on l'a vu précédemment, cela ne peut se passer autrement. L'auto-affection elle même devrait se présenter comme une nécessité, et elle se présente, en même temps comme un effort du sujet, qui semble volontaire. Ce que Guillermit décrit ici, c'est ce qu'on pourrait appeler le passage du *seuil de conscience*, et la question de savoir si celui-ci est une réaction ou une action (ou mixte) ; de la réponse à cette question dépend la question de savoir si l'étude de la formation des objets dans la conscience appartient bien au projet d'une philosophie transcendantale (sachant que la synthèse reproductrice de l'imagination, dépendant toujours d'une loi conditionnée empiriquement par l'objet, a d'ores et déjà été renvoyée au domaine de la psychologie, entendu comme psychologie empirique). En effet, si l'imagination est spontanéité dans sa fonction *productrice*, c'est-à-dire lorsqu'elle produit une synthèse dans l'intuition pure, selon des concepts donnés *a priori* par l'entendement, l'entendement lui-même n'est pas spontanéité (il est à la rigueur, comme spontané).

1.4) Le problème et la fécondité de la succession

Nous venons de poser un enjeu qui relève de la distinction nette entre philosophie transcendantale, et psychologie, distinction que Kant appelle de ses vœux. Nous rappellerons donc ici que, quel que soit le produit de l'esprit étudié, ou l'activité des facultés étudiée, si sa détermination dépend du donné empirique, et non de la pensée, alors son étude est renvoyée par Kant en dehors de la philosophie transcendantale, dans ce qu'il appelle psychologie (comprise comme étude d'un esprit passif, et uniquement réactif). Toutefois, ce qui nous occupe de manière centrale, et qui constitue d'ailleurs, notre point de départ, est bien un exemple : celui du son unique

86 Guillermit, *idem*, p. 145.

du paragraphe 14 de la troisième *Critique*. On l'a dit avec P. Kerszberg plus tôt : le statut des exemples ne saurait renvoyer à une détermination empirique de l'activité de l'entendement, et ce encore moins lorsqu'il s'agit d'observer le rôle de la faculté de juger, comme nous nous apprêtons à le faire. En effet, l'Analytique des principes le rappelle : la faculté de juger ne s'apprend pas mais elle doit s'exercer : « Telle est l'unique et grande utilité des exemples : ils aiguisent la faculté de juger. »[87], exemples qui doivent être tout simplement considérés, selon la comparaison de Kant lui-même, comme des « roulettes pour enfant de la faculté de juger »[88]. Ainsi le son du paragraphe 14 doit-il encore être mis à profit pour aiguiser notre faculté de juger. Or, remarquons ici que ce son dit unique, pur, ne constitue pas seulement un élément, c'est-à-dire, un point, où l'attention pourrait se fixer, mais bien un point étiré dans le temps : le son pur est à la fois reconnu comme constitué de « vibrations de l'air physiquement ébranlé »[89], ce qui permet à l'esprit d'en « appréhende[r] aussi le jeu régulier des impressions (et donc la forme dans la liaison des représentations) par la réflexion »[90] ; l'esprit est détourné d'une impression sensorielle[91], et, grâce à la pureté de ce nouveau « mode de sensation »[92], il peut percevoir « une détermination formelle de l'unité d'un divers de ces sensations »[93]. Kant ajoute alors cette précision :

> « Quant à la pureté d'un mode de sensation, elle signifie que l'uniformité de ce dernier n'est troublée ni interrompue par aucune sensation étrangère »[94]

Pour saisir cet objet dans son ensemble, et le décrire : le son pur est un son dont la perception est dégagée de toute appréciation d'une qualité parce que l'attention de l'esprit se porte sur la régularité (certes traduite par « jeu régulier ») et l'uniformité, ou autrement dit, l'homogénéité des vibrations qui constituent ce son en premier lieu. Le dégagement de la considération de la qualité est ce qui permet à ce son de ne pas être traité comme un attrait, c'est-à-dire une couleur ou un son qui plairaient par leur caractéristique propre (couleur verte, timbre de violon), ce sur quoi on ne saurait discuter. Ce qui nous intéresse cependant ici est la question du changement du mode de sensation grâce à l'uniformité de la saisie des impressions, qui doivent être ici rapportées précisément aux vibrations de l'air. Dans le son pur, les vibrations de l'air sont régulières et uniformes, ce qui nous autorise à utiliser une notion sur laquelle Kant produit par ailleurs des développements éclairants, mais qui est aussi une notion utile dans les recherches sur la nature vibratoire du son : la question de la perception de la succession. Cette succession uniforme et

87 *Critique de la raison pure*, Analytique des principes, A 34/B 173, *op. cit*., p. 882.
88 *Ibidem*.
89 *CFJ*, Gallimard, coll. La Pléiade, tome II, § 14, p. 984.
90 *Ibidem*.
91 Nous verrons plus loin le processus qui explicite cette impossibilité pour l'esprit de se fixer sur la représentation, ce qui l'amène à réfléchir.
92 *CFJ*, *op. cit.*, §14, *idem*.
93 *Ibidem.*
94 *Idem*, p. 985.

régulière des vibrations, donc des impressions, semble en effet être en mesure de modifier l'expérience du sujet, qui peut grâce à elle, réfléchir. Autrement dit, dans cette succession uniforme, l'esprit est libéré d'une détermination qui, sans cette uniformité, deviendrait, ou redeviendrait, qualitative.

Suivons dans un premier temps Louis Guillermit, qui s'appuie sur les développements qui concernent le mouvement dans la Déduction transcendantale : celui-ci n'est pas une propriété de l'objet, mais dans la succession, il est *produit* par le sujet :

> « Ce qui intervient en premier pour produire même le concept de succession, c'est le mouvement, considéré comme acte du sujet (non comme détermination d'un objet), par conséquent la synthèse du divers dans l'espace, si nous faisons abstraction de celui-ci et faisons porter notre attention uniquement sur l'acte par lequel nous déterminons le *sens interne* quant à sa forme. L'entendement ne trouve donc pas dans ce dernier, comme si elle était déjà, une telle liaison du divers, mais il la *produit* en l'*affectant*. »[95]

Pour le sens externe, le mouvement non pas d'un objet, mais le mouvement en général, peut être *description* (*Beschreibung*) d'un espace : il relève alors clairement à la fois de la géométrie et de la philosophie transcendantale, puisque ce mouvement est à la fois description et mesure[96]. La succession implique d'ailleurs un rapport à ce que Kant lui-même nomme « objet » sur lequel on peut s'arrêter brièvement.

En premier lieu, la deuxième Analogie de l'expérience pose que la succession n'existe que parce que l'imagination dispose un élément antérieurement à un autre, et ce en vertu du « *rapport de la cause et de l'effet* »[97]. Ainsi,cette succession ne nous dit absolument rien de ce qui est successif dans l'objet, ou encore, du « rapport objectif des phénomènes qui se succèdent »[98]. Cependant, au paragraphe suivant, Kant reprend cette question du successif *dans l'objet*, mais la soumet à une autre définition de l'objet que celle, relativement évidente, qui désigne toute représentation dont le sujet a conscience. Cette autre définition d'objet, traduite de manière « illisible »[99] depuis Jules Barni (1869), comme le souligne Alain Renaut, doit être commentée, surtout dans la mesure où elle n'est pas donnée, mais seulement recontextualisée par Kant :

> « ce que signifie ce mot à l'endroit des phénomènes, considérés non pas en tant que (comme représentations) ils sont des objets, mais en tant seulement qu'ils désignent un objet. »[100]

---

95 *CRP*, *op. cit.*, B 155 ; AK, III, 122, p. 869.

96 Seule la synthèse dans le sens externe est capable de constituer une série, en appréhendant l'espace par la succession de ses parties. La mesure de cet espace est ainsi inhérente à la synthèse constitutive de la série, autrement dit, de la succession des parties : cette définition fait de la mesure un étalonnage, qui combine la détermination d'un étalon (la grandeur de l'unité) et la liaison des parties homogènes.

97 *CRP*, Analytique des principes, Chapitre II, Troisième section, B. Deuxième analogie, B 234/ AK III 168, *op. cit.*, p. 926.

98 *Ibidem.*

99 Alain Renaut, *Critique de la raison pure,* Garnier Flammarion, trad., présentation et notes par A. Renaut, Paris, 2006, note n°89 p. 706.

100 *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, trad. A. Renaut, p. 259.

Ce que signifie donc qu'un phénomène renvoie non pas à une représentation en nous mais à un objet hors de nous est bien une considération qui nous renverrait à la chose en soi, et nous ferait sortir du champ de ce que nous pouvons connaître. Il est seulement intéressant que Kant esquisse une telle voie, non seulement eu égard à ce qu'on pourrait appeler une théorie de l'objet, dont il ouvre les possibilités, mais encore, d'autre part, à ce qu'il va s'autoriser ensuite à poser concernant la succession. Les deux exemples comparés par Kant sont celui de la maison et celui d'un bateau descendant le cours d'un fleuve, les deux donnant occasion à une appréhension successive. Le divers de la maison est, certes, nécessairement appréhendé de manière successive, mais le divers même de ce phénomène de maison (les parties qui la composent) n'est pas *en soi* successif. De ce fait, aucun ordre de l'appréhension successive de la maison n'est prescrit par ce que serait objectivement la succession entre les parties du phénomène. Toutefois, l'ordre de l'appréhension successive du divers de la maison, subjectif, est réglé : il existe une règle nécessaire pour l'appréhension de la maison, et elle repose sur ce que Kant appelle une définition de la *vérité* comme « accord de la connaissance avec l'objet »[101] : en somme, le divers de la maison ne peut être appréhendé successivement que dans la mesure où cette appréhension constitue un assemblage de représentations qui visent correctement le phénomène de maison, c'est-à-dire conformément, cette fois, au concept de maison. C'est cette intrication de régulations de la succession qui permet à Kant de conclure :

> « Ce qui, dans le phénomène, contient la condition de cette règle nécessaire de l'appréhension est l'objet. »[102]

Il en va autrement pour le bateau navigant sur le fleuve :

> « Ma perception de sa situation en aval succède à la perception de la position qu'il occupait en amont du cours de l'eau, et il est impossible que, dans l'appréhension de ce phénomène, le bateau doive se trouver perçu d'abord en aval, mais ensuite en amont du fleuve. »[103]

Ce n'est plus une simple règle qui préside ici à l'appréhension successive, mais un *ordre* qui représente une contrainte : sa nécessité s'exprime par le fait qu'il est impossible de faire autrement, ce qui signe donc une apodicticité de cette succession qui peut donc constituer une connaissance. Cet exemple du bateau descendant le fleuve n'est un exemple que par abus de langage : c'est bien une analogie dans la mesure où elle va donner occasion à Kant de formuler la règle qui permet de dériver la *succession subjective* de l'appréhension, celle où aucun ordre ne préside, de la *succession objective* des phénomènes, et ce en vertu du principe selon lequel tout ce qui arrive succède à quelque chose. D'une telle règle et de sa nécessité découle l'objectivité phénoménale :

101 *Ibidem*.
102 *Idem*, AK,IV, 130, A191, p. 260 dans la traduction d'A. Renaut pour l'édition GF.
103 *Idem*, B 237, p 261 dans la traduction d'A. Renaut pour l'édition GF.

> « C'est ainsi que je puis être légitimé à dire du phénomène lui-même, et non point seulement de mon appréhension, que s'y doit trouver une succession – ce qui signifie que je ne pourrais mettre en œuvre l'appréhension autrement que précisément selon cette succession. »[104]

Le rapport à la durée, qui inscrit l'appréhension dans un déroulement précis où les parties du divers ne peuvent pas être interverties (le bateau ne peut pas être appréhendé en aval du fleuve avant d'être appréhendé en amont), reste donc ici contenu, enfermé, dans le cas du bateau, et il sert ensuite à réaffirmer les principes de continuité et de causalité. C'est précisément au nom de cette loi de continuité dans le sens interne que Kant condamnait la psychologie à ne jamais pouvoir prétendre accéder au rang de science de dans la Préface des *Premiers principes métaphysiques de la science de la nature* :

> « les mathématiques ne peuvent s'appliquer aux phénomènes du sens interne et à leurs lois, car il faudrait alors tenir compte de la seule loi de continuité dans l'écoulement de ses modifications internes, or ce serait une extension de la connaissance qui serait à celle que les mathématiques procurent à la théorie des corps à peu près comme la théorie des propriétés de la ligne droite se rapporte à la géométrie tout entière, car la pure intuition intérieure où doivent se construire tous les phénomènes de l'âme est le temps qui n'a qu'une dimension. »[105]

Guillermit, dans la lignée duquel nous nous inscrivons une fois de plus, souhaitant réactiver la question d'une science du sens interne, qualifie cette explication de « restriction dérisoire », prétexte à une « fin de non-recevoir » de la part de Kant, ce qui l'autorise à y voir une ouverture pour le commentaire. Il est vrai que Kant n'écrit pas exactement qu'une science des phénomènes du sens interne est impossible : il souligne plus simplement que son aspect linéaire lui donnerait une portée dérisoire dans une science de la nature pensante qui devrait ressembler à une géométrie globale – si l'on maintient l'analogie –, et non à une science du linéaire. Pourtant, tout comme ce fut le cas de L. Guillermit, il ne nous est pas interdit de trouver intéressante cette partie, même infime, d'une potentielle science du sens interne comme science du linéaire.

Si nous revenons à la constitution du point de vue du sujet, nous pouvons à présent comprendre pourquoi la conscience de la représentation temporalisée, et l'effort qui accompagne cette saisie déterminée successivement du divers dans l'intuition interne sont cruciaux : ils permettent de définir, c'est-à-dire de tracer les contours d'un objet du sens interne en le visant. Relevons à ce titre cette conclusion, dans la deuxième Analogie :

> « c'est uniquement dans la mesure où un certain ordre dans le rapport chronologique de nos représentations est nécessaire que leur revient une signification objective. »[106]

104 *Idem* Ak, IV, 131, p. 261 dans la traduction d'A. Renaut pour l'édition GF.
105, p. 368.
106 *CRP*, *idem*, A 197/B 243, éditions Gallimard, tome I, p. 932.

On voit bien *in fine*, que, même lorsque la constitution subjective des conditions de l'expérience doit se régler sur un ordre invariable présent dans le phénomène, c'est en dernière instance au sujet que revient de donner du sens à l'objet qu'il constitue grâce à cette nécessité.

Pour le sens interne, en l'absence de pouvoir *descriptif*, c'est-à-dire, *monstratif* ou *figuratif*, on peut reposer la question de la production d'une forme dans l'intuition pure. La question est au fond de savoir si l'on peut obtenir une représentation formelle en dehors de toute figuration. Avec l'auto-affection, et l'effort fourni par le sujet, il apparaît que l'instant du passage à la conscience qui fonde l'auto-affection, ainsi que son maintien dans une tension – qui constitue précisément l'*at-tention* –, possèdent un pouvoir *eidétique.* Il reste toutefois difficile d'identifier très précisément l'activité propre au sens interne. On doit, par exemple, tenir compte du fait que Kant rabatte notre intellection du temps en général sur notre capacité à produire la représentation d'un objet dans le sens externe, comme une forme d'imitation ou d'aide à la représentation de la nature du temps. L'expression est

> « nous devons ordonner les déterminations du sens interne exactement de la même manière, comme phénomènes inscrits dans le temps, que nous ordonnons celles du sens externe dans l'espace. »[107]

En effet, s'il s'agit de suppléer au défaut d'image du temps (le terme est également celui de *Darstellung*), il est bien question d'une forme d'imitation, puisque l'affection du sens interne par l'entendement vient toujours *après* celle du sens externe, et se fait « de la même manière ». Ainsi :

> « Je ne peux me représenter une ligne, si petite qu'elle soit, sans la tirer par la pensée, c'est-à-dire sans en produire, à partir d'un point, toutes les parties successivement et sans commencer ainsi par tracer cette intuition. De même en est-il pour tout temps, jusqu'au plus petit. »[108]

L'objectivité du temps ne se gagne qu'en empruntant le pouvoir descriptif propre à la synthèse du divers dans l'espace. De même, pour saisir la grandeur d'un phénomène, le sens interne ne possède de capacité à mesurer que par l'intermédiaire du sens externe, et ce notamment en passant par la perception de la succession :

> « […] la possibilité des choses en tant que *grandeurs* et donc la réalité objective de la catégorie de la quantité ne peuvent elles aussi être présentées que dans l'intuition externe, et [elles] ne peuvent ensuite être appliquées également au sens interne que par l'intermédiaire de cette intuition. »[109]

La perception de la grandeur dans le sens interne nécessite, encore une fois, un sorte de redoublement de la synthèse, et d'une application de la figuration par l'entendement dans l'intuition pure *a priori* du sens externe aux cadre du temps.

---

107 *Idem*, p. 212.
108 *CRP*, Analytique des principes, Axiomes de l'intuition, A 162-163/B 203-204, *idem*, tome I, p. 903.
109 *CRP*, Analytique des principes, Chapitre II, Remarque sur le système des principes, (AK III, 201), B 293, *idem*, p. 969.

L'auto-affection thématisée Guillermit permet donc d'apercevoir le moment transcendantal de l'affection du sens interne. Notons tout de même que Guillermit analyse cette auto-affection dans une partie de son commentaire dédié au sublime : il cherche en effet à élucider la mise en mouvement[110] de l'esprit dans ce sentiment. Chaque sentiment esthétique, beau comme sublime, est capable de produire un certain *état de l'esprit* ou *Gemütszustand* (traduit traditionnellement par « état d'âme »[111]), ce qui permet également à Kant, contre la tradition de l'esthétique intellectualiste, d'écarter définitivement le beau (et le sublime) du domaine de la connaissance. Guillermit distingue radicalement l'état de l'esprit caractéristique du beau qui serait en *repos* (*Ruhe*) de celui du sublime, seul capable de mettre l'esprit en mouvement (*Bewegung*). Il s'appuie alors sur le début de l'Analytique du sublime :

> « le goût du beau présuppose que l'esprit soit dans un état de contemplation immobile <ruhiger> et le maintient en cet état »[112]

Cette lecture nous paraît fausser la représentation que l'on se fait du rapport entre les facultés de connaître dans le sentiment du beau : en exagérant leur calme et leur harmonie, et en les opposant au mouvement rencontré dans le sublime, elle donne l'idée d'une fixité. Or, il est clair, pour plusieurs raisons données par l'Analytique du beau, que le rapport entre entendement et imagination est actif : il est question d'une « activité indéterminée », certes, et donnant lieu à un accord, qui voit cependant les deux facultés entrer dans un « jeu rendu plus aisé » où elles sont « animées par leur accord réciproque »[113]. Il ne s'agit pas de donner l'idée inverse, et qui serait tout aussi faussée, savoir que le beau et le sublime produisent des états de l'esprit semblables, mais il nous semble que l'Analytique du beau permet de comprendre cette distinction non pas tant en termes de mouvement ou d'activité, mais bien en termes de dynamisme : le beau s'auto-alimente, et maintient l'esprit dans un état homogène, en ce sens, il n'est effectivement pas dynamique, mais homéostatique. Le sublime, en effet :

> « […] a pour caractéristique un mouvement de l'esprit lié au jugement portant sur l'objet, tandis que le goût qu'on éprouve pour le beau présuppose que l'esprit doit dans un état de contemplation tranquille, et il l'y maintient. »[114]

Toutefois, si cette distinction autorise le traitement de deux sortes de sublime, le mathématique et le dynamique, d'autres différences marquantes sont signalées par Kant lui-même : le beau est un jugement sur la forme de l'objet, le sublime peut porter sur l'informe puisqu'il est lié à l'illimitation. Le beau produit un plaisir spontané, conciliable avec l'attrait et fondé sur un jeu libre ; le sublime est un plaisir dit négatif, constitué en deux temps, sérieux donc inconciliable avec les

110 L. Guillermit, *op. cit.*, p. 136 sq.
111 *CFJ*, p. 975, Ak. V, 217.
112 *CFJ*, § 24, cité et traduit par L. Guillermit, *idem*, p. 137.
113 *CFJ*, § 9, p. 978, Ak. V, 219.
114 *CFJ*, § 24, p. 1013, Ak., V, 247.

attraits. La plus importante différence est en fait liée à la finalité : faisant violence à l'imagination en dépassant ses capacités d'appréhension et de présentation, au sublime ne correspond aucune idée de finalité dans la nature.

Ainsi, il ne faudrait pas que le commentaire de l'activité des facultés de l'esprit, mené uniquement à partir du début de l'Analytique du sublime, nous interdise d'étudier la question de la mise en rapport des facultés dans le sentiment du beau. Nous irons même plus loin en disant que nous ne trouverions pas pertinent de nous priver du guide que fournissent les conclusions de Guillermit concernant le concept de mouvement, conclusions que lui-même emprunte à Vuillemin :

> « […] la pensée du mouvement et le mouvement de la pensée [nouent] une alliance indissoluble en formant une sorte de cercle inévitable. « Puisque nous ne prenons conscience d'une matière que parce que, comme *mouvement*, elle affecte nos sens […] ». »[115]

Ce commentaire est doublement fécond, d'une part concernant l'idée de mouvement, ou d'activité, dans l'auto-affection, d'autre part, concernant ce que Guillermit place au fondement de la distinction beau/sublime pour ce qui est de la synthèse mathématique.

Enfin, en guise de dernier argument, nous ne pouvons que suivre Guillermit lui-même lorsqu'il interroge le statut du lexique du mouvement physiologique employé par Kant au paragraphe 54 de la *CFJ* : il le relève que le « mouvement de l'esprit ne va pas sans un mouvement corporel interne »[116], ce qui donne lieu à des considérations précises sur ce qui renforce le « sentiment de la santé » *(Gefühl der Gesundheit*). Or, il n'est que de remarquer que le paragraphe 54 traite bien de la musique, et du beau (dans une comparaison avec le rire que nous aurons à examiner dans la dernière partie de ce travail), et non du sublime. Pour Guillermit, en effet, il ne peut s'agir d'une simple métaphore du mouvement traduit dans les forces vitales car la conceptualité déployée est très précise, et instruite, comme nous aurons à le montrer.

Ainsi, même si Guillermit en réserve l'étude au sentiment du sublime, on s'autorisera à parler d'auto-affection pour le sentiment du beau. De surcroît, on comprend également mieux, grâce à l'accent mis sur l'auto-affection, que le rapport des facultés qui jouent entre elles soit « *senti* », comme le scelle la Première Introduction, puis le paragraphe 9 de la *Critique de la faculté de juger*.

Ce qui nous paraît encore tout de même insuffisant tient au fait que nous visons non pas la genèse de la critique du sentiment, ni celle du jugement de goût en général, mais la satisfaction qu'un concept comme l'auto-affection est en mesure d'apporter pour éclairer ce que Kant propose pour le son au paragraphe 14 de la troisième *Critique.* Autrement dit, si l'on revient brièvement à la musique, il n'y a, à première vue, dans le système kantien, aucune possibilité de saisir un objet sonore via l'intuition pure *a priori* du temps qui est pourtant celle qui paraît lui être propre, du

115 Guillermit, *idem*, p. 138, citant J. Vuillemin, *Physique et métaphysique kantiennes*.
116 § 54 cité et traduit dans *L'élucidation critique, op. cit.*, p. 142.

moins, du point dont nous partons dans cette recherche (nous reviendrons plus tard sur les possibilités que le concept de grandeur intensive ménage pour la théorie musicale). Du point de vue de Kant, en dehors du paragraphe 14 de la *CFJ*, pour l'instant, la musique n'est toujours pas un art de la belle forme, dans la mesure où son phénomène n'aurait pas le pouvoir d'avoir une relation *a priori* avec les facultés du sujet. Cela est d'autant plus important que, concernant la possibilité d'une mesure par l'auto-affection dans le sens interne, ce pouvoir demeure complètement subjectif, dans la mesure où c'est l'imagination qui, dans l'expérience esthétique, aura la primauté dans la production des représentations. C'est ce que rappelle L. Guillermit au terme de sa propre analyse :

> « Mais lorsque l'évaluation de la grandeur doit être esthétique, elle incombe à la seule imagination et sa détermination ne peut être que *subjective*. »[117]

« *Subjective* » ici nous renvoie à l'activité même des facultés, et à leurs relations : dans le jugement esthétique, l'imagination n'est pas contrainte par un concept de l'entendement, mais cela ne signifie pas qu'elle est incapable de produire une représentation appréhendée selon la succession (de même, selon la continuité, la causalité, etc.). Cela nous dépossède donc du critère de la vérité avancé par Kant, qui garantissait la concordance entre la connaissance et l'objet, c'est-à-dire que cela nous prive du guidage par le concept de l'entendement. Or, dans le jugement réfléchissant (esthétique), si l'imagination est maîtresse[118], c'est uniquement de manière générale par rapport à l'entendement, car, on le rappelle :

> « […] la faculté de juger, sans tenir prêt aucun concept pour l'intuition donnée, confronte l'imagination (dans sa simple appréhension de l'objet) avec l'entendement (dans la présentation d'un concept en général) et perçoit une relation des deux pouvoirs de connaître, relation qui constitue de façon générale la condition subjective qu'il n'est possible que de sentir de l'usage de la faculté de juger (c'est-à-dire de l'accord mutuel de ces deux pouvoirs). »[119]

C'est bien la faculté de juger elle-même qui assiste au rapport de l'imagination et de l'entendement et qui, par cette contemplation, affecte le sujet, donc affecte le sens interne. Tout ce processus se passe de façon totalement dépourvue de fin : il est inintentionnel au point de vue de la connaissance aussi bien que de l'intérêt, c'est-à-dire du désir. On peut alors faire à nouveau le lien avec ce que Guillermit place comme concept central pour comprendre la spécificité de l'usage réfléchissant du jugement : l'état de l'esprit, ou *Gemützustand*. L'état de l'esprit correspond précisément à l'affection du sens interne par le jeu entre entendement et imagination, dans la mesure où cette affection par le jeu peut être *sentie*. L'esprit est lui-même, ou *Gemüt,* se trouve alors *réduit* à une

117 *L'élucidation critique*, *op. cit.*, p. 146.
118 Analytique du sublime, § 26 : « L'évaluation de la grandeur de la mesure fondamentale doit nécessairement consister en cela seulement qu'on peut la saisir immédiatement dans une intuition et, grâce à l'imagination, s'en servir dans la présentations des concepts numériques [...] », p. 1018, Ak. V, 251.
119 *Première Introduction à la Critique de la faculté de juger*, traduction par L. Guillermit, Paris, Vrin, 1997, p. 48.

forme de réceptivité, une « pure capacité d'éprouver », traduction proposée par Guillermit pour *Empfänglichkeit* [120].

Le fait que Guillermit relie ce moment crucial du jugement esthétique réfléchissant à la question de la grandeur nous indique une voie à suivre pour l'analyse du son, et des possibilités d'une science du son. Cependant, le lien fait avec la grandeur permet en fait à Guillermit de résoudre la question de la réceptivité de l'esprit par et dans le jugement sur le sublime. C'est là le point où notre approche se sépare de celle de Guillermit. Nous partageons l'idée selon laquelle, dans les termes de *L'élucidation critique*, il faut pouvoir expliquer le *sollen* esthétique, la nécessité inhérente au jugement esthétique, et qui est ressentie par le sujet. Cependant, pour élucider ce *sollen*, Guillermit propose de repasser par un intérêt, seul concept capable d'expliquer une telle mise en branle de l'esprit dans l'expérience esthétique. Or, pour que cet intérêt final ne vienne pas contredire l'Analytique du beau, la Déduction de la *CFJ* le présente comme immédiat (c'est bien un sentiment), et indirect (la distance de la réflexion permet de conserver l'absence de tout désir) , et Guillermit de conclure, à partir notamment du paragraphe 40 de la *CFJ*:

> « Il faudra que l'intérêt soit pris à l'existence de la forme de l'objet qui n'avait pu être obtenue que par désintéressement »[121]

L'intérêt n'est pas pris directement à l'existence de l'objet, ce qui ferait du sentiment un désir ; il n'est pas non plus pris directement à la forme, ce qui n'aurait guère de sens, sauf à un voir une forme d'intérêt de l'entendement, et donc une détermination. L'intérêt est bien pris à l'*existence de la forme de l'objet*, ce qui signifie qu'il existe un intermédiaire entre l'objet et sa forme, et la forme de l'objet n'est que supposée existante en quelque sorte, mais d'une façon suffisamment nécessaire pour susciter un intérêt. Cette supposition, ou espoir de l'existence d'une forme de l'objet fait fonds sur la dimension morale qui sous-tend les paragraphes 40 à 42 de la *CFJ*, avec, à l'horizon, le symbolisme du paragraphe 59 (« De la beauté comme symbole de la moralité »). C'est donc, si l'on suit Guillermit, un intérêt *intellectuel* qui se porte sur « l'existence d'une forme de la nature comme *signe* (trace ou indice) d'un principe permettant un accord légal de son produit avec notre satisfaction désintéressée. »[122]. *Intellectuel* renvoie alors à plusieurs caractéristiques : cet intérêt reste distinct de toute culture située, et il ne renvoie à aucune intention sociale de communication : ainsi, il ne reste qu'une simple forme de la volonté, qui aspire à être déterminée par la raison. L'intérêt est donc bien, au fond, un intérêt structuré comme une disposition d'esprit tourné vers le bien moral. Selon Guillermit, ce que Kant sauve dans ce symbolisme final de la moralité, c'est la possibilité d'une continuité entre les deux extrêmes : l'agréable et le sentiment de respect,

120 *L'élucidation critique*, *op. cit*., p. 149.
121 *L'élucidation critique*, *op. cit*., p. 164.
122 *Idem*, p. 164.

exprimant la véritable finalité du goût dans les termes du paragraphe 59 : « rendre possible sans saut brusque le passage de l'attrait sensible à l'intérêt moral. »[123]

La divergence que nous souhaitons exprimer, et justifier, avec la lecture de Louis Guillermit ne tient pas, bien sûr, à une quelconque erreur dans l'utilisation de l'architecture finale, et parfois énigmatique, de la fin de la critique de la faculté de juger esthétique (de la Déduction jusqu'à la Dialectique). Si une lecture au prisme de la finalité morale, ou analogiquement morale, du jugement esthétique doit être faite, il faut même affirmer que celle de Guillermit est parfaitement éclairante. Toutefois, il semble que cette lecture soit fortement polarisée par l'Analytique du sublime, ce qui est, somme toute, parfaitement logique, mais ce qui nous conduit à vouloir revenir à l'affirmation d'une certaine indépendance de l'Analytique du beau. Les paragraphe 41 et 42, qui sont certes bien consacrés au beau, ne traitent cependant que de jugements esthétiques auxquels vient s'ajouter un intérêt, autrement dit, dans les termes du paragraphe 16, des jugements de goût qui ne sont plus ni libres, ni purs. Enfin, nous prenons acte de la chose suivante : l'une des clefs de l'interprétation de la troisième *Critique* est de comprendre que Kant parvienne à proposer une véritable théorie du sentiment, sans que celle-ci fût une théorie des degrés de perception ou de connaissance dont le sujet est capable, tout en donnant un fondement transcendantal à cette théorie. Ce fondement transcendantal, on l'a vu à plusieurs reprises, dépend de la constitution d'un point de vue sur l'activité des facultés de connaître. La faculté de juger étant la faculté dédiée pour comprendre un tel point de vue, il nous semble que la piste mérite d'être empruntée en mettant l'accent sur sa continuité avec son rôle dans la connaissance, notamment parce qu'elle permet d'ouvrir pleinement le volet musical. Dans la ligne que L. Guillermit retrace entre l'attrait sensible et l'intérêt moral, il est possible de se concentrer sur le passage du beau au bien, mais il est aussi possible de prendre le beau comme horizon pour se concentrer sur le passage de l'agréable au beau.

Cette voie, que nous suivrons, est d'ailleurs ouverte à de nombreuses reprises par *L'élucidation* de Guillermit : ne citons, pour finir, que cette expression : le rapport des facultés « ne peut être qu'objectivement pensé »[124].

L'imagination permet également de défaire le caractère intégralement relatif de la grandeur, qui n'est valable que parce que toute grandeur est fondée sur une mesure. Dans l'appréciation esthétique, la grandeur est présentée de façon pure et simple dans l'intuition, c'est-à-dire de manière absolue. On revient par ailleurs ici à un effet spécifique du concept de pureté qui a toute son importance dans la théorie du son, et la conceptualité que Kant propose au § 14 pour traiter des sensations sonores.

123 *Idem*, p. 166.
124 *Idem*, p. 150

1.5) La méthode de l'abstraction : le modèle de la chimie.

On l'a dit, et l'on s'est étonné précédemment dans notre commentaire premier du paragraphe 14 : le son pur et unique sur lequel Kant s'appuie pour formuler l'hypothèse d'une beauté formelle dans le son, et donc pour la musique, ne semble correspondre à rien dans l'expérience. Prenons encore ici cela pour acquis (nous serons amenés, plus tard, à discuter du fondement empirique d'un tel exemple eu égard aux progrès de l'acoustique à la fin du XVIII[e] siècle), et répondons à la question à la lumière de nos dernières remarques : quel est le statut d'un tel son pur ? Son statut prétend donc, selon nous, à celui d'une intuition pure. Pour ce faire, la mention du son pur constituerait en fait le programme pour un acte d'attention que le sujet doit s'efforcer d'opérer afin d'accéder à un nouveau point de vue sur son expérience du son. La faculté de juger, comme on le sait, doit s'exercer, et c'est elle qui a le pouvoir, dans le jugement réfléchissant, de statuer sur la relation de l'entendement et de l'imagination, et en retour, d'affecter l'esprit (de le mettre ainsi, en mouvement, dans un autre état).

On passera donc d'un examen transcendantal, à un examen tourné plus directement vers des discours scientifiques qui contextualisent la réflexion sur la musique au XVIII[e], mais qui nous éloignera pour un temps de la *Critique* de la faculté de juger : il nous revient de tenter de fonder ce qui a pu donner à Kant l'idée qu'une telle expérimentation pouvait peut-être permettre d'établir une relation *a priori* entre le phénomène et sa représentation (son apparence).

Guillermit s'est posé une question similaire dans sa lecture de l'Appendice à la Dialectique transcendantale, en se demandant notamment quelle pouvait être la fonction méthodologique de la pureté comme concept de la raison :

> « De tels concepts de la raison ne sont pas tirés de la nature, mais bien davantage interrogeons-nous la nature d'après ces Idées et tenons-nous notre connaissance pour défectueuse aussi longtemps qu'elle en leur est pas adéquate. On avoue trouver difficilement de la terre *pure*, de l'eau *pure*, de l'air *pur*, etc. Cependant, on a besoin des concepts de ces choses (lesquels concepts ont donc leur origine en ce qui concerne la pureté intégrale, uniquement dans la raison) (AK, III, 429) pour déterminer comme il faut la part que chacune de ces causes naturelles a dans le phénomène ; [...]. »[125]

Il s'agit bien ici d'interroger une méthode chimique empruntée aux sciences de la vie et de la Terre : l'absence de pureté dans la nature doit inviter à poser la pureté comme concept régulateur, et également un concept critique. En ramenant à des principes purs l'explications des phénomènes naturels étudiés, la pureté permet de discriminer entre les différentes causes (différents paramètres), mais aussi entre l'objet étudié, et ses propres concepts. De même, dans l'esthétique, l'intérêt de se prêter à une purification de l'expérience musicale doit résider dans le fait d'accéder non pas à une idée, mais à un objet.

125 *Critique de la raison pure*, A 646/B 674, Paris, édition Garnier Flammarion, trad., présentation et notes par Alain Renaut (1997), 2006, p. 562. Voir *CRP*, éditions Gallimard, coll. « La Pléiade », *op. cit.*, tome I, p. 10249.

Cet objet que nous cherchons à produire doit donc non seulement se rendre propre à être défini et pensé, mais il ne doit pas pour cela être détaché de l'expérience que nous en faisons ; c'est pourquoi nous soutenons que purifier l'expérience ne veut pas dire distinguer et séparer d'un côté l'idée, et de l'autre, l'objet réel, mais bien plutôt débarrasser l'expérience de tout ce qui est autre qu'elle-même. Autrement dit, une expérience musicale devra être purifiée de tout ce qui n'est pas musique.

Si c'est dans cette perpective que nous nous demandons quelle place tient le son pur dans l'investigation sur la beauté musicale, et pourquoi il est utilisé par les théoriciens à ce moment précis, il nous semble que nous devons chercher le bénéfice qui est attendu à purifier l'expérience musicale complexe pour en abstraire un élément, le son. Si l'abstraction est effectivement caractéristique d'une démarche formaliste, on peut relever que Kant en fait déjà usage comme d'une méthode.

C'est ce que Louis Guillermit appelle la « méthode « chimique » »[126] de la *Critique de la raison pure* – qui sert à décrire la genèse des concepts empiriques –. On peut ainsi s'appuyer sur le paragraphe 3 de l'*Anthropologie du point de vue pragmatique*, où Kant expose que l'abstraction est plus efficace que l'attention pour étudier un objet :

> « L'effort pour devenir conscient de ses représentations consiste soit à *prêter son attention* (*attentio*), soit à se détourner d'une représentation dont on a conscience. La dernière attitude n'est pas simplement suspension ou négligence de la première (car ce serait alors de la distraction, *distractio*), mais elle constitue un véritable acte de la faculté de connaître pour maintenir une représentation dont je suis conscient à l'écart de toute association avec d'autres représentations dans une même conscience. Par conséquent, il ne s'agit pas ici d'abstraire (isoler) *quelque chose*, mais de faire abstraction *de quelque chose*, c'est-à-dire d'une détermination de ma représentation […]. »[127]

On peut préciser que « l'attention est une condition de l'abstraction » comme le résume R. Eisler[128], et qu'elle vise à distinguer une représentation d'un ensemble qu'on suppose divers et multiple, par un effort ; le tout demeure dans une même conscience, ce qui permet de penser que la conscience conserve en réalité la totalité du donné qui lui est parvenu, sans pour ainsi dire, l'éliminer. Ce serait alors un véritable travail de chimiste sur la matière, ce qu'on ne peut faire avec la pensée. La Réponse à Eberhard (1790) Section B, note 1 est en ce sens parfaitement éclairante :

> « On n'abstrait pas un concept comme caractère commun, mais, dans l'*usage* d'un concept, on fait abstraction *de* la diversité de ce qui est contenu sous lui. Il est au pouvoir des seuls chimistes d'abstraire quelque chose, lorsqu'ils extraient un liquide d'autres matières pour l'isoler ; le philosophe fait abstraction de ce qu'il ne veut pas prendre en considération dans un certain usage du concept. […]. »[129]

126 Guillermit, *L'élucidation critique…, op. cit.*, note 69, p. 74.

127 Kant, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, trad. Et présentation Alain Renaut, Paris, Éditions Garnier Flammarion, 1993, p. 57.

128 Voir l'article « Attention » du *Kant-Lexikon*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 64.

129 Cours de *Logique*, § 6, cité dans Guillermit, *op. cit.*, p. 74. **CRÉER UNE NOTE SUR WOLFF NB → compétences ; opérations que Wolff donne à la *réflexion***

Les opérations de l'esprit impliquées dans la construction de l'objet empirique « son » ainsi que dans son concept – de même que dans la liaison entre objet et concept – constituent ainsi autant l'objet de nos recherches que les enjeux esthétiques qu'elles portent pour le courant formaliste en musique. Nous posons qu'il n'y a en effet pas seulement un simple intérêt à étudier le son en dehors de problématiques musicologiques et esthétique, mais que le XVIII^{e} siècle rencontre une nécessité paradoxale : pour tout art, il est indispensable de pouvoir accéder à son matériau en dehors d'une visée purement artistique, c'est-à-dire, instrumentale et finalisée.

2) La fragilisation du concept d'harmonie

Le XVIII^e^ siècle français, qui contient dans sa théorie musicale un faisceau de problèmes dont l'avancée – sinon l'élucidation – va profiter à des penseurs non français, permet d'identifier un tournant dans la valeur accordée à l'expérience sonore au sein d'une recherche sur la musique. Fort d'un héritage cartésien, qu'il amplifie, et nourrit, entre autres, des réflexions du père Mersenne qui touchent tout particulièrement à la matérialité du son, Jean-Philippe Rameau propose une première revalorisation de ce que délivre le son en lui-même. Rameau, travaillant en effet sur le syllogisme cartésien « le son est au son comme la corde à la corde », dans son *Traité de l'Harmonie*, prend conscience que la structure harmonique doit être déplacée, et que partant, elle n'aura plus jamais le même sens musical. Si l'harmonie peut être donnée par et dans le son, qui devient générateur, et non plus *a priori,* alors :

> « […] la relation du son grave aux sons aigus qui donnent avec lui la série des intervalles consonants ne désigne plus simplement un rapport abstrait de contenant à contenu, destiné à simplifier l'expression des intervalles – lorsque Rameau affirme que le son grave est le « fondement » des consonances, il entend que leur caractère musical est déterminé par cette relation. »[130]

Ceci permet à André Charrak d'isoler le fort utile concept de « centre harmonique », et surtout, son statut physico-mathématique. On voit aisément ici que ce qui occupe les théoriciens de l'harmonie au XVIII^e^ siècle est, pour une grande part, de dresser un inventaire raisonné et fondé des consonances musicales. Même si la *fondation* de l'harmonie ne doit justement pas être confondue avec une entreprise de *rationalisation* totale de l'harmonie – c'est l'une des grandes lignes thétiques de l'ouvrage d'A. Charrak –, on doit signaler que ce qui occupe les théoriciens de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, et en particulier lorsqu'il ne sont pas français, ou tout simplement pas héritiers de Rameau seul, mais héritiers de la querelle de l'harmonie et de la mélodie, est de distinguer le son musical de tous les autres sons du monde, et de le fonder comme tel. On parvient donc à un point où l'expérience commune, qui devrait suffire à identifier le *musical* et à le séparer de tout ce qui n'est que *sonore*, ne semble plus fournir un critère suffisant, du moins, tant qu'elle n'a pas été à nouveau décrite, et soumise à l'observation et à la mesure.

Si la connaissance du sonore, comme connaissance *a posteriori,* ne permet plus de définir de manière satisfaisante ce qui constitue en propre la beauté musicale (comme en témoignent d'ailleurs les hésitations de Kant quand au statut de l'art des sons dans la *Critique de la faculté de juger*), il y a un pari à prendre selon lequel l'expérience elle-même – l'écoute, dans le cas précis du problème des représentations musicales – fournirait la règle de sa propre abstraction, de sa propre pensée. À ce titre, l'étrange exemple du son simple du paragraphe 14 de la *Critique* devrait pouvoir être lu

130 Charrak A., *idem*, p. 29.

comme un cas limite de la théorie harmonique classique : ce son simple montre l'insuffisance des définitions de la beauté musicale par la régularité, l'ordre, et *a fortiori* la reconnaissance d'une unité cosmique tout ensemble, en tout cas en tant qu'elles ne permettraient pas de différencier un son musical d'un bruit indistinct.

2.1) Le caractère insatisfaisant de l'esthétique leibnizo-wolffienne : la difficulté à se départir du paradigme gnoséologique et de la notion de perfection

La situation historique de la troisième *Critique* implique, comme pour la première *Critique,* d'établir la situation polémique dans laquelle Kant s'engage. On peut se servir du passage tant cité en A21, *Remarque*[131], concernant le sens du mot *esthétique* pour les Allemands afin notamment de pouvoir le réutiliser sans ambiguïté dans une théorie de la connaissance. Cette première clarification étant faite, on est cependant en droit de se demander si cette utilisation transcendantale du terme « esthétique » ne doit pas en revanche avoir, en retour, un effet sur une critique du goût apparentée à des enjeux esthétiques, au sens traditionnel du terme. D'ailleurs, la deuxième édition apporte à ce passage une correction qu'on ne doit pas manquer de noter, comme le remarque F. Marty :

> « Ce sont les « principales » sources, seulement, du goût, qui sont purement empiriques, et s'il n'y a pas de « lois a priori » pour le jugement de goût, cela doit s'entendre de lois « déterminées », si bien qu'un autre emploi d'esthétique est désormais possible »[132]

Un autre emploi d'esthétique est possible, mais avec lui, et c'est ce que sous-entend F. Marty, un autre type de légalité : est-ce à dire qu'une légalité proprement esthétique est possible ?

La même précision terminologique est revendiquée dans la Première Introduction à la *Critique de la faculté de juger*, section XI, et pour cause : il ne s'agit pas purement et simplement de terminologie. Il s'agit de marquer une rupture avec la domination du paradigme rationaliste qui oblige à évaluer tout ce qui ne peut se déterminer dans une langue et dans une logique selon un degré d'obscurité ou de clarté. Sans aller jusqu'à dire que Kant situe le propos de sa dernière *Critique* dans le domaine de l'irrationnel, du moins peut-on avancer que l'esthétique intellectualiste

131 « Les Allemands sont les seuls à user aujourd'hui du terme : "Esthétique" pour désigner ce que d'autres nomment : critique du goût. La raison profonde en est une espérance déçue, celle que conçut l'éminent analyste Baumgarten de soumettre l'appréciation critique du beau à des principes rationnels et d'en élever les règles à la dignité d'une science. Mais cet effort est vain. Car es règles ou critères en question sont simplement empiriques quant à leurs *principales* sources et par conséquent ne peuvent jamais servir de lois *a priori déterminées* sur lesquelles devrait se régler notre jugement de goût ; ce dernier constitue plutôt la véritable pierre de touche de l'exactitude des premières. C'est pourquoi il est convenable *ou bien* de renoncer à cette dénomination et de la réserver à la théorie que nous allons exposer, et qui est une vraie science (on se rapprocherait ainsi du même coup du langage et de la conception des Anciens, chez qui la division de la connaissance en *aisthèta* et *noète* était très célèbre), ou bien de faire le partage de cette dénomination avec la philosophie spéculative et de prendre l'Esthétique pour une part dans un sens transcendantal, pour une autre part dans une signification psychologique. » traduction par Louis Guillermit dans *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant, op. cit.*, p. 16.

132 Marty, François, « Le jugement esthétique, raison d'être de la *Troisième* (et dernière?) *Critique*. », in *Kants Ästhetik. Kant's Aesthetics.L'esthétique de Kant*, H. Parret (éd.), Berlin, New York, De Gruyter, 1998, p. 67.

et le paradigme rationaliste sont bien les objets visés par la méthode *critique* de Kant. On peut suivre sur ce point Louis Guillermit qui traduit cet abandon de la métaphysique de Wolff et de Leibniz, à travers la réfutation de l'esthétique de Baumgarten, par un rejet de ce qui serait un réductionnisme rationaliste :

> « Ainsi en donnant une forme extrême à la fin de non-recevoir exprimée par Kant, elle [la rupture avec le projet de Baumgarten] s'énoncerait ainsi : plutôt l'empirisme que la théorie rationaliste de la perfection des Wolffiens ; plutôt ce terme : critique, si largement répandu chez les Anglais et les Français qu'il présente l'avantage de ne rien préjuger de la nature du jugement de goût et en tout cas de n'annoncer aucune intention de le soumettre à une réduction rationaliste. »[133]

Dans le paragraphe II de la Première introduction de la *CFJ*, Kant définit la place de la faculté de juger parmi les facultés supérieures de connaître, et il précise que si l'entendement produit des concepts et la raison des idées, la faculté de juger produit « un concept des choses de la nature en tant que celle-ci se conforme à notre faculté de juger. »[134]. Or, la nécessité du postulat de la conformité de la nature avec nos pouvoirs de connaître naît d'un constat qui tient compte, lui aussi, de la finitude humaine et des limites de nos sens face à l'immensité, et à la diversité des phénomènes. Le paragraphe II de la Première introduction explique que, sans ce « fil directeur » que constitue le concept de « la nature en tant qu'art », l'« inquiétante disparité illimitée des lois empiriques »[135] et des formes de la nature mettrait en échec l'entendement : celui-ci serait alors incapable de « concevoir la possibilité et encore plus la nécessité d'une totalité de cette sorte. »[136].

Ce point de départ métaphysique ne donne cependant pas lieu chez Kant à une distinction entre ce qui est connaissable (rationnel, clair, distinct) et ce qui est inconnaissable (irrationnel, confus, obscur). Dans le système kantien, les pouvoirs de connaître sont maintenus dans leur fonction aussi longtemps qu'il leur est possible de fonder une activité qui leur est propre, en l'occurrence ici : un jugement. Dans la partie esthétique de la troisième *Critique*, Kant poursuit jusque dans ses ultimes mises en forme du donné l'activité des facultés, jusqu'à formuler d'ailleurs un jugement esthétique dit empirique (tel « ce vin est agréable »). En ce qui concerne le jugement, Kant déclare d'ailleurs au paragraphe VIII de la Première Introduction que l'expression *jugement esthétique* devrait être considérée comme contradictoire « si l'on voulait en user pour la détermination objective »[137], autrement dit, au sens transcendantal du terme esthétique. En revanche, d'un point de vue formel et subjectif, il est possible de parler de jugement esthétique pour désigner cette activité mutuelle des facultés – une seule faculté ne pouvant jamais donner lieu à un jugement esthétique – qui se saisissent elles-mêmes, « ressent[ant] » et exprimant ainsi leurs propres interactions (ce que l'on traduit par le terme d'état d'esprit). De plus, si l'on ne peut donner

133 Louis Guillermit, *L'élucidation du jugement de goût selon Kant, op. cit.*, p. 19.
134 *Première Introduction*, *op. cit.*, §II, p. 855, Ak., XX, 202.
135 *Première introduction*, *idem*, § IV, p. 862, Ak., XX, 209.
136 *Première Introduction*, *op. cit.*, §II, p. 855, ak. XX, 203.
137 *Première Introduction*, *op. cit.*, § VIII, p. 876, Ak., XX, 222.

de preuves ni expliquer logiquement le contenu du beau, on ne peut toutefois commettre d'erreur sur ce que l'on ressent, ni se voir contester son jugement de beauté. Aussi Kant n'admet-il pas d'un seul tenant la thèse leibnizienne des cognitions obscures ou confuses mais il admet plutôt celle de Baumgarten : il faudrait alors admettre plus volontiers une *indistinction* attachée au sentiment esthétique, ce qui pourrait correspondre à l'indétermination dans la terminologie de Kant, alors même que celui-ci abandonne la référence à un degré moindre d'intellection. En effet, parler d'obscurité revient à dire qu'un doute subsiste quant à la nature de la perception du sujet, or un jugement esthétique ne peut pas être convaincu d'erreur par des preuves (*Beweisgründe*), ni empiriques (tout le monde applaudit, sauf moi), ni *a priori* (qu'on me cite des principes présents chez Lessing, « je me bouche les oreilles »[138]). Il y a une souveraineté du jugement esthétique, une auto-détermination personnelle et inconditionnée, qui, pourtant, demeure un véritable jugement.

De cette résistance du jugement à ce qui pourrait le déterminer extérieurement, de son caractère hautement individuel et, en même temps, de son caractère impérieux, Kant tire l'idée que ce jugement de goût *ressemble* à un jugement logique, mais n'en est pas un. On peut se demander avec Kant : d'où provient cette assurance, et cette impertinence du jugement de goût ? D'aucun principe objectif possible, répond le § 34, d'aucune règle du goût (Kant dit s'appuyer ici sur Hume), mais simplement peut-être d'une « réflexion du sujet sur son propre état d'âme (de plaisir ou de déplaisir) »[139]. L'étude de ce jugement doit donc porter sur les *Erkenntnisvermögen*, et leur activité dans le jugement, mais cette étude, qui est la critique, peut être soit un art (si elle porte sur des exemples), soit une science (une telle science doit alors porter sur un principe *a priori* du jugement de goût, dont on postule qu'il est possible). Cependant, quelle pourrait être la place de l'objet dans cette entreprise, si tant est qu'il y en ait une ?

Or, on peut justement s'appuyer sur le paragraphe 34 pour faire nôtre ce qu'il faut retenir du commentaire de L. Guillermit, dont il nous faut repartir :

> « […] la constitution, comme théorie, d'une Esthétique transcendantale ne pouvait manquer d'introduire quelque chose de nouveau dans la conception de l'Esthétique en général. Dès lors qu'étaient découvertes les lois *a priori* de la sensibilité […] il est aisé de deviner en quel sens Kant ne pouvait plus dire que toutes les sources des règles du beau étaient empiriques, en quels sens il pouvait dire au contraire que seules les *principales* l'étaient. »[140]

Cette déclaration que, d'une certaine façon, Kant devra admettre la part empirique des phénomènes jugés esthétiquement dans son esthétique est décisive pour qui souhaite étudier la place de la musique chez Kant : son statut, qui semble en perpétuelle oscillation entre les attraits, et des

138 Voir *CFJ*, § 33, p. 1060 sq., Ak., V, 284 sq.
139 *CFJ*, § 34, p. 1062, Ak., V, 285.
140 Guillermit, *op. cit.*, p. 23.

déterminations formelles de la plus grande pureté, devrait pouvoir être compris comme un statut mixte.

Plus loin, Guillermit expose déjà sous une forme ramassée l'une des conclusions les plus importantes que cet axe de lecture nous permet de tirer :

> « Il est aisé de voir, par exemple, comment la distinction de la matière empirique de la sensation et de la forme *a priori* du phénomène peut déjà conduire à la dissociation qui prendra ultérieurement tant d'importance entre le cas de l'agréable et celui du beau : « La sensation se rapporte au sens, le phénomène à l'objet en tant qu'il est un objet des sens ». « Dans le beau ce qui plaît n'est pas tant la chose que le phénomène de la chose ». »[141]

Venant après l'Esthétique transcendantale, la critique du jugement de goût de Kant doit donc être lue comme un texte qui a pris acte d'un tel gain théorique : ce que le jugement a pris pour objet est certes objet des sens, mais il n'est pas en tant que tel un agrégat de sensations. C'est bien un objet qui est visé, et par là, un phénomène. Bien entendu, la distinction entre le beau et l'agréable, et la théorie du désintéressement en général doivent permettre de sceller cet acquis : Kant fonde l'idée qu'il est possible qu'une chose plaise sans qu'elle *fasse plaisir*, autrement dit, que le plaisir puisse accompagner un acte de l'esprit telle que la visée d'un objet compris comme objet des sens.

Il nous apparaît qu'en nous intéressant à la question de la musique chez Kant, à sa place hésitante, et à ses multiples statuts, il nous soit absolument nécessaire de tenir compte d'un tel acquis. On peut même songer que cela est plus vrai avec la musique que pour tout autre art : particulièrement traversée par les tensions nées de la frontière de plus en plus floue entre connaissance, jugement et appréciation : dans la perspective de la théorie harmonique classique, en effet, en musique, plus une perception est pure et claire, plus elle est belle, sans pour autant devenir une connaissance sanctionnée par un jugement déterminant.

La question que nous devrons poser, avant d'aborder la genèse des concepts de théorie musicale dont Kant dispose lorsqu'il prépare et écrit la troisième *Critique*, porte sur le positionnement du jugement esthétique dans le système des facultés, positionnement qui détermine la nature de sa validité. Il nous apparaît alors que nous devrons étudier le concept de réflexion, et les possibilités ouverte par le jugement réfléchissant pour donner à l'esthétique une assise nouvelle, qui échappe à la dichotomie entre le domaine irrationnel des émotions physiquement déterminées, et le domaine rationnel où les sensations sont toujours déjà déterminées par des concepts dans des jugements de connaissance. Nous embrasserons pleinement le constat primordial que fait L. Guillermit : en refusant que le jugement esthétique soit le simple produit d'une subsomption du particulier sous l'universel de la règle, Kant « déplace le centre de gravité du jugement, de la raison, qui ne peut procurer l'universalité que sous la forme du concept, à la réflexion qui la découvre dans

141 *Ibidem*, avec *Reflexionen*, 658, et 698, Ak. XV, p. 291 et 310.

le sentiment lui-même. »[142]. Nous nous pencherons cependant dans une moindre mesure sur le concept de sentiment car il nous faudra voir comment ce nouveau régime de validité – nous ne pouvons pas parler ici d'objectivité, surtout en un sens strictement kantien – s'applique particulièrement aux théories kantiennes de la musique. Pour nous, il est en effet parfaitement clair que l'appareil conceptuel kantien déployé autour du jugement esthétique réfléchissant témoigne avec force que, pour Kant, : « [le sujet] a parfaitement conscience d'avoir plus et autre chose à manifester dans son jugement que la singularité de son sentir « privé ». »[143].

2.2) La place du concept d'harmonie chez Kant :

Le concept d'harmonie est, on peut le dire, l'un des concepts les plus normatifs dans l'histoire de la musique, mais encore même dans l'histoire de la pensée en général.

Ce véritable critère de l'harmonie, si on le définissait de façon extrêmement générale, correspondrait à l'unité du multiple.

2.2.1. L'évolution entre les Reflexionen *et la Critique : le ramisme de Kant :*

Dans son ouvrage retraçant la genèse de la troisième *Critique*, Daniel Dumouchel identifie dans les textes des années 1769-70 la trace d'une conception de la musique comme un art mixte, au sens où elle aurait une part matérielle et une part formelle. Ainsi, grâce à sa part formelle, la beauté de la musique ne fait pas de doute, dans ces années là. Or, la part formelle de la musique réside dans la seule partie de cet art susceptible d'être régie par des lois, à savoir : l'harmonie. Selon l'éditeur E. Adickes déjà, comme le relève D. Dumouchel, on peut y voir sans trop hésiter une influence de Rameau ainsi que de d'Alembert, par opposition à Rousseau (bien que l'opposition à Rousseau ne puisse constituer, à ce stade, chez Kant, une réelle explication de sa position). Ainsi, la *Reflexion* 639 (de 1769) comporte le terme « jeu des sensations » et celui de « forme de l'intuition », dont l'un renvoie aux attraits empiriques, et l'autre à la beauté, qui correspond à la « beauté sensible »[144] de la Réflexion n° 630 *sur l'Anthropologie* (1769)[145] que nous avons commentée. D. Dumouchel relève également cette répartition dans la *Logik-Philippi*[146] : la mélodie est, de manière encore plus ténue, « sonorités des sons », tandis que l'harmonie correspond à l'« alternance des sons ». De nouveau, la première ne peut faire l'objet que d'une saisie empirique, alors que la seconde, par son ordre, peut faire l'objet d'une intuition formelle. On trouve les prémices de l'idée que la musique est un « jeu avec les sensations », où les sensations sont également la *Materie der Vorstellung*, et ne contient par

142 Guillermit, *idem*, p. 22.
143 Guillermit, *idem*, p. 49.
144 D. Dumouchel, *op. cit.*, p. 166.
145 AK XV, p. 277, 01.
146 D. Dumouchel renvoie au tome XXIV de l'édition de l'Académie, pp. 348-349 et p. 352, *idem* dans D. Dumouchel.

conséquent, pas d'élément formel. Partant, elle ne peut plaire que comme matière, donc comme charme ou attrait.

Cependant, la *Reflexion* 683 reprend l'idée jeu et la retravaille : on sait en effet que la *Critique* proposera aussi que la musique soit bien un *beau* jeu des sensations. Cette expression même porte en germe une contradiction que les *Reflexionen* semblaient résoudre d'une manière très simple : la musique est à la fois guidée par un principe purement matériel (les sons de la mélodies) et un principe formel (les rapports harmoniques). Ainsi, le jeu en tant qu'il implique nécessairement des rapports entre les sensations, doit comporter une coordination (*Zusammenordnung*) qui dépasse la simple compréhension (*Zusammennehmung*)[147] : cette coordination est suffisante, écrit D. Dumouchel pour donner « une apparence formelle selon des lois temporelles, c'est-à-dire une *Gefolge »*[148] : Kant envisage donc bien que l'élément formel de la musique ne soit pas qu'une question de proportions harmoniques, mais également un principe qui guide l'enchaînement des harmonies elles-mêmes dans le temps. S'il s'appuie effectivement sur Rameau, comme nous sommes portés à le croire, il aurait ici connaissance du fait que les lois mêmes d'enchaînement des accords soient données par les lois de l'harmonie (en tout cas, chez un premier Rameau qui ne donne pas encore son rôle moteur à la dissonance). Tout ceci est très clair, et cela serait pleinement satisfaisant pour comprendre, et même résoudre, la difficulté du statut de la musique chez Kant, qui apparaît comme ambigu. Cependant, non seulement la *Critique* ne gardera pas la trace d'une distinction aussi nette entre mélodie et harmonie (comme nous le verrons par la suite, le concept d'harmonie brille par sa quasi-absence), mais encore Kant a probablement amendé sa position en raison d'un problème sur lequel nous fondons toute la première partie de cette recherche, et que D. Dumouchel relève également :

> « […] le fait que la musique repose sur la mise en ordre de ce qui pour Kant est le « subjectif » par excellence, à savoir le *son*, pure perception matérielle qui repose uniquement sur des impressions sensorielles dont rien ne saurait garantir la validité universelle. »,[149]

est une difficulté majeure rencontrée par Kant. En effet, la dichotomie entre les couples matière/forme correspondant à mélodie/harmonie pose en réalité un problème sous forme d'une contradiction : les sons qui constituent la mélodie sont de même nature que ceux qui forment l'harmonie. La mise en rapport des sons, et la nature de cette mise en rapport, est, bien sûr, le critère décisif à ce stade de la réflexion kantienne : la mélodie n'offre que des rapports dont le principe ne semble reposer que dans le plaisir, empirique et subjectif, pris à leur émission dans le temps. L'harmonie repose sur des principes anciens, à la fois mathématiquement et physiquement fondés.

147 Nous analyserons plus avant ces termes en nous appuyant notamment sur L. Guillermit, *L'élucidation critique du jugement de goût...*, *op. cit.*, p. 24.
148 *Idem*.
149 *Idem.*

Cependant, les progrès de la théorie harmonique elle-même tendent à diriger les recherches vers le son en lui-même : en effet, les proportions étant données par les vibrations, et la résonance, et correspondant globalement aux rapports mathématiques des Anciens, les recherches se poursuivent dans le domaine de la physique du son – ou en acoustique, dans un vocabulaire anachronique –. Ces recherches qui proviennent, à l'origine, de la théorie harmonique, rencontrent bientôt le point où elles modifient également le statut de la mélodie.

Or, dans les textes antérieurs à la *Critique*, Kant raisonne encore selon un modèle artistique imitatif qui se mue en modèle expressif pour la musique ; en effet, la musique n'imite rien mais la mélodie éveille en nous des sentiments : « Chaque son est semblable à certaines expressions des passions. », et l'harmonie constitue la partie véritablement belle par sa proportion :

> « C'est la proportion, qui dans aucune autre forme de beauté n'est aussi précise et aussi multiple que dans la musique, qui définit sa beauté. [...] La proportion de la musique réside en partie dans les sons et en partie dans la cadence ; l'unité, dans le thème de la musique ou dans la tonalité principale. »[150]

Il y a d'ores et déjà dans ces textes, une décomposition du phénomène musical en de nombreux paramètres : la cadence représente plus vraisemblablement l'aspect rythmique que l'enchaînement des harmonies, et ainsi, couplée aux sons, elle peut renvoyer à la mélodie (sons et rythme). L'unité, nécessaire à la beauté, se tient dans le thème (une identité plutôt mélodique), ou dans la tonalité, identité ici fondée sur l'échelle harmonique. L'enjeu est donc de tenir compte du statut du son, qui est indéniablement à l'origine et au fondement de la mélodie comme de l'harmonie. Le programme d'une esthétique musicale reposant sur la science du son pour Kant revient donc à défaire l'hégémonie conceptuelle du couple mélodie-harmonie.

2.2.2. L'harmonie, quasi-absente de la Critique de la faculté de juger :

Dans ce relevé analytique des occurrences du concept d'harmonie dans la troisième *Critique*, il nous faudra voir que l'idée de l'harmonie est, *a minima*, abordée à nouveaux frais en fonction d'une dimension active et constitutive des pouvoirs de l'esprit ; elle perd son caractère statique et visuel (d'où un conflit avec le terme de *contemplation*). *A maxima*, cette notion pourra nous apparaître comme complètement évacuée, non seulement de la structure du jugement, mais également, par conséquent, des réflexions de Kant sur la musique.

Au paragraphe 9, on relève une première occurrence d'une « harmonie des facultés de connaître » : dans ce sens, le terme d'harmonie n'est à la fois ni classique ni vraiment rigoureux. Le terme décrit ici l'activité des facultés de connaître (entendement et imagination) qui cause le plaisir esthétique. Or, dans le paragraphe 9, Kant se demande si le plaisir est premier, ou bien si c'est

150 *Logik Philippi*, XXIV, 357-358, cité et traduit par D. Dumouchel, *idem*, p. 166-167

l'appréciation, de l'objet ou de sa représentation, qui est première dans le jugement esthétique. Il répond, dans le paragraphe où figure le concept d'harmonie, que le jugement esthétique précède le plaisir, en ajoutant que l'appréciation est elle-même « au principe » de l'harmonie des facultés de connaître ». L'harmonie ici revient donc au libre jeu des facultés qui met le sujet dans un certain état d'âme (*Gemützustand*) : comme le jeu peut être défini comme « *accord proportionné* »[151] des facultés entre elles, l'harmonie devrait alors elle aussi caractériser cette proportion. Pour éclairer ce terme de proportion, on peut d'emblée proposer de relire la précision qu'apporte Kant dans la déduction des jugements esthétiques purs, au paragraphe 35, et qui nous donne la mesure de cet accord, à défaut peut-être de nous donner sa proportion :

> « […] le goût, faculté subjective de juger, recèle un principe de subsomption, non pas la subsomption des intuitions sous des *concepts*, mais celle de la faculté des intuitions ou présentations (c'est-à-dire de l'imagination) sous la *faculté* des concepts (c'est-à-dire de l'entendement), pour autant que la première *dans sa liberté* s'accorde à la seconde *dans sa conformité à une loi*. »[152]

On peut alors rappeler avec profit le titre même du paragraphe 35 : « Le principe du goût est le principe subjectif de la faculté de juger en général ». Autrement dit, ce sont bien les facultés elles-mêmes, tout entières, et non leurs produits particuliers (intuitions, présentations ou concepts) qui entrent en accord. Ce type d'accord, se faisant au niveau des facultés (que l'on pourrait d'ailleurs nommer accord *interfacultaire*), et non au niveau des contenus mentaux, conditionne la pureté du jugement esthétique, mais aussi sa nécessité et sa possibilité.

Au paragraphe, 51 figure la deuxième occurrence du terme harmonie, dans un même rapport aux facultés. Cependant, le terme est ici suivi d'une double définition : l'une pourrait se rapporter à l'harmonie elle-même, l'autre supplante l'harmonie par la finalité purement formelle :

> « La liaison et l'harmonie des deux facultés de connaître – la sensibilité et l'entendement, qui sont chacune indispensable à l'autre, bien qu'elles ne puissent être réunies sans contrainte ni préjudices réciproques – doivent être sans intention et paraître se réaliser spontanément, faute de quoi il ne s'agirait pas de *beaux*-arts. »[153]

L'harmonie comme réunion de ce qui, sans elle, s'oppose, n'exclue donc pas la « contrainte » ou le « préjudice », qui constituent le prix de l'harmonie des facultés de connaître. Cependant, selon Kant, il importe bien plus que cette harmonie paraisse spontanée, plutôt qu'elle réalise une « union dans la variété », comme on l'attendrait d'une définition strictement classique de l'harmonie.

C'est seulement au paragraphe 53 qu'une occurrence désigne l'harmonie *musicale* : elle est brièvement explicitée, avec la mélodie en tant que « forme de composition de ces sensations […], et non la forme d'un langage, [qui] sert à exprimer l'idée esthétique de l'ensemble cohérent d'une

151 *CFJ*, § 9, p. 978, Ak., V, 219.
152 *CFJ*, § 35, folio, p. 236.
153 *CFJ*, folio p. 278.

indicible plénitude de pensées conforme à un certain thème, qui constitue l'affect dominant dans le morceau de musique. »[154]. Nous reviendrons en détail sur ce passage, mais notons d'emblée son association avec le terme de composition dans l'expression « forme de composition » (*Zusammenstellung*).

Le paragraphe 54 comporte le maximum d'occurrences du terme, au nombre de trois. La première occurrence renvoie à nouveau à « l'harmonie des sons » (*Harmonie in Tönen*), qui, associée aux « trouvailles spirituelles » du jeu des sensations, est dite empreinte de « beauté »[155]. Cependant, les deux autres occurrences n'ont pas du tout la même acception : au moment où Kant examine l'effet d'une plaisanterie, le terme désigne une harmonie entre le « mouvement interne du corps » (*inwendige körperliche Bewegung*) et le « mouvement de l'esprit » (*Gemütsbewegung*) mis en tension harmonieusement (*harmonierende*) par la plaisanterie. Immédiatement après, on retrouve également la connexion harmonieuse entre, cette fois « un quelconque mouvement dans les organes de notre corps » (*irgendeine Bewegung in den Organen des Körpers*) et « toutes nos pensées » (*allen unsern Gedanken*). On commentera abondamment ce déplacement du sens du terme ainsi que le modèle psychophysique qu'il implique.

Offrant au lecteur un sens proche de la *Zusammenstellung* du paragraphe 53, mais dans un emploi plus commun et plus vaste, le paragraphe 58 comprend l'exemple de la « combinaison harmonieuse des couleurs » chez les animaux et les végétaux. Le terme traduit ici est *Zusammensetzung*, où la finalité est plus effacée que dans la *Zusammenstellung*, en cohérence avec l'exemple des beautés naturelles.

Avant de poursuivre cette analyse de l'emploi du concept d'harmonie dans la critique de la faculté de juger téléologique, concluons brièvement sur ce que nous révèle son emploi dans la première partie de la *Critique* : il semble que le concept d'harmonie dénote désormais davantage le mouvement organisateur, ou auto-organisateur (qu'il soit d'ailleurs associé au jeu ou à la finalité purement formelle) des éléments mis en rapport. L'effet produit sur le concept d'harmonie est ainsi celui d'un élargissement du sens du terme, qui perd tout cachet spécifiquement musical. Ajoutons à cela la référence inévitable à la naturalité de ce principe organisateur, dont le rapport à la nature peut être éclairé si nous poursuivons la lecture.

Hors de la critique de la faculté de juger esthétique, le paragraphe 62, portant sur la finalité objective et donc purement formelle, propose deux usages assez différents du terme d'harmonie. Une mention rapide de Platon comme exemple d' « ancien géomètre » capable de

154 *CFJ*, folio, p. 287-288. En allemand : « […] die Form der Zusammensetzung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie) [die] nur […] dazu diene, […]die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle, einem gewissen Thema gemäß, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht, auszudrücken. » https://www.projekt-gutenberg.org/kant/kuk/kukp531.html
155 *CFJ*, folio, p. 292.

« s'enthousiasmer » de découvrir la pure forme des choses, sans que cette connaissance ne soit utile ni dépendante de l'expérience. De là, l'âme est capable de

> « puiser dans son principe suprasensible l'harmonie des êtres (à quoi viennent s'ajouter les propriété des nombres, avec lesquelles l'âme joue dans la musique) […]. »[156]

Il n'est que de constater que, même à l'occasion cet usage platonicien du terme harmonie, la musique est placée non loin de la notion d'harmonie, et pour ainsi dire : à côté d'elle. Cependant, l'harmonie n'est pas identifiée à la musique. En revanche, elle est identifiée à un jeu avec les propriétés des nombres, le jeu remplaçant déjà ici le mode sur lequel les éléments d'une harmonie sont en rapport : ce mode est celui de la fixité dans l'harmonie, alors que, dans la musique, les propriétés des nombres sont soumises à une variation réglée qui autorise à dire que l'âme *joue*. Ici, le sens platonicien du mot « harmonie » est récupéré pour en faire un usage régulateur ou méthodologique : l'âme se donne à elle-même l'idée d'une harmonie des êtres pour organiser la connaissance qu'elle en tire. La parenthèse pourrait alors être éclairée ainsi : les propriétés des nombres seraient, dans la musique, ce que l'harmonie est à une connaissance de la nature (comme ensemble des êtres), savoir : un principe de finalité posé *a priori*, venant déterminer le jugement, sur la nature d'une part, sur la musique, d'autre part. Cette finalité harmonique posée par Platon, et que Kant traduit plus loin par « communauté intellectuelle avec l'origine de tous les êtres »[157], permet de rendre compte du miracle de l'accord entre l'esprit et les choses.

On peut alors émettre deux doutes concernant cette analogie entre le fonctionnement du concept d'harmonie par rapport à l'idée de nature, et le rapport des propriétés des nombres à la musique : premièrement, comme Kant introduit dans la parenthèse l'idée de « jeu », y a-t-il vraiment égalité de rapport autorisant l'analogie ? Deuxièmement, le contexte de la mention de Platon dans le paragraphe 62 ne doit pas être négligé : Kant y dénoncerait ici un défaut du raisonnement.

Premièrement, remarquons que, même dans la restitution de la *finalité* intellectuelle qu'induit le concept platonicien d'harmonie, Kant rappelle bien que, pour la musique, une telle finalité ne suffit pas pour expliquer le phénomène quasi-prodigieux de la consonance. Il faut lui adjoindre non seulement les propriétés des nombres, mais encore le *jeu* qui caractérise le rapport de l'âme à ces propriétés. Ce n'est donc pas uniquement sur un modèle déductif – ou géométrique, comme le rappelle Kant – que l'âme se rapporte aux sons musicaux pour en tirer ses représentations, mais c'est également à un contenu lui-même déjà proportionné par les nombres, qu'elle se rapporte. S'ajoute à cela la nature du rapport que l'âme entretient avec les proportions

156 *CFJ*, § 62, p. 1152, Ak., V, 363.
157 *Idem*, p. 1153.

entre les sons : le jeu. La question est de savoir ce qu'ajoute le jeu dans le rapport de l'âme aux propriétés des nombres, sachant qu'il s'agit ici d'une conceptualité clairement kantienne : Kant profite de son rappel platonicien pour combiner l'apport de l'esthétique musicale classique et mathématisée à son apport propre, celui du *beau jeu* (*des sensations*), permettant ainsi d'identifier un type de jugement esthétique : le jugement réfléchissant.

En nous appuyant sur Kant lui-même, on peut mettre l'accent, dans le *jeu*, sur l'élément du *mouvement* qui pourrait justifier l'éviction du concept d'harmonie. Grâce à un passage de l'essai *D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie*[158], on bénéficie d'un éclairage sur l'activité de l'âme percevant les rapports numériques et leurs propriétés dans la musique. Dans ce court passage, Kant éclaire le lien entre le plaisir musical et la mathématique comme science du nombre, capable de donner son principe formel tant à l'harmonie musicale – en tant que fait découvert par Pythagore –, qu'à « l'harmonie des sphères ». Ce plaisir, qui n'est pas nommé comme tel, est rapporté à une *animation.* Aussi, le *jeu* est nominalement absent de ce passage, mais ce qui caractérise ici fortement l'activité de l'âme est l'animation :

> « Or il n'est rien qui anime davantage les sens que la musique ; d'autre part, en l'homme, le principe de l'animation, c'est l'*âme* ; et comme, selon Pythagore, la musique repose simplement sur des rapports numériques perçus et que (chose remarquable) l'âme, principe d'animation en l'homme est en même temps un être libre, qui se détermine lui-même, la définition qu'il en donne : *anima est numerus se ipsum movens*, est peut-être explicable et dans une certaine mesure défendable, si l'on admet que par cette faculté de se mouvoir soi-même ce qu'il a voulu mettre en évidence c'est le fait que l'âme se distingue de la matière, qui est elle-même sans vie et qui ne peut être mue que par quelque chose d'extérieur, et par conséquent la liberté. »[159]

Le jeu dont il serait question ici est jeu *réglé* au sens de *nombré* : l'âme, principe d'animation suivant un nombre, ajuste son mouvement sur celui de la musique, généré lui aussi par des proportions numériques. La capacité d'animation de l'âme est rattachée, dans l'opuscule de 1796, au mouvement d'un nombre, autrement dit, au dénombrement. Ce lien, référé ici à Pythagore, peut être éclairé si l'on suit, comme le fait Paulo Jesus[160], le Livre IV de la *Physique* d'Aristote. Auparavant, il est toutefois intéressant de noter qu'il n'est jamais dit clairement que le mouvement fasse partie intégrante de la musique, et encore moins de l'harmonie musicale : le mouvement est celui de l'âme, qui le tire elle-même du nombre se dénombrant. On suppose alors que, l'harmonie musicale faisant appel à des proportions numériques, elle excite dans l'âme l'activité de dénombrer, et la met en mouvement. Cependant, Kant stipule que l'âme incline *librement* à se conformer aux relations numériques de la musique. Kant utilise alors le terme de « détermination ». Or, cette détermination est celle d'un « être libre » : le plaisir pris à l'écoute musicale vient donc d'une auto-

158 E. Kant, *D'un ton grand seigneur...*, [1796], traduction L. Guillermit, Vrin, Paris, 1997.
159 *Idem*, Ak. VIII, 391-393, pp. 92-93 dans la traduction Guillermit, *op. cit.*
160 Jesus, Paulo, *Poétique de l'*ipse *: étude sur le* Je pens*e kantien*, Peter Lang SA (éd.), éditions scientifiques internationales, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2008, p. 468, sq.

détermination de l'âme, causée par la nature même de la musique. Une telle causalité n'est pas mécanique, quand bien même la nature de la musique, qui offre à la perception les *propriétés* des nombres qui la structurent, fait écho à la nature de l'âme elle-même comme *numerus*. Le commentaire de Paulo Jesus permet de comprendre qu'il s'agit bien d'une auto-détermination et, en d'autres termes, d'une synthèse active, en comparant la définition de l'âme solidaire du mouvement et du nombre, donnée ici par Kant, avec celle d'Aristote en *Physique* IV, qui fait le lien entre la perception du temps et la perception du mouvement. P. Jesus rappelle que, chez Aristote, la perception du temps dépend de la perception du mouvement, mais ce mouvement relève d'une perception objective d'un phénomène du monde, s'imposant au sujet qui dénombre alors passivement. En effet, ce qui est dénombré chez Aristote, ce sont les instants qui constituent les éléments du continuum temporel, contenant lui-même virtuellement la totalité des instants. Le temps lui-même n'est pas atteint par le dénombrement, et ce sont des instants qui, par leur mobilité spécifique, peuvent être dénombrés : ainsi, lorsque l'âme dénombre, elle aperçoit le temps en mettant au jour le mouvement, mais c'est bien une réalité indépendante de son dénombrement et du mouvement dont elle s'empare qu'elle atteint. En aucun cas, comme chez Kant, elle n'est elle-même génératrice de cette forme temporelle. Chez Aristote, et dans le modèle pythagoricien rapporté par Kant, le rapport temps-espace est alors hiérarchisé : il y a « primauté du mouvement sur le nombre, donc de l'espace sur le temps »[161]. *A contrario*, pour Kant, la synthèse reste l'opération génératrice et fondatrice de l'idée de mouvement, et elle est une condition de possibilité de l'expérience, non un produit *a posteriori* de celle-ci. P. Jesus qualifie alors la détermination de l'âme par un mouvement induit par le dénombrement d'« *action du sujet* »[162], et conclut :

> « […] l'essence du moi est une spontanéité relationnelle, en quelque sorte musicale et arithmétique, un *nombre automobile*, la permanente connexion internumérique »[163]

Ce dernier commentaire ne nous permet cependant pas d'aller beaucoup plus loin dans l'utilisation de ce passage de *D'un ton grand seigneur…*, du moins, P. Jesus ne s'en sert-il que comme l'indice que l'âme constitue une unité de mesure atemporelle, capable d'instaurer *per se* le cadre de la continuité transcendantale. Il interprète finalement la convocation de l'animation de l'âme à l'écoute de musique bien proportionnée comme une sorte d'analogie capable de nous donner l'idée de la nature de l'âme. En réalité, la mention de la musique aurait plutôt le statut d'une preuve par l'exemple, assez faible en elle-même, mais intéressante en ce qu'elle associe les

161 *Poétique de l'*ipse *: étude sur le* Je pens*e kantien*, *op. cit.,* p. 469. P. Jesus rappelle que si hiérarchie il doit y avoir dans la philosophie transcendantale, il s'agit plutôt d'une primauté du temps sur l'espace : « Le temps, d'autres part, *est* plus *proche* d'un *concept universel* et *rationnel*, en embrassant entièrement toutes choses en ses rapports, y compris l'espace lui-même […]. » (*Dissertatio*, Ak. II, 405 ; en Pléiade, I, p. 657) ; ou dans la *Critique de la raison pure* : « Le temps est la condition formelle *a priori* de tous les phénomènes en général. » (A34/B50).
162 *Ibidem*, Paulo Jesus souligne.
163 *Ibidem*.

propriétés musicales des nombres et le mouvement. Aussi, la question du statut de l'animation concernant la musique, et notamment en regard du concept d'harmonie, doit être posée.

Prêtons d'abord attention au ton de Kant dans ce passage du § 62 : il y explique bien un « malentendu », dégénérant progressivement en une « *Schwärmerei* »[164] – que l'introduction de la première *Critique* dénonce, mais également l'opuscule *D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie* –. Le malentendu est celui de l'illusion transcendantale, savoir : prendre pour une finalité *réelle* une finalité purement *formelle,* sachant que dans les exemples choisis par Kant (parmi lesquels les propriétés des nombres dans la musique), la finalité en question est *intellectuelle,* et comporte donc une prétention objective satisfaite. Ce malentendu est donc, à ce stade, « pardonnable »[165] pour cette raison, mais également parce qu'une telle illusion possède en soi une valeur heuristique.

Il nous importe, pour la suite de notre recherche, de prendre acte d'une telle valeur dont nous dirons, avec É. Beauron, qu'elle est une valeur propre au jugement réfléchissant. Si Platon entendait « déduire de l'intuition pure demeurant dans l'esprit humain »[166] le fonctionnement systématique réel de toute la nature en posant cette finalité intellectuelle, la seule erreur qu'il ait commise est d'avoir supposé que devait exister hors de l'âme une telle fin. Une fois ce « malentendu » identifié, il est tout à fait possible de faire un usage réglé d'une telle vision téléologique. Kant le souligne bien à l'aide d'une formule désormais méthodologiquement claire :

> « Car c'est dans la nécessité de ce qui est final et constitué, *comme si* c'était intentionnellement disposé pour notre usage, tout en semblant appartenir originairement à l'ensemble des choses indépendamment de l'usage que nous en faisons, que réside le fondement de cette grande admiration de la nature, non moins en dehors de nous que dans notre propre raison […]. »[167]

Que penser alors des propriétés des nombres incluses dans la parenthèse platonicienne ? Le qualificatif de malentendu s'y applique-t-il aussi, ou la perspective de la *Critique de la faculté de juger*, et la nature du jugement réfléchissant nous permettent-ils de penser que la musique a réellement partie liée avec les propriétés des nombres, et qu'il ne s'agit pas que d'un caprice (pour paraphraser le terme d'« extravagance ») de l'âme ?

Dans un premier temps, avant de passer à l'examen détaillé des passages de la troisième *Critique* portant sur les proportions mathématiques dans la musique, nous pouvons utiliser le commentaire du paragraphe 62 d'Éric Beauron, dans son article intitulé « La fonction épistémologique du jugement réfléchissant chez Kant » [168,] et statuer sur sa conclusion. Distinguant,

164 Traduit par « extravagance » dans l'édition Gallimard en 1985, p. 1153, Ak. V., 364.
165 *CFJ*, § 62, *op. cit.*, p. 1153. Ak. V, 364.
166 *CFJ*, § 62, *ibidem.*
167 *Ibidem,* nous soulignons le « comme si ».
168 Éric Beauron, « La fonction épistémologique du jugement réfléchissant chez Kant », in *International Journal of Philosophy,* Con-Textos Kantianos, no 6, Diciembre 2017, p. 188.

de manière préliminaire, les synthèses mathématiques (*Critique de la raison pure*, A 178/B 221) et les synthèses dynamiques de l'existence (*CRP*, A 664/B 691), É. Beauron met au jour deux régimes de certitude : d'un côté, relevant de l'intuition pure, déterminantes, les synthèses mathématiques, en « produisant intégralement le contenu de leur synthèse »[169], atteignent un régime maximal d'apodicticité. De l'autre côté, les « synthèses dynamiques de l'existence », puisqu'elles sont en charge précisément de l'existence du phénomène, et non de sa simple possibilité, sont constitutives non pas de l'intuition, mais de l'expérience, l'existence ne pouvant être posée *a priori* dans l'intuition. Aussi, É. Beauron rappelle que ces synthèses sont simplement régulatrices, et qu'elles sont permises par le jugement réfléchissant, puisqu'elles ont la caractéristique suivante, propre à la réflexion : elles « ne produi[sent] pas le contenu de [leur] objet et ne [savent] pas ce qu' [elles] [vont] trouver dans le phénomène »[170]. En somme, comme « analogies de la découverte », elles ont une valeur heuristique décuplée, mais un « déficit d'apodicticité », pour reprendre les mots de l'auteur[171].

Ce qui nous intéresse dans cette analyse est véritablement la proposition que le jugement réfléchissant ait une valeur heuristique épistémologique. Puisque nous travaillons, en esthétique, sur des jugements réfléchissants bien plus directement d'ailleurs qu'É. Beauron, qui travaille dans son article sur les synthèses dynamiques de l'intuition pure, nous reprendrons peut-être de manière un peu cavalière, sa proposition en la faisant changer d'objet (mais en restant très exactement dans le domaine de la réflexion, telle qu'elle est définie dans l'article qui nous inspire ici).

Il nous reste à présent à déterminer si le concept d'harmonie remplit bien les critères du jugement réfléchissant, et s'il possède donc cette valeur heuristique. Si l'on s'appuie à la fois sur le paragraphe 62 et sur *D'un ton grand seigneur…*, on retient que l'harmonie, avec Platon, est distinguée des proportions numériques, dont les propriétés sont perçues dans la musique, et que ces propriétés numériques sont associées, avec Pythagore, au mouvement. Posons que cela nous autorise à former le schéma suivant : l'harmonie est un concept fixe, qui prétend *a priori* poser ce qui doit être retrouvé dans l'expérience, de manière à la déterminer. Le concept d'harmonie porte en lui l'illusion d'une finalité qui n'est pas purement formelle, et n'est, de ce fait, pas un concept esthétique. La suite du paragraphe 62 s'interroge alors sur la pertinence de parler de « beauté » concernant les figures géométriques et les propriétés des nombres : la beauté devrait être libre, et résulter d'un jugement ne comportant aucun concept pris comme une fin. Pour dissocier la véritable beauté de notre simple admiration face aux propriétés mathématiques rencontrées dans certains

169 É. Beauron, « La fonction épistémologique du jugement réfléchissant chez Kant », *art. cit.*, p. 187.
170 *Idem*, p. 188.
171 *Ibidem.*

objets, Kant proposera même les expressions de « perfection relative », de « beauté intellectuelle » ou encore de « belle démonstration »[172].

La dernière occurrence du terme « harmonie » dans la troisième *Critique*, nous paraît corroborer cette lecture : le concept d'harmonie explique l'admiration que nous avons pour la nature en tant qu'elle nous apparaît dans sa finalité car c'est ce concept même d'harmonie qui échoue à nous faire comprendre que la finalité n'est pas dans la nature, mais en nous :

> « Mais précisément parce que, abstraction faite de toute finalité, nous connaissons néanmoins cette harmonie, non pas de façon empirique mais *a priori*, elle devrait nous conduire d'elle-même à comprendre que l'espace, par la seule détermination duquel (au moyen de l'imagination conformément à un concept) l'objet est possible, n'est pas un état des choses en dehors de moi, mais une manière de me les représenter […]. »[173]

L'admiration est précisément le sentiment qui naît de l'échec critique de l'harmonie à nous faire comprendre que la finalité n'est pas dans les objets, mais en nous. Le passage met de côté la finalité pour concentrer la démonstration sur la forme *a priori* de l'espace car il s'agit en fait d'une réflexion sur l'harmonie entre les propriétés géométriques des objets mathématiques et l'accord entre ces propriétés et l'intuition de ces objets dans l'espace. Là aussi, l'harmonie « devrait » accomplir cette fonction critique : on ne devrait pas s'étonner de voir *apparaître* dans la représentation les propriétés numériques, puisque nous avons forgé *a priori* ces proportions. Cependant, le cas choisi par Kant ici est très précis : il s'agit des propriétés géométriques du cercle non pas telles qu'elles sont propres au cercle en soi, mais telles que le concept de cercle puisse servir à résoudre un grand nombre de problèmes (notamment, avec l'utilisation des sections coniques par Newton). Kant reprend alors le concept de finalité, qui lui sert à distinguer l'usage que l'on peut faire de telles propriétés du cercle, que l'on n'avait pourtant pas placées délibérément *a priori* dans le concept, et l'usage que l'on fait de ces mêmes propriétés lorsque que l'on pense les trouver empiriquement dans un jardin à la française. Là, existant extérieurement à nous dans le jardin, cette finalité des propriétés du cercle ne nous donne pas à voir une finalité construite en nous. La finalité du jardin où l'on trouve « régularité » et « ordre »[174], nécessite que l'on pose le concept d'une fin ; en effet, Kant décrit spécifiquement un jardin à la française, où des propriétés géométriques seraient utilisées à dessein. Pour le jardin, il s'agit d'une *utilisation* consciente et voulue (artistique) des propriétés géométriques. Pour les usages des propriétés géométriques du cercle qui dépassent sa simple définition, en revanche, l'applicabilité nous apparaît comme inexpliquée. Partant, face à l'inconfort d'une telle explication, notre esprit comble le vide – non s'en s'émouvoir auparavant – et à ce moment surgit la tentation de postuler une harmonie transcendante,

172 *CFJ*, § 62, p. 1156, Ak. V, 366.
173 *Idem*, p. 1154, Ak. V, 364-365.
174 *Idem*, p. 1153.

ou en tout cas, qui extérieure à nous. Pourtant, on ne devrait pas s'étonner des propriétés du cercle, puisque celui-ci est un objet relevant de l'intuition pure, ou comme Kant le qualifie, « une simple représentation déterminée en moi par un principe *a priori.* »[175]. Partant, on ne devrait ni s'étonner de cette conformité, ni admirer ce que ces propriétés géométriques ou numériques sont capables de produire, même en dehors des cas anticipés consciemment par le sujet, confondant dans le même temps cette disposition d'esprit *intellectuelle* avec un sentiment esthétique. On devrait tirer du fait que l'objet, tel qu'il se présente dans l'intuition (ici, toujours le cercle), est en conformité avec « le besoin des règles »[176], c'est-à-dire avec les exigences de l'entendement, la conclusion transcendantale suivante : cet objet est construit en nous, par nous et pour nous, et ce, en général, et non seulement dans les cas particuliers pré-définis parce que nous les connaissons déjà. De là, l'existence d'une finalité encore virtuelle du cercle doit pouvoir être expliquée grâce au jugement réfléchissant, et non grâce à l'idée d'une harmonie, qui dissimule l'origine transcendantale de ces concepts, et escamote les pouvoirs de la réflexion. En ce sens, les propriétés du cercle offrent davantage à l'appréciation esthétique du beau, que le jardin à la française. En effet, on a vu que le concept de cercle était retrouvé dans le jardin à la française : sa provenance artificielle (l'esprit et la main du jardinier) étant clairement identifiée par le sujet, il s'agira tout au plus d'une beauté adhérente. Dans l'usage heuristique du concept de cercle concernant les sections coniques, la réflexion viendrait du fait que l'usage du concept ne semblait pas contenu *a priori* dans le concept du cercle (cependant, contrairement à ce qui a lieu dans le jugement esthétique réfléchissant, en particulier sur la beauté libre, qui représente le modèle d'un tel jugement, la réflexion vient du fait que le concept sous lequel le particulier doit être subsumé est lui-même introuvable), et non simplement son usage. Il y aurait là matière à entrer en discussion avec l'article d'É. Beauron auquel nous nous référons, mais nous là n'est pas l'objet de notre exposé, ni donc de l'usage des propositions de cet article.

C'est tout l'objectif de l'article d'É. Beauron : Kant travaille dans le § 62 un usage particulier du cercle : il ne s'agit pas ici simplement de constater les propriétés du cercle tel qu'il est conçu par l'entendement, mais de découvrir des usages régulateurs[177], et partant, heuristiques, du cercle, grâce au jugement réfléchissant. L'article d'É. Beauron conclut à un usage épistémologique du jugement réfléchissant car ce dernier est rattaché architectoniquement aux principes dynamiques énoncés par l'Analytique des principes, et en particulier dans les Analogies de l'expérience (durée,

175 *Ibidem.*
176 *Idem,* p. 1154, Ak., V, 364.
177 Il s'agit de l'examen de la manière dont les propriétés du cercle ont été sorties de leur contexte, sous l'espèce des sections coniques, pour unifier les observations astronomiques par Galilée, Kepler et Newton, et aboutir à la découverte de la gravitation universelle.

succession, simultanéité) qu'il viendrait *renforcer*[178]. En nous appuyant sur cette analyse détaillée des possibilités épistémologiques du jugement réfléchissant, nous pourrons répondre à la question de savoir pourquoi l'usage critique du concept d'harmonie échoue. Il y a, d'emblée, deux réponses à examiner : soit l'harmonie n'est pas utilisée de façon réfléchissante, soit il n'est tout simplement pas possible de faire un usage réfléchissant de ce concept.

Si l'on suit la lecture de l'Appendice à la Dialectique transcendantale proposée par É. Beauron, on peut commencer par supposer qu'il n'est pas possible de faire un usage réfléchissant de l'harmonie, en vertu du principe de l'affinité notamment, qui « structure l'exercice du jugement réfléchissant »[179]. Comme, mis à part le temps et l'espace qui sont des *quanta continua*, tout autre grandeur est un *agrégat* (Ak. III 155) : tout phénomène est donc unique et isolé avant d'être associé par affinité à d'autres phénomènes pour produire l'unité de l'expérience et la systématicité de la nature qui a été postulée par la faculté de juger[180]. É. Beauron souligne que le principe de l'affinité répond à une tension caractéristique du dynamisme dans le jugement réfléchissant : le donné est « toujours en attente » d'unification, mais on doit « trouver l'unité par la réflexion si l'on veut parvenir à connaître la nature en tant que système »[181]. Le mot système est donc ici à prendre au sens dynamique, et non au sens du systématisme, dont on a notamment accusé la théorie de l'harmonie de Jean-Philippe Rameau – ce que nous verrons plus loin à travers les critiques de d'Alembert, Rousseau ou encore Jean Adam Serre – : l'idée est cependant semblable au fonctionnement que l'on trouvera dans la méthode de Rameau, puisque la réflexion est censée créer une circularité

dans le jugement. L'expérience n'est pas déterminée, elle commence donc de manière *in*-déterminée, mais l'indétermination ne peut être le principe d'aucune expérience digne de ce nom, de part en part. Si l'expérience est toujours déjà mise en forme par les principes régulateurs de l'Analytique (notamment le principe de la causalité), il y a pourtant une articulation à penser entre cette expérience originairement catégorisée, et la réflexion sur celle-ci, capable de conduire à une véritable invention conceptuelle, et à une qualification qui est en mesure de fournir des lois empiriques. Aussi, l'expérience qualifiée par le jugement réfléchissant est unifiée par un concept apparu *au cours* de cette expérience, et qui la reprogramme. Pour autant, un tel concept n'est pas lui-même tiré de l'expérience, sinon celui-ci serait incapable, d'une part, de requalifier toute l'expérience, en cours et « à venir »[182], et, d'autre part, de laisser le jugement libre dans le cas d'un

178 *Art. cit.*, p. 189.
179 *Art. cit.*, p. 194.
180 *CFJ*, Première introduction, § IV.
181 *Art. cit.*, p. 194.
182 On emprunte ici l'expression de Pierre Kerszberg dans *Kant et la nature*, expression qui le mérite d'exprimer ce pouvoir d'anticipation de l'esprit que la réflexion mobilise spécifiquement, et sur lequel nous revenons dans un chapitre prochain.

jugement réfléchissant esthétique. Il s'agit donc de prêter attention à l' « usage » du concept, ce qui est le véritable objet d'étude d'É. Beauron, en comparant notamment cet usage réfléchissant à une « extrapolation »[183] ou encore au « bricolage »[184] lévi-straussien. En admettant ce schéma de fonctionnement du jugement réfléchissant – concernant la finalité formelle objective –, il reste à nous demander pourquoi l'harmonie ne nous permet pas de réfléchir en ce sens, et conserve ainsi son pouvoir de cacher le travail de liaison entre phénomène et loi empirique.

Nous passerons en revue, pour achever cette section, une série d'arguments se proposant d'éclairer l'échec du concept d'harmonie à produire un jugement réfléchissant, et, du même coup, à accéder à la double pertinence esthétique et épistémologique qui nous intéresse pour la suite de ce travail. On peut tout d'abord reprendre la phrase suivante d'É. Beauron, qui sonne comme la leçon de l'Appendice à la Dialectique transcendantale : « *on ne peut jamais unifier l'expérience qu'en ayant recours à ce qui la dépasse.* »[185] , et en conclure que c'est parce qu'elle reste enfermée dans un circuit *a priori* que l'harmonie ne peut pas dépasser l'expérience. L'harmonie est solidaire d'un concept de finalité qui ne se formule jamais dans un « *comme si* » : elle pose et constate que les choses se règlent sur nos pouvoirs de connaître, et que les lois de l'univers coïncident avec les idées que nous en avons. Ce type de représentation finaliste ne laisse aucune place à la critique, donc aucune place à un usage régulateur des concepts, ni, encore, à la réflexion. L'harmonie serait donc un concept plus à même de permettre une subsomption du particulier sous l'universel, tel que le premier pouvoir de la faculté de juger est énoncé par Kant au paragraphe IV de l'Introduction de la *Critique de la faculté de juger*, plutôt qu'à déployer le second pouvoir de la faculté de juger. Ce second pouvoir est celui qui permet un usage réfléchissant de la faculté de juger, qui nous intéresse le plus ; Kant le qualifie de « pouvoir de trouver l'universel pour le particulier. »[186]. Ce pouvoir de *trouver*, qui caractérise le jugement réfléchissant, est supposé permettre une réelle découverte. Nous laissons en suspens la question de décider s'il peut aussi s'agir, non pas tant d'inventer un nouveau contenu conceptuel, que d'inventer un nouvel usage, plus libre, plus souple[187], d'un concept existant, puisque ce n'est de toutes façons pas l'usage du concept réfléchissant que nous trouvons dans la faculté de juger esthétique. Or, on le voit dans les Prolégomènes*,* au § 38 qu'É. Beauron met

183 « Lorsqu'il s'agit d'unifier les phénomènes et les lois empiriques […], finalité, continuité et affinité jouent un rôle central car elles fondent et assurent la possibilité d'*extrapoler* un principe valable dans une situation cognitive dans une autre situation qui ne lui ressemble pas. », *art. cit.*, p. 191.

184 « Le géomètre utilisant le cercle apparaît comme un bricoleur qui détourne un objet de sa fonction [...]. » *art. cit.*, p. 192.

185 *Ibidem*, É. Beauron souligne.

186 *CFJ*, *Première introduction*, § IV, p. 862, Ak., XX 209-210.

187 Le terme de souplesse est d'ailleurs utilisé par É. Beauron pour qualifier cet usage spécifique de la faculté de juger, tout en maintenant les prétentions du jugement à l'objectivité, « La fonction épistémologique du jugement réfléchissant »*, art. cit.*, p. 205. Toutefois, on se demande s'il ne s'agit pas tout simplement alors du sens de « régulateur », pour un concept déjà existant, et non le sens de réfléchissant lorsque l'entendement ne fournit pas de concept du tout, ou pas de concept suffisamment déterminé pour qu'il y en ait même un usage.

en correspondance avec sa lecture des première et troisième *Critiques*, que le concept d'harmonie, adjoint à celui de régularité, n'a qu'un rôle *vérificateur* :

> « Or, si simples que soient les sources de cette loi [de l'attraction mutuelle], dans la mesure où elles reposent uniquement sur le rapport des surfaces de sphères de différents rayons, la conséquence en est pourtant à ce point parfaite, eu égard à la variété de leur harmonie et à la régularité de celle-ci, que non seulement toutes les orbites possibles des corps célestes ont la forme de section coniques, mais qu'il en résulte encore entre elles un rapport tel qu'aucune loi de l'attraction autre que celle du rapport inverse du carré des distances ne peut être conçue comme convenant à un système du monde. »[188]

On pourrait dire ici que le concept d'harmonie reste cantonné dans un usage purement déductif, qui ne suffit à enclencher ni la réflexion, ni *a fortiori*, l'invention : l'usage du concept n'est ici que déterminant, dans la mesure où il n'intervient qu'au stade de la compilation des données dans ce processus de légalisation du contingent. L'emploi du concept d'harmonie dans le § 38 des *Prolégomènes* semble, somme toute, exprimer une simple cohérence, et reste un outil effectivement vérificateur. Or, É. Beauron le souligne, le régime de certitude, et la nature de la connaissance qui est formulée, change avec l'admission d'une nécessité formelle. Le jugement réfléchissant se présente ainsi comme une alternative : en important un nouvel *universel* pour le particulier donné, la réflexion change ce que vise l'expérience elle-même et produit, par là-même, une nouvelle nécessité. Cette nécessité s'exprime par la restriction suivante, qui est l'étape finale de la formulation du jugement réfléchissant à valeur épistémologique :

> « aucune loi […] autre [...] ne peut être conçue comme convenant à un système du monde. »[189]

Sur ce modèle, l'harmonie est donc un concept qui ne permet plus d'éliminer la contingence du contingent, et de produire cette nécessité qui fonde, pour partie, la valeur épistémologique du jugement réfléchissant.

Nous avons ainsi vu, dans un premier temps, qu'il ne semblait tout d'abord pas possible de faire un usage réfléchissant du concept d'harmonie, ce qui justifiait son éviction générale, mais aussi musicale, dans la troisième *Critique*. Nous évoquions cependant une autre raison : un usage délibérément non réfléchissant de ce concept, ce qui nous permettrait de conclure à une éviction doctrinale de l'harmonie dans la théorie de la faculté de juger de Kant.

Reprenons à ce titre brièvement le § 62 de la *CFJ* qui propose d'examiner ce que *devrait* nous permettre de comprendre le concept d'harmonie, et ce, indépendamment de toute idée de finalité :

> « Mais précisément parce que, *abstraction faite de toute finalité*, nous connaissons néanmoins cette harmonie, non pas de façon empirique mais *a priori*, elle devrait nous conduire d'elle-même à

188 *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, Paris, Gallimard, éd. La Pléiade, t. II, p. 98.
189 *Prolégomènes*, *op. cit*., p. 98.

comprendre que l'espace [...] n'est pas un état des choses en dehors de moi, mais une manière de me les représenter […]. »[190]

Bien qu'il soit ici question d'une application à la forme *a priori* de l'espace – ce qui peut paraître, dans un premier temps, éloigné de considérations musicales qui concerneront, semble-t-il, plutôt la forme *a priori* du temps –, il nous importe tout de même de considérer ce que le concept d'harmonie *aurait dû* rendre possible au niveau de l'intuition pure, et notamment, puisque la réflexion en a le pouvoir, de ce que l'intuition pure permet de construire en vue de légaliser le contingent.

Rappelons que le § 62 vise à ce moment une explication, voire une justification, de l'*admiration* que nous éprouvons lorsque nous faisons l'expérience d'une finalité dans des objets : Kant explicite cette finalité par l' « unité » qui apparaît dans les règles qui forment le concept d'un objet, ici le cercle. Kant reconnaît que cette admiration est légitime puisque le concept de l'objet est formé de manière synthétique. En revanche, lorsqu'il s'agit d'une forme *a priori*, comme celle de l'espace, une telle harmonie avec nos facultés de connaître ne devrait plus susciter une telle admiration. Au contraire, et c'est que nous avons expliqué précédemment, l'harmonie devrait endosser une fonction critique, ou encore didactique, en nous faisant comprendre que ce n'est pas avec le monde extérieur que nous sommes *en harmonie*, mais avec nos propres pouvoirs de connaître. La finalité ici n'a donc plus aucun rôle à jouer : lorsque l'on statue sur un concept *a priori*, la question n'est pas de savoir si l'idée d'une fin a été ajoutée ou non, puisque cette finalité est nécessairement posée par le sujet, et est, en même temps, nécessaire à la possibilité même de l'objet.

De là, l'admiration que suscite une telle harmonie de nos facultés *a priori* avec les objets qu'elle produit devrait être totalement illégitime, au point qu'on puisse la qualifier d'obstacle épistémologique. Les paragraphes précédents du § 62 assimilaient en outre « l'harmonie des êtres », et l' « enthousiasme » qu'elle déclenchait chez Platon, *in fine*, à cette maladie de l'âme[191] : la *Schwärmerei.* Aussi, on s'attend à une condamnation ferme du concept d'harmonie : celui-ci ne permet non seulement pas l'usage réfléchissant du jugement, capable d'anticiper au niveau même du particulier ce qui peut être découvert dans l'expérience, mais encore ne permet-il pas un usage critique de la raison qui comprendrait l'examen de ce qui relève, ou non, des pouvoirs du sujet. L'harmonie peut-elle cependant produire des illusions, telles que Kant les appelle ? On entend ici par illusion le fait que le sujet qui forme et admire l'harmonie entre son concept de cercle, ses

190 *Idem*, p. 1154, Ak, V, 364-365. Nous soulignons.
191 On trouve, par exemple, ce qualificatif au paragraphe 24 de la I^re^ partie de l'*Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, *op. cit.*, p. 980.

propriétés et sa présentation dans l'intuition voie dans cette harmonie une nécessité : elle serait le signe local d'une harmonie cosmique et d'une affinité entre tous les êtres.

On peut dans un premier temps simplement rapprocher un tel usage du concept de la description de la façon dont la raison outrepasse le simple jugement analytique dès l'Introduction de la *Critique de la raison pure* :

> « Or, étant donné que cette façon de procéder [l'analyse] fournit un réelle connaissance *a priori* qui accomplit un progrès sûr et utile, la raison, sans même s'en apercevoir, obtient subrepticement, en cédant à cette illusion, des affirmations d'une toute autre sorte, où elle ajoute à des concepts donnés d'autres concepts totalement étrangers, et cela *a priori*, sans que l'on sache comment elle y parvient, et sans même simplement qu'une telle question vienne à l'esprit. »[192]

L'échec de l'usage critique de la raison est le point nodal de ce passage : la raison n'a pas fait retour sur sa propre activité, et c'est donc à son insu, sous l'emprise d'une illusion, qu'elle admet dans le concept, dont elle devrait réguler la formation, des éléments extérieurs. Cette explication de la disqualification critique du concept d'harmonie nous paraît d'autant plus cohérente que le concept d'harmonie est rarement discuté et employé par Kant, mais que, lorsqu'il l'est, il fait le plus souvent référence à Platon, ou à la rigueur à l'harmonie préétablie de Leibniz. Or, si l'on a bien affaire à une dénonciation de la propension de l'harmonie à créer des illusions, on pourrait tout simplement se trouver dans le cas d'un concept qui, n'amenant pas à la réflexion, entraîne l'amphibologie transcendantale, amphibologie elle-même reprochée par Kant à Leibniz[193].

En revanche, si l'on se réfère par exemple au paragraphe 24 de la première partie de l'*Anthropologie du point de vue pragmatique*, une piste différente, et moins générale, de lecture, se présente. On trouve, examinées et rapprochées, *illusion* et extravagance :

> « […] l'âme, pourrait-on proposer, est l'organe du sens interne, en ajoutant qu'il est soumis aussi à des *illusions*, soit que l'homme prenne les phénomènes donnés par ce sens pour des phénomènes extérieurs, c'est-à-dire des chimères pour des impressions, soit qu'il les tienne même pour inspirations provoquées par un autre être qui n'est pourtant point un objet des sens externes : auquel cas, l'illusion est alors *extravagance* […]. »[194]

D'après ce passage, il semble que de telles fictions ne soient possibles que par tromperie du *sens interne*, autrement dit, de notre intuition du rapport des perceptions dans le temps. L'apport de l'Anthropologie est le suivant : cette perception est une *affection* du sujet, plus qu'une perception active, capable de déboucher sur une pensée. Dans cette sorte d'illusion, l'esprit est « affecté par le jeu de sa propre pensée. »[195], et l'admiration demeure un obstacle épistémologique. Cependant, en va-t-il de même pour une admiration résultant d'une illusion liée à la forme *a priori* de l'espace, et

192 *Critique de la raison pure*, A 6/B 10, Paris, Éditions Garnier Flammarion, trad. Alain Renaut, 3ème édition, 2006 [1997], p. 99.
193 Cf. A 271/B 327, *idem*, p. 316.
194 *Anthropologie*, *idem*, p. 989-980.
195 *Ibidem.*

au sens externe ? Il nous reste à examiner si l'admiration liée au sens externe, qui serait donc moins subie, ne pourrait pas constituer une admiration plus *valable*, voire épistémologiquement intéressante.

En effet, dans le paragraphe 62 de la *CFJ*, Kant propose *in fine* une explication présentant l'admiration de cette harmonie des règles présidant à la construction du concept de cercle comme « un effet parfaitement naturel »[196]. Cette qualification nous intéresse dans la mesure où elle entre en contradiction avec ce que nous avons exposé concernant l'admiration, et ce, d'autant plus que, touchant à la forme *a priori* de l'espace, nous verrons que cette admiration ne s'accompagne pas d'un regain d'activité, ni même de réflexion, de la part du sujet.

En effet, concernant l'harmonie entre les règles permettant la construction du concept de triangle, et l'unité de ces règles dans la forme *a priori* de l'espace, l'admiration est légitime, « puisque la compatibilité de cette forme de l'intuition sensible (qui s'appelle l'espace) avec la faculté des concepts (l'entendement) est inexplicable pour nous […]. »[197]. Ce caractère inexplicable qui fonde l'admiration dans la philosophie kantienne repose sur le principe de l'accord nécessaire entre nos facultés énoncés en ces termes fameux : « Des pensées sans contenu sont vides ; des intuitions sans concepts sont aveugles. »[198]. La nécessité qui s'exprime à ce niveau général se pose en principe, non élucidable, même par l'usage critique de la raison ou par la réflexion. Cependant, deux raisons de ce caractère inexplicable sont données *in situ*, et pour la première explication, Kant écrit que cette « compatibilité » (*Vereinbarung*) est inexplicable « parce qu'elle est ainsi, et non autrement »[199]. Outre le caractère autoritaire, si ce n'est tautologique, d'une telle proposition, on peut tenter de l'exploiter plus avant. Si l'on admet que la « compatibilité » pourrait aussi être entendue comme un « accord » des facultés, ou encore comme leur « convenance », alors la raison la plus générale donnée plus haut est suffisante eu égard à la nécessité transcendantale qu'elle énonce. Cependant, on peut tout de même préciser cette lecture, et interpréter la proposition « elle est ainsi, et non autrement » comme décrivant un état contre lequel le sujet ne peut rien faire, dans lequel il est *passif* : celui de la « *synthèse transcendantale de l'imagination* »[200]. Ce type de synthèse, appelée aussi synthèse figurée, est décrite par la suite, paradoxalement, comme une activité subie par le sujet :

> « Nous ne pouvons penser une ligne sans la tracer en pensée, un cercle sans le *décrire,* nous ne pouvons aucunement nous représenter les trois dimensions de l'espace sans *poser*, à partir du même point, trois lignes qui soient perpendiculaires entre elles [...] »[201]

196 *CFJ*, p. 1155, Ak., V, 365.
197 *Ibidem*.
198 *Critique de la raison pure*, Logique transcendantale, § 1, A 51/B 75, *idem*, p. 144.
199 *CFJ*, *ibidem.*
200 *Critique de la raison pure*, Analytique des concepts, déduction transcendantale, § 24, B 153, *idem*, p. 211.
201 *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, B 154, *idem*.

C'est bien ici une nécessité, qu'on pourrait qualifier de fonctionnelle, qui est exprimée par l'impossibilité pour l'entendement de procéder *autrement* qu'en se figurant les concepts de ligne, de cercle ou même de dimension spatiale en les produisant dans l'intuition grâce à la forme *a priori* de l'espace. Il nous semble que, par ailleurs, cette nécessité puisse être exprimée comme un *besoin*[202] d'imaginer. Cette première explication avait aussi le mérite de placer l'inexplicabilité de la compatibilité à un niveau moins général que celui de la production de toute connaissance (ce qui nous ramènerait de toute façon au principe fondamental de l'unité de l'aperception transcendantale). Précisons cependant que le terme allemand est bien *Vereinbarung*, et non pas *Einstimmung* (« accord » ou « convenance », comme nous l'avons proposé dans notre toute première hypothèse de lecture, la plus générale). Le terme précis et plus rare de *Vereinbarung* est d'ailleurs traduit de manière développée par A. Philonenko par l'expression : « possibilité d'unir [cette forme de l'intuition sensible avec la faculté des concepts] »[203], où le terme de *possibilité* atténue, voire remet en cause l'idée de *nécessité* de l'accord des facultés dans la production d'une connaissance complète. Il pourrait donc s'agir ici d'un niveau plus précis de coopération des facultés entre elles, ce qui nous amène à une explication relevant plutôt du schématisme. Si nous revenons à la question de l'inexplicabilité, qui fonde la bonne admiration, on peut alors faire le lien avec cette déclaration du chapitre premier de l'Analytique des principes :

> « Ce schématisme de notre entendement relativement aux phénomènes et à leur simple forme est un art caché des profondeurs de l'âme humaine dont nous arracherons toujours difficilement les vrais mécanismes. »[204]

La première raison de l'inexplicabilité à même de fonder la bonne admiration est liée au fait qu'un entendement sain produit des schèmes, même sans pouvoir les identifier comme produit des facultés même du sujet. Or cette activité schématisante, même passée au crible de la critique, reste, au moins en partie, oblitérée et mystérieuse. On peut avancer ici l'hypothèse finale de lecture : la dernière occurrence du terme harmonie dans la troisième *Critique*, ne reposant plus sur une acception platonicienne du concept, intervient dans l'élargissement (*Erweiterung*) de l'âme que la faculté de juger peut provoquer en connexion avec les idées morales. C'est la raison pour laquelle une admiration saine est naturelle et légitime. Le paragraphe 62 se poursuit donc en avançant cette raison du caractère inexplicable de la compatibilité :

---

202 Si l'on suit Rudolf Eisler dans le *Kant-Lexikon*, article « Schématisme » : « Les concepts ont besoin d'être « schématisés ». », renvoie à *Sur la question mise au concours par l'académie royale des sciences pour l'année 1791 : quels sont les progrès réels de la métaphysique en Allemagne depuis le temps de Leibniz et de Wolff,* (*1re section,* De la façon de procurer une réalité objective aux concepts de l'entendement et de la raison, tome III, p. 1233), Paris, Gallimard, *NRF*, 1994*,* p. 937.

203 *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 282.

204 *Critique de la raison pure*, Analytique des principes, « Du schématisme des concepts purs de l'entendement », A 141/B 180, *idem*, p. 226.

> « […] parce qu'en donnant à l'âme de l'ampleur, elle lui fait pressentir au-delà de cette représentation sensible quelque chose que nous ignorons, mais dans quoi nous pouvons rencontrer le fondement ultime de cet accord. »[205]

Ici est convoqué le supra-sensible, puisque le fondement de l'accord est pressenti par l'âme, non pas dans une réflexion, mais dans une expansion de son regard, comme ultra-sensible. Cette contemplation de l'âme ne nous pousse d'ailleurs pas à vouloir *connaître* ce fondement supra-sensible de l'accord, mais nous conduit à l'admirer, du fait même qu'il attire notre attention. Ici, la valeur de l'admiration (*Bewunderung*) a été retravaillée explicitement par Kant : elle est distinguée de l'étonnement (*Verwunderung*), et est réaffirmée comme légitime puisque l'admiration est un étonnement débarrassé du *doute*. L'étonnement témoigne, comme l'admiration, d'une incompréhension, mais, dans l'étonnement, le sujet s'accuse spontanément d'erreur. Dans l'admiration, le sujet est parvenu à comprendre, sans pouvoir l'expliquer, que c'est l'objet qui met en échec ses pouvoirs de connaître – dynamique que l'on retrouve dans l'expérience du sublime –. Il n'est cependant pas dit clairement dans ce passage que l'objet *dépasse* ou met en *échec* notre raison ou notre imagination. Il y a toutefois un effet précis de l'objet qui, là encore, invite à constater que le sujet est placé dans un état de passivité :

> « Aussi n'est-il pas nécessaire de connaître ce fondement pour ce qui est de la simple finalité formelle de nos représentations *a priori* ; mais le simple fait d'avoir à y regarder nous inspire de l'admiration pour l'objet qui nous y contraint. »[206]

Il nous faut encore, concernant cette dernière occurrence, faire la remarque suivante : le nouveau terme qui renvoie à la compatibilité entre l'intuition spatiale et les concepts de l'entendement est, dans ce passage traduit par « accord ». Cet accord a bien lieu, comme cela est rappelé par Kant, en l'absence d'un concept déterminé de fin, que le sujet ne peut connaître, ni ne veut connaître. Cette fois-ci, c'est bien l'allemand *Einstimmung* qui est traduit, autrement dit la « convenance », or on peut analyser, en nous appuyant sur le commentaire de L. Guillermit, la fonction de la convenance dans l'élaboration de la critique de la faculté de juger, et, en particulier, de son influence sur le concept de réflexion : on retrouve dans ce commentaire, de manière édifiante pour notre étude, le rapprochement entre convenance et harmonie.

2.3) La convenance et l'harmonie

L. Guillermit rappelle que, lors de la genèse de son esthétique, de sa téléologie mais aussi de sa morale, Kant avait entrepris ce que Guillermit nomme une critique du sentiment, qui devait faire de la troisième *Critique* une critique du goût[207]. Or, dans les *Reflexionen*, et en particulier dans la

205 *CFJ*, *op. cit.*, § 62, p. 1155, Ak., V, 365.
206 *Ibidem.*
207 L. Guillermit, *L'élucidation critique du jugement de goût par Kant*, *op. cit.*, p. 37.

Reflexion 782*,* Kant s'est doté d'un premier concept qui devait l'aider à trouver un fondement *a priori* du goût. Il s'agit du concept de Tout idéal :

> « Le sentiment spirituel repose sur le fait que l'on sent sa participation à un Tout idéal, par exemple l'injustice qui atteint quelqu'un me concerne également dans un Tout idéal. Le Tout idéal est l'idée fondamentale (*Grundidee*) de la raison aussi bien que la sensibilité qui lui est unie, c'est-à-dire le concept *a priori* d'où doit être dérivé le jugement correct pour tout le monde. […]. La propriété qu'a l'homme de ne pouvoir apprécier le particulier que dans l'universel est le *sentiment*. »[208]

Sans commenter précisément ce passage, on peut simplement noter que le concept de Tout idéal permet une régulation par la faculté de juger qui, on le rappelle, selon son second pouvoir, doit « trouver l'universel pour le particulier. »[209] ; le Tout idéal permet alors d'explorer les parties sensible du Tout (du monde) sous l'égide de l'idée du Tout qui les unit, et dont le rôle est régulateur :

> « L'universel qu'elle [la faculté de juger] doit inventer, c'est une totalité qui doit permettre à des parties de conserver leur nature sensible en se coordonnant. »[210]

Or, L. Guillermit met ce type de coordination régulée par une idée en lien avec une idée de finalité qui s'exprime à travers le concept de « *convenientia* » ou *Schicklichkeit*[211] : les parties *conviennent* ensemble pratiquement au sens spatial, c'est-à-dire qu'elles doivent se rencontrer en un point. Le terme employé par Kant est celui de « *Beziehungspunkt* »[212] : le terme de convenance est ainsi celui qui exprime le mieux, à ce stade de la genèse de la *Critique de la faculté de juger*, l'activité propre du pouvoir de juger tel qu'il est redéfini par la troisième *Critique*. Ce pouvoir est donc celui d'identifier *ce qui convient* à l'idée, sur le modèle de ce qui *convient* au sujet, c'est-à-dire de ce qui lui agrée. On est ici très près de retrouver le terme de *faveur* qui sert à préciser l'effet que produit le sentiment de beauté sur le sujet qui l'éprouve, au § 5 de la *Critique.* Guillermit le souligne clairement, « convenir à... » est un rapport distinct de la *composition* (qu'il rattache à l'intuition), et de la *synthèse* (rattachée à l'entendement) : la convenance permet ainsi d'introduire l'idée d'une totalité non pas constituée progressivement par les parties (agrégée), ni déterminée à l'avance par le concept du tout, mais d'une totalité réactivée à chaque connexion entre les parties, et à chaque nouveau rapport qui entre, de ce fait, dans la combinaison formant le tout. Le rôle déterminant de l'entendement est ainsi exclu, puisque la formation du tout dans la durée, et la part de surprise et de découverte qu'elle implique, est constitutive de l'idée de convenance. Celle-ci,

208 Les *Réflexions* sont publiées aux tomes XVI et XVI de l'Académie de Berlin, ici, *Reflexion* 782, t. XV, p. 342 (1772-1777), citée et traduite par Guillermit, *op. cit.*, p. 38. Le terme « sentiment » est en *français* dans le texte.
209 *CFJ*, *op. cit.*, Première introduction, § IV, p. 862, Ak., XX 209-210.
210 Guillermit, L'élucidation *critique…, op. cit.*, p. 47.
211 *Reflexion* 814, t. XV, p. 363, citée et traduite par Guillermit, *idem*, p. 47.
212 *Ibidem.*

comme le rappelle Guillermit, fonctionne également négativement : la convenance s'identifie en creux par la répugnance des parties entre elles :

> « En matière de choses qui plaisent de façon sensible, sensation équivaut à sentiment, faculté de juger, le pouvoir de décider de ce qui convient, c'est-à-dire, de *ce qui ne répugne pas* à l'idée qui est donnée. »[213].

Le commentateur voit dans cette réflexion préparatoire de Kant sur la convenance l'occasion de donner un poids plus grand au jugement réfléchissant, et à son pouvoir constitutif de la validité du jugement de goût, en reconnaissant toutes les possibilités qu'il ouvrait. Cette occasion ne fut, selon lui, pas exploitée par Kant : le jugement réfléchissant demeure un type de jugement, défini par rapport au jugement déterminant, et la réflexion est éclipsée par la fonction de subsomption de la faculté de juger. Le diagnostic de L. Guillermit nous intéresse *in fine* tout particulièrement : comme le rôle de la faculté de juger est de rassembler le divers sous une idée, notamment une idée de *fin*, mais sans que le contenu de cette idée n'ait le pouvoir de prescrire la liaison spécifique du divers, ou encore, le rapport entre les parties du tout, Kant aurait pu clarifier le rôle de la réflexion dans l'opération du jugement en général. Cependant, il conserve modèle de la notion de fin, une « harmonie de la diversité dans l'unité régie par le principe de convenance »[214], or, comme nous l'avons remarqué auparavant, le concept d'harmonie n'implique ni la souplesse, ni le dynamisme dont les jugements esthétique et téléologique ont besoin pour ne pas être déterminants.

À cela s'ajoute le fait que la convenance est conservée non pas pour son rapport avec l'idée de totalité, et la constitution active, et nécessaire à la fois, qu'elle instaure avec elle, mais pour ses possibilités régulatrices, liées au sentiment. Ici, le concept même de sentiment est finalement affaibli : il sert de témoin, signalant *ex post* une disconvenance. En effet, la réflexion permettrait d'éviter de reproduire, au sein des facultés, et à l'intérieur du sujet, une causalité efficiente qui transforme le sentiment en pure et simple réaction passive, et ainsi, ravale le jugement esthétique au rang d'objet d'une psychologie empirique, ne pouvant se prêter qu'à des observations *a posteriori.*

Alors que l'appareil conceptuel était suffisant pour rendre compte, grâce à une opération telle que la réflexion, de la portée extra- ou ultra-subjective du jugement esthétique, Kant prend finalement, dans l'ensemble, un autre chemin, ce qui ne nous interdit pas d'explorer cette voie première, et ce d'autant plus qu'elle convient mieux à la théorie musicale. Il est crucial pour nous de prendre acte que c'est par le concept de *convenance*, et non par celui d'harmonie, que la définition du formel dans l'esthétique kantienne peut être approchée, et ce, en lui donnant pour fondement une activité réfléchissante. Le paragraphe 15 de la *Critique de la faculté de juger* marque une étape importante de cette définition puisqu'il comprend une occurrence de ce que Guillermit traduit en français par *convenance* : la *Zusammenstimmung* :

213 *Reflexion* 819, *idem*, p. 365, citée, traduite et mise en forme par L. Guillermit, *idem*, p. 48.
214 Guillermit*, idem*, p. 49.

> « […] le formel de la représentation d'une chose, c'est la convenance (*Zusammenstimmung*) de la multiplicité dans l'unité, ce que cette unité doit être demeurant indéterminé. »[215]

Le texte d'A. Philonenko ou celui de l'édition Pléiade traduisent *Zusammenstimmung* de la même façon que *Einstimmung*. Or, l'intérêt de marquer la différence ne se comprend que si l'on met en perspective cette définition de la finalité avec celle de réflexion, et d'une activité du sujet qui ne peut être saisie par la synthèse ou par la composition. La *Zusammenstimmung* permet d'insister sur la multiplicité qui précède l'unité, et sur le fait que cette multiplicité n'est pas écrasée ni niée par l'activité d'assemblage que constitue le jugement réfléchissant purement formel.

Là encore, le concept de totalité vient compléter cette conceptualisation : dans le passage qui précède immédiatement la mention de la convenance, Kant distingue la *perfection qualitative* qui est prononcée en considération du rapport de la chose avec ce qu'elle est, et par conséquent, de manière finalisée, ce qu'elle doit être. Ensuite, cependant, Kant propose un second type de perfection qui nomme *quantitative* : celle-ci comprend également l'idée de ce que la chose doit être, mais au fond, le jugement ne porte pas directement sur le contenu du concept. Le jugement porte alors sur la totalité que représente le concept, et évaluera si la chose possède ou non l'intégralité des éléments compris dans son concept. Cette intégralité qui est jugée, Kant l'appelle un « pur et simple concept d'une grandeur »[216]. Le Tout idéal des *Reflexionen* qui portait le sceau de la communicabilité des sentiments, et notamment des sentiments moraux, grâce à une communauté humaine posée comme horizon, est loin de ce concept de totalité. Le tout est ici un concept permettant de porter son attention sur le *nombre* d'éléments que la chose présente, et permet d'unifier par le jugement cette quantité d'éléments. Malgré son caractère finalisé (comportant une finalité objective), il ne nous est pas totalement impossible de tirer quelque conclusion de l'usage de ce concept. En effet, la totalité n'a ici qu'une finalité secondaire, puisque le concept de ce qu'est l'objet est déjà présupposé, et que la perfection *quantitative* ne fait qu'évaluer à quel point l'objet est parfait (il s'agit bien d'une grandeur). Si l'on se réfère au pouvoir régulateur que l'idée morale d'un tout, ou l'idéal d'un Tout, peut avoir, cela ne signifierait-il pas que ce concept quantitatif de tout puisse aussi avoir un pouvoir régulateur ? Ne peut-on alors faire un usage purement formel d'une telle idée de totalité ? Indépendamment même de savoir de *quel* concept précis la totalité désigne l'intégralité des éléments, on pourrait ici se doter d'un concept fécond pour la réflexion : l'idée du tout d'un objet peut rester indéterminée, purement formelle, permettant ainsi un usage libre. On ne sait pas ce que doit être l'objet, on ne sait pas de quels éléments il doit être composé, ni par conséquent quel rapport ses éléments doivent avoir entre eux (ce que définit une harmonie),

215 Guillermit*, idem*, p. 100, cité et traduit par l'auteur.
216 *CFJ*, § 15, p. 988, Ak., V, 227.

mais on sait que sa totalité – en attente – mérite d'être considérée[217]. Louis Guillermit rappelait combien Kant avait été obligé d'admettre l'échec de l'entendement devant « ces totalité objectives désarmantes » que constituent « les belles formes, les organismes vivants, le système des lois empiriques de la nature »[218] – à côté, certes, d'un rappel qui constitue l'une des lignes de force de son interprétation de la troisième *Critique*, l'importance de l'idée de totalité des sujets qui jugent –.

Afin d'achever cette étude du concept d'harmonie dans la *Critique de la faculté de juger*, rappelons tout de même que le cachet platonicien du concept perdure dans les usages que Kant en fait. C'est donc un concept qui fait aussi l'objet de décision méthodologiques qui n'actualisent pas ses possibilités réfléchissantes, et partant, heuristiques. Ainsi, de manière générale, l'harmonie chez Kant reste attachée à l'idée d'une dépendance universelle des choses du monde entre elles, du fait même qu'elles se trouvent sous le même ordre cosmique, et, partant, divin : il y a à la fois l'idée d'une origine commune dans le divin, et la présence d' « affinités essentielles » qui tient ensemble toutes les choses de la nature[219]. Adjointe à ce dernier argument, on peut songer que l'historicité du concept d'harmonie, attaché très fortement, comme on l'a vu, à la cosmologie platonicienne, et à l'harmonie préétablie de Leibniz (voire aux causes occasionnelles de Malebranche), constituait un filtre dont Kant avait une conscience aigüe, et dont il pouvait vouloir se débarrasser – outre, bien sûr, tout ce que le concept contient analytiquement, et qui a été exposé durant ces dernières pages –.

Si nous constatons que le jugement réfléchissant est en mesure de participer à l'établissement d'une légalité dans les perceptions, alors le second usage, transcendantal, du concept d'harmonie montre que celui-ci ne permet plus de produire une telle *nécessité*, et de participer à la construction de la légalité du phénomène. Les nouvelles exigences épistémologiques, portées notamment par le jugement réfléchissant, dépasse les possibilités du concept d'harmonie.

217 C'est d'ailleurs ce que Kant décrit de manière assez détaillée au paragraphe 30 de l'*Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, d'une part pour le musicien improvisateur (qui, de surcroît, serait en train d'avoir une conversation en même temps que d'improviser au clavier) et, d'autre part, pour l'auditeur. Kant avance que musicien propose mille réflexions, au sens où il a mille possibilités de réalisation et de résolution de ses phrases musicales. Il n'en réalise toutefois *de facto* que quelques-unes, dont il doit bien pouvoir juger, sans pour autant avoir pu juger de la totalité des possibilités (les mille, et davantage peut-être). Nous retrouvons ici l'idée d'un jugement réfléchissant qui se fait en postulant qu'il existe une totalité, sans pourtant y avoir accès. Nous commentons en détail ce passage dans la deuxième partie de ce travail.

218 Guillermit, *op. cit.,* p. 49.

219 Le *Kant-Lexikon* renvoie à l'*Histoire générale de la nature et théorie du ciel* et à la *Nouvelle explication des premiers principes de la connaissance métaphysique*, de 1755. Les mentions précises de la *Critique de la raison pure* sont dirigées contre l'harmonie préétablie de Leibniz.

2.4) Kant et Rameau : le problème épistémologique du son unique comme héritage d'une querelle française : le son unique lié au problème de l'harmonie.

2.4.1) La supériorité de l'accord sur la note :

2.4.1.1 L'accord est-il une forme et la théorie de l'harmonie est-elle formaliste ?

Dans son ouvrage inédit sur la théorie de l'harmonie musicale[220], André Charrak détaille les éléments que le changement de paradigme dans la théorie harmonique a modifiés : ce changement est celui du passage d'une gestion de l'écriture polyphonique dominée par la conduite des voix prises individuellement, se rencontrant, s'associant, se séparant, à une gestion d'emblée plurivoque de la progression musicale, qui implique de travailler en fonction de sons déjà associés, émis simultanément, au nombre de trois minimum (même lorsque deux sont émis, le troisième est sous-entendu dans ce nouveau modèle). Il s'agit de travailler non plus avec des objets musicaux tels que les notes et les intervalles, mais de travailler avec des accords. La beauté musicale, l'impression d'harmonie, reposent sur cet objet musical complexe qui n'est plus pensé comme un point de coïncidence entre les voix mélodiques, mais qui possède sa légitimité théorique, c'est-à-dire physico-mathématique et esthétique. Cette légitimité, ce fondement, A. Charrak le montre en éclairant la théorie moderne de l'accord par le concept de « centre harmonique », issu de la théorie ramiste : l'accord devient objet musical de référence, servant à déterminer les bons rapports entre les notes, et fournissant les règles de la conduite des voix, parce que sa structure est en fonction d'un premier son, le plus grave, le son fondamental. Ce n'est que rapportées à ce son grave que les notes des voies supérieures acquièrent leur caractère harmonieux.

Cette dépendance des notes à la structure de l'accord, dépendance qui fait écrire à A. Charrak qu'il s'agit d'une véritable « thèse [moderne] d'une supériorité de l'accord par rapport à la note »[221], se voit confirmée par l'affirmation du rôle de la basse continue, et, ainsi, par la perception de degrés harmoniques que seuls des accords au sein d'une tonalité peuvent rendre sensible, et jamais des intervalles seuls. L'accord semble supérieur à deux niveaux : au niveau de l'analyse, puisqu'il permet d'exhiber la composition d'un son, le son fondamental, en se fondant de manière conjuguée sur la division mathématique d'une seule corde, et sur la résonance du corps sonore (qui donne l'accord parfait majeur) ; également au niveau de la production musicale elle-même, puisque son pouvoir organisateur[222] permet d'établir la place et la valeur de chaque intervalle, de chaque note, au sein de la réalisation des voix supérieures et de la conduite du chant.

220 André Charrak, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Vrin, 2001.
221 *Idem*, p. 33.
222 « Il faut donc considérer l'accord comme une structure qui s'applique au matériau sonore pour l'organiser. », *idem*, p. 34.

Dans cette théorie moderne, l'accord comme structure peut être identifié au minimum comme exemple, si ce n'est comme modèle, ce que nous cherchons à définir comme *forme musicale* tout au long de ce travail. Le terme de forme du formalisme musical qui nous occupe ne correspond pas au terme musicologique, qui correspond à la structure d'une pièce musicale donnée, que l'on peut d'ailleurs souvent renvoyer à un patron standard (forme rondo, forme sonate, forme scherzo, etc.) ; la forme de la théorie formaliste peut désigner par exemple un objet musical complexe, tel un accord, compris comme une totalité unifiée. Cette unité, qui plus est *unité structurante*, intelligible pour nous comme telle, devrait d'abord surprendre par sa résistance à une réduction à ses parties : un son seul, un intervalle (deux sons différents), un unisson (deux sons identiques) sont autant d'éléments qui peuvent faire partie d'un accord, même être additionnés pour former un accord, sans que les propriétés de l'accord ne se puissent trouver en eux. En revanche, la réciproque fonctionne, ce que résume parfaitement la formule de l'article « Système » du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, que nous citerons suivant A. Charrak : « […] l'accord ne se forme point des sons, mais [il] les donne. »[223] ; autrement dit, la forme se définirait comme manière optimale de présenter les sons aux auditeurs et auditrices, de telle sorte que ces sons soient non seulement intelligibles, mais encore qu'ils plaisent. Nous aurons à revenir plus longuement sur l'articulation, que l'on sera amenés à établir, ou à rejeter, entre intelligibilité des complexes sonores, et plaisir esthétique. En attendant, considérons qu'il s'agit d'une proposition d'acception – historiquement ancienne par rapport à l'époque qui nous occupera prioritairement – de ce que *forme* veut dire en musique. Il nous apparaîtra, au fur et à mesure de notre progression, que ce n'est pas tant l'ambition de distinguer ce qui n'est que du son, ou du bruit, de ce qui est musique (mise en forme), mais celle de se donner des outils théoriques capables d'expliquer la chose suivante : qu'une forme musicale ne soit pas la simple somme de ses parties sonores. En réalité, ce problème traverse l'histoire de la théorie musicale depuis la Renaissance jusqu'au dodécaphonisme comme problème *formaliste*.

En effet, la première ambition, si elle est bien présente et structurante historiquement, va prendre des visages esthétiques différents que l'on pourra rapporter à leur contexte socio-culturel pour pouvoir en expliquer la portée ; il nous semble qu'il s'agit finalement d'une question qui s'attache nécessairement à une histoire du goût, de la formation du goût et de l'éducation esthétique, sur laquelle nous nous appuierons à l'évidence, mais qui risque d'aboutir à un commentaire de certains antagonismes (outre la querelle Rameau/Rousseau, celui qui oppose les partisans de la musique instrumentale et de la musique vocale à travers l'Europe au passage du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle, par exemple). Nous voudrions plutôt entreprendre l'étude de la fécondité théorique voire pratique d'une question que l'on pourrait poser sur le mode de la physique : quel modélisation du phénomène

223 *Dictionnaire de musique*, art. « Système », *Oeuvres complètes*, tome V, p. 1096, cité dans Charrak, *op. cit.*, p. 35.

musical proposer pour rendre compte au mieux de la structure d'un objet musical et de ses propriétés ?

Nous voudrions d'ores et déjà ici souligner un paradoxe qui nous permettra d'élaborer une articulation entre les éléments modernes que nous avons introduits précédemment, et le discours kantien sur la musique dans la *Critique de la faculté de juger*. En effet, le statut d'un élément musical particulier pose problème selon nous, et ce, spécifiquement comme élément : le simple son. On l'a vu, la théorie harmonique, sous l'égide de Jean-Philippe Rameau, fonde la beauté musicale sur les structures qui permettent d'assembler les sons pour qu'ils se présentent non plus justement comme sons seuls, mais comme parties d'un tout donné de manière unifiée. L'un des enjeux dominants, comme le rappelle à plusieurs reprises A. Charrak, est notamment de justifier et de promouvoir l'utilisation des dissonances, ou plutôt : des intervalles non-admis au rang des consonances (l'un des exemples les plus frappants étant l'admission de la tierce comme consonance juste après la quinte par Descartes dans l'*Abrégé de musique*[224] en 1618). Visant une théorie de l'harmonie au sens ancien du terme, à savoir, une théorie permettant comprendre que le divers et le multiple puissent s'assembler de façon à former une unité, la théorie de Rameau, fondée sur les principes élaborés par Descartes, cherche, en quelque sorte, le principe d'unification dans une unité elle-même, une unité de départ : le corps sonore. Certes, le travail de Rameau consiste surtout à exhiber la *génération* de l'harmonie à partir de la résonance du corps sonore, et ainsi, en décomposant l'unité, à faire jour sur la structure du divers. Cependant, le fait de partir d'un son, et de fonder les rapports consonants sur sa résonance dite naturelle, laissent irrésolues de nombreuses questions, notamment, entre autres, le fait que la génération de l'harmonie mineure devienne ardue.

La querelle entre Rousseau et Rameau, puisqu'elle permet de comprendre les forces et les limites des deux positions antagonistes, doit être considérée pour nous comme une base historique. Comme elle est d'ores et déjà bien commentée et instruite, elle ne fera pas l'objet de notre examen mais nous ne manquerons pas d'y puiser les éléments éclairants pour notre problème. Aussi, le caractère circulaire de l'explication des fondements de l'harmonie par Rameau a fait l'objet d'une critique de Rousseau, et il est révélateur pour nous que cette critique prenne en charge le problème de la génération de l'harmonie à partir de la résonance.

Cette génération du principe de toute l'harmonie, selon l'ambition de Rameau, prend appui, dès le *Traité de l'harmonie* en 1722 d'une part, sur une entreprise rationaliste cartésienne qui en appelle aux rapports de proportions entre une corde et ses parties pour exprimer les rapports de consonance, que l'on va pouvoir traiter à l'aide des proportions mathématiques. D'autre part, dès le *Nouveau système de musique théorique* de 1726, Rameau s'appuie sur les travaux sur le phénomène

224 *Abrégé de musique. Compendium musicæ*, édition nouvelle, traduction, présentation et notes par Frédéric de Buzon, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2012.

physique de la production de sons partiels, ou harmoniques, conduits par Joseph Sauveur (1653-1716) dans l'ordre des entiers naturels, rapportés à l'unité (premier harmonique : l'octave ; deuxième harmonique : la quinte ; etc.) donnant, selon le mot d'A. Charrak, un « contenu physique au syllogisme cartésien »[225]. Or, pour Rousseau, ce deuxième volet constitutif de la théorie ramiste, le volet résonantiel, revient à introduire dans le bruit, le son non musical, les éléments que l'on souhaite retrouver à l'issue de la génération (l'octave, la quinte, la quarte, etc. de l'harmonie majeure) sans que soient rendues possibles ni la justification de leur caractère consonant pour l'oreille, ni l'explication *harmonique* de la présence d'autres sons faisant entendre, par exemple, la division 1/7ème de l'octave[226]. Alors que l'ambition de Rameau se fonde sur une conception naturaliste des propriétés proportionnelles des consonances musicales qu'une raison affinée et qu'une oreille musicienne, avertie, devraient pouvoir percevoir *en tant que faits*, on distingue pourtant un problème dans la définition même du son musical. Cette définition ramiste inclut déjà le principe de l'harmonie dans la nature même du son, formant une sorte de tautologie (ou de circularité comme nous le proposons plus haut). L'harmonie tonale est fondée par la composition de la résonance du corps sonore, or il s'agit bien sûr d'une résonance musicale au minimum, et non de celle d'un bruit, c'est-à-dire d'une *résonance simple*, comme l'indique ici l'extrait de la *Démonstration* de 1750 :

> « Toute cause qui produit sur mon oreille une impression une et simple, me fait entendre du *bruit* ; toute cause qui produit sur mon oreille une impression composée de plusieurs autres, me fait entendre du *son*. »[227]

Cet apparentement du son et du bruit, plus encore, cette détermination du bruit à partir du son, témoigne, chez Rameau, d'une volonté de fonder l'harmonie musicale (la musicalité de manière générale) dans l'objet sonore, et non sur nos dispositions auditives. C'est une des raisons pour lesquelles Rameau en appelle à la fois à des lois dites de la nature, à la partie mathématisable du phénomène, selon cette tradition que l'on qualifie de cartésienne, et, en même temps, à l'habitude et à l'expérience, pour expliquer que nous goûtions plutôt telle harmonie que telle autre. Par exemple, dans les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*[228], Rameau part du principe qu'un esprit non

225 Charrak, *Raison et perception*, *op. cit.* p. 31. Voir le syllogisme hérité du théoricien italien Zarlino : « Le son est au son comme la corde à la corde », in Descartes, *Compendium musicæ*, *op. cit*., cité p. 27 dans A. Charrak

226 Voir *Génération harmonique*, Troisième Expérience, p. 10 et le commentaire qu'en fait A. Charrak dans *Raison et perception etc.*, *op. cit*., p. 111.

227 Jean-Philippe Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, Durand et Pissot, 1750, pp. 12-13, cité dans A. Charrak, *op. cit.*, p. 103.

228 Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'encyclopédie*, Sebastien Jorry, Paris, 1755, éd. réimp. Broude Brothers, New York, 1969, 24-26 :

> « Si la Mesure est naturelle à tous les Animaux, c'est aussi le premier effet qui nous frappe en Musique: nous ne devenons sensibles aux rapports des sons qu'après l'avoir écoutée, cette Musique, pendant quelque temps : notre sensibilité sur ce point n'a d'abord que la Mélodie pour objet, et ce n'est qu'après un certain nombre d'années, selon qu'on est plus ou moins bien organisé, qu'on entend plus ou moins souvent de la Musique, et qu'on y donne plus ou moins d'attention, qu'enfin l'harmonie commence à prendre le dessus. . »

habitué à écouter savamment la musique est davantage frappé par la ligne mélodique, et que l'expérience musicale primitive est bien celle non pas des accords, mais des notes entendues successivement et organisées dans le temps (ce qui est traduit ici par la critique de la valeur accordée à la « Mesure » par Rousseau). Cependant, selon Rameau, au fil des écoutes, avec l'accumulation d'une certaine expérience qui s'apparente à un travail de compilation, la mélodie devient un indice, un reflet de la structure harmonique de la pièce de musique. Ainsi, l'auditeur aguerri n'apprécie plus la mélodie en soi, mais l'apprécie seulement parce qu'elle représente un miroitement du parcours harmonique, et des lignes de forces développées par la basse fondamentale.

2.4.1.2. La valeur de l'expérience selon la théorie ramiste

L'expérience et l'habitude ont donc chez Rameau une fonction discriminante ou « critique », selon le mot de Thomas Christensen (qu'il emprunte lui-même à Marie-Elisabeth Duchez)[229], au minimum. Au maximum cependant, selon la thèse d'A. Charrak, établie dans une distance redevable mais nette avec celle de Thomas Christensen, l'écoute sert, certes, d'une part, à constater le décalage qui existe entre l'expérience et la théorie déjà prête, ainsi, comme l'écrit A. Charrak :

> « L'intérêt de la tentative ramiste réside […] en ce que le théoricien essaie de comprendre ces écarts [par rapport aux exigences scientifiques] à partir de la théorie d'une écoute musicale formée par la résonance. »[230]

En outre cependant, pour A. Charrak, si l'on accorde une cohérence propre à l'évolution de la pensée de Rameau tout au long de son œuvre, on peut avancer qu'en réalité le retour à l'expérience musicale et acoustique vient s'ajouter à l'intuition théorique première du compositeur. Il faudrait considérer que l'expérience sensible de la résonance fonctionne comme un argument supplémentaire chez Rameau, au même niveau que la démonstration mathématique : l'expérience est convoquée en toute dernière instance, pour confirmer non pas une intuition sensible, mais une intuition intellectuelle. Si l'intuition est bel et bien rationnelle, l'expérience soutient la démonstration de la vérité de cette intuition. On peut citer à ce titre l'opération de *purification*[231], comme la nomme A. Charrak, pour débarrasser le son fondamental de la septième harmonique naturelle, qui ne produit

229 Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the Enlightenment,* Cambridge New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1993, p. 34, voir aussi Marie-Elisabeth Duchez, « D'Alembert diffuseur de la théorie harmonique de Rameau : déduction scientifique et simplification musicale », in *Jean d'Alembert, savant et philosophe : Portrait à plusieurs voix,* Monique Emery ; Pierre Monzani éd., Paris, 1989, p. 486.

230 Charrak, *op. cit.*, p. 24.

231 « Et si l'auteur de la *Génération harmonique* s'estime fondé à utiliser ce critère pour purifier les résultats de l'expérimentation acoustique c'est que les propriétés du son musical sont en réalité définies par la combinaison des consonances préalablement admises pour purifier les résultats de l'expérimentation acoustique » *idem*, p. 112.

pas de consonance, et que l'on peut pourtant expérimenter au même titre que les autres. La distinction entre bruit et son sert alors à Rameau d'une façon différente :

> « […] si le corps est assez grand pour que son 1/7 y résonne aussi fortement que son 1/3 et son 1/5 dès lors ce n'est plus qu'un son confus et inappréciable »[232]

Rameau distingue donc un son *appréciable* d'un son *inappréciable*, redevenu bruit : on voit ici que les proportions géométriques et arithmétiques viennent travailler, informer l'oreille avertie, celle capable d'apprécier le véritable son musical « dont une expérience sédimentée permet l'appréhension dans la perception. »[233], pour conclure avec les mots d'A. Charrak.

Il est assez notable que Rameau tienne à rendre compte d'une certaine évidence, attestée empiriquement, de la validité de sa théorie résonantielle : ce caractère systématique de la réduction à la résonance est ce qui gêne particulièrement d'Alembert. On peut citer, en s'appuyant sur la sélection d'André Charrak, ce précieux passage de la seconde édition des *Éléments de musique* :

> « […] quoique la plupart des phénomènes de l'art musical paraissent se déduire d'une manière simple et facile de la résonance du corps sonore, on ne doit peut-être pas se hâter encore d'affirmer que cette résonance est démonstrativement le principe unique de l'harmonie. »[234]

Conjugué à la lecture des articles « Fondamental » et « Gamme », de l'*Encyclopédie*, ou encore de la seconde édition de 1762 des *Éléments de musique théoriques et pratiques d'après les principes de M. Rameau,* ce passage doit attirer notre attention sur la prudence caractéristique de l'attitude scientifique de d'Alembert qui le conduit à prendre une distance critique avec la théorie ramiste. Cette prudence se manifeste clairement à l'égard de l'ambition de Rameau de faire de la théorie musicale la science la plus capable de révéler l'harmonie cosmique, les proportions musicales du corps sonore reflétant et donnant toute la géométrie de la création. Cependant, les critiques de d'Alembert portent aussi sur un versant de la théorie ramiste qui nous intéresse davantage : ce versant concerne le statut des observations empiriques dans le domaine esthétique, et leur capacité à être démontrées par des calculs. Si la mention de l'habitude et de l'expérience de l'écoute chez Rameau nous reconduisait, en dernière instance, à étendre la portée de l'intuition rationnelle et de l'intelligibilité du système harmonique, chez d'Alembert, en revanche, l'habitude et l'éducation de l'oreille, conditionnée par les expériences musicales et sonores, et ainsi nécessairement formée par le contexte socio-culturel, est à prendre en un sens qui vient non pas nourrir mais fragiliser l'ambition universelle de la théorie. D'Alembert n'aura de cesse de souligner que la mise en rapport des proportions trouvées par le calcul avec celles observées souffre d'un

232 Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique*, Paris, Prault, 1754, p. 33.
233 Charrak, *op. cit.*, p. 113.
234 Jean Le Rond d'Alembert, *Éléments de musique*, 2ème éd., Discours préliminaire, p. XV-XVI, cité dans Charrak, *op. cit.*, p. 100.

manque d'applicabilité qui empêche que l'on parle d'une démonstration, et qu'on érige*, a fortiori*, la résonance du corps sonore en loi de l'harmonie. L'application des proportions géométriques et arithmétiques aux données esthétiques, issues de l'expérience, n'a pas les moyens, à ce stade, de se fonder sans arbitraire.

Pourtant, les critiques de d'Alembert à l'encontre de la théorie de Rameau s'avèrent extrêmement fécondes. En effet, l'encyclopédiste ne se désintéresse jamais vraiment de la théorie ramiste malgré les réserves que nous venons d'exposer. Il est même, en fait, de plus en plus acharné contre Rameau, semble-t-il, et sa position gagne en force car elle permet de réfléchir au statut d'une théorie esthétique qui ne pourrait pas se fonder scientifiquement, en même temps qu'elle thématise, réciproquement, ce que l'observation empirique peut espérer donner à comprendre.

Prenons l'exemple de l'accord mineur, qui, on l'a mentionné, pose des difficultés à Rameau. Sa génération à partir de la résonance du corps sonore est en effet impossible puisque la tierce mineure n'est pas donnée par la résonance du corps sonore supportée par les proportions mathématiques. D'Alembert propose une solution qui implique, d'une part, que le son fondamental donné par la corde ne soit plus considéré comme la note fondamentale de l'accord (la tonique de la gamme), mais la dominante (ce qui, en respectant le même écart qu'en montant au dessus de la note fondamentale, mais en descendant vers le grave, produit les intervalles de l'accord mineur, savoir pour *ut*, *fa*-*la* bémol-*ut*), et, d'autre part c'est la capacité d'*imaginer* qui vient compléter la quinte do-sol, et la partager de façon nouvelle, sanctionnée empiriquement par l'oreille, avec un *mi* bémol, cette fois-ci, reproduisant la symétrie descendante de l'autre côté du son fondamental. Si d'Alembert s'accommode de cette explication *par l'oreille*, c'est parce qu'il a, au principe, refusé de fonder la théorie harmonique sur la division arithmétique du monocorde et, par conséquent, sur les proportions qui seraient retrouvées dans la résonance du corps sonore. Toute mathématisation ayant été écartée, la « démonstration » se trouve également mise de côté comme ambition, sans état d'âme :

> « il est le seul [le système de Rameau] auquel on puisse prétendre dans cette manière, où il ne paraît pas possible de s'élever jusqu'à la démonstration. »[235]

Pour mieux comprendre que ce qui pourrait apparaître comme un renoncement ou un échec est, en réalité, un énoncé épistémologique fécond pour l'esthétique musicale, on peut voir comment d'Alembert se figure l'usage que l'on peut faire d'une théorie non démonstrative, et cependant capable de produire un discours éclairant par les vertus classificatrices qu'il possède, ainsi, comme le présente A. Charrak :

235 Article « Gamme » de l'Encyclopédie, cité dans Charrak, *op. cit.*, p. 127.

> « Les analogies formelles que d'Alembert utilise ne servent qu'à classer les faits, « à peu près comme les méthodes de botanique, bonnes ou mauvaises, servent à ranger les plantes dans la mémoire ». »[236]

Le fait est que, comme le note A. Charrak, chez d'Alembert, la *naturalité* est en quelque sorte, repassée dans l'oreille de l'auditeur, oreille qui est, chez d'Alembert, l'organe de la compréhension d'une téléologie naturelle. Le naturalisme de Rameau est constitué par le système de la résonance du corps sonore, éclairée par la théorie mathématique, système dont l'écoute rend « témoignage », pour emprunter le propos d'A. Charrak[237].

Aussi, le statut de l'expérience subit bien un changement avec l'intervention de d'Alembert dans la discussion autour des textes de Rameau. Dans une section consacrée à la notion d'*indication*, A. Charrak se fonde sur les propos de Rameau lui-même pour mettre en lumière ce rapport de l'oreille aux données sensibles : le mode mineur ne peut être généré simplement à partir de la résonance, mais on peut penser une collaboration entre l'oreille et les données de l'expérience qui, ensemble, concourent à faire fonder l'harmonie mineure. Pour d'Alembert encore, cet arbitrage entre le rôle des données physiques et celui de l'oreille semble bien plus en accord avec les prétentions d'une théorie musicale s'appuyant sur les découvertes physiques mais sans maintenir l'ambition de déduire de ces données tout un système en réalité esthétique. Ainsi pour le cas de l'explication de la dissonance, que nous n'examinerons pas ici :

> « La dissonance ajoutée à l'accord de la dominante et de la sous-dominante, quoiqu'indiquée en quelque manière par la nature, est cependant un ouvrage de l'art. »[238]

Sur la théorie de Rameau, la conclusion d'A. Charrak est pour nous absolument positive, malgré l'examen de ses impasses, et des critiques formulées par Rousseau : les légers remaniements faits par Rameau ménagent le principe résonantiel de départ, tout en tenant compte des critiques fructueuses apportées par d'Alembert, et qui nous intéressent ici :

> « […] c'est la perception qui, comme dans le cas de l'accord majeur, est pourvue d'une organisation finale, dont Rameau propose une version désormais explicite. Dans le cas de l'accord parfait mineur, il renonce à faire reposer entièrement son argumentation sur l'expérience relative aux cordes inférieures, mais il fait en sorte que l'écoute musicale pose spontanément leur résonance. »[239]

En l'occurence, ce que l'écoute musicale réalise, c'est une symétrie entre l'aigu et le grave de part et d'autre du son fondamental. La résonance naturelle du corps sonore donnant la quinte, elle

236 D'Alembert, *Réflexions sur la théorie de la musique,* in *Œuvres et correspondances inédites de d'Alembert*, éditées par Charles Henry, Paris, Perrin, 1887, p. 140, cité dans A. Charrak, *ibidem.*
237 *Idem*, p. 132.
238 D'Alembert, *Éléments de musique*, 1752 , chap. XIV, § 112, p. 72, cité dans Charrak, *op. cit.*, p. 141.
239 Charrak, *idem*, p. 139.

pousserait l'auditeur à repérer en dessous de ce même son fondamental le même intervalle que celui du dessus, le premier étant donné et le second, *indiqué*, reporté par l'oreille guidée par la nature.

2.4.2) Valeur épistémologique d'une théorie musicale :

Rameau lui-même doit donc se rendre à l'évidence, et reconnaître que toute la musique ne se peut déduire d'un seul et même principe – quand bien même ce principe est capable de jeter une lumière stimulante, voire éblouissante pour le compositeur, sur les préférences de l'oreille et sur le sentiment que l'harmonie, même mineure, provoque –. La question qui s'ouvre avec les critiques de d'Alembert, et qui sera continuée comme on espère le montrer, est donc celle de la possibilité non pas d'une dérivation intégrale et systématique des principes de l'harmonie musicale à partir d'une seule proposition ou d'un seul fait, mais celle de la valeur de la correspondance entre les faits sensibles, et ce que la théorie peut en dire. Quelle soit complète ou parfaitement unifiée importe finalement assez peu à la théorie musicale : ce qu'elle doit réaliser à partir, de ce second XVIII^{e} siècle comme nouveau départ, c'est la justification de sa modélisation. Par parenthèses, cela pourrait rejoindre la conclusion formulée par M.-E. Duchez sur l'apport de d'Alembert, conclusion dans laquelle elle propose un terme qui montre à la fois ce qui a échappé à l'encyclopédiste, mais ce que Rameau n'a pu, lui-même, que pressentir et préparer sans le conceptualiser réellement : la « valeur épistémo-musicale » d'une théorie. Précisons avec M.-E. Duchez :

> « c'est-à-dire [la] valeur relative d'une connaissance scientifique pour la résolution des problèmes musicaux d'une époque, et de l'avenir. »[240]

Comme il nous faudrait fixer un critère pour cette valeur épistémologique de la théorie musicale, on propose de se fonder sur l'expression de Marie-Elisabeth Duchez à propos de la basse fondamentale ramiste : une théorie musicale devrait pouvoir donner une « représentation structurelle de la musique »[241]. Qu'entend-on exactement par là ? À ce stade de cet exposé, on comprend qu'une théorie musicale produit ce qu'elle est capable de donner à comprendre en rapport, et par différence, avec les explications qu'elle réfute. Ainsi de la théorie de Rameau qui doit s'opposer, à l'époque de sa plus virulente défense contre ses adversaires, par exemple dans la *Lettre à d'Alembert*, à la théorie de l'harmonie reposant sur les sons différentiels, émise par l'italien Giuseppe Tartini. Dans son *Trattato di musica* de 1754, ou encore dans les *Principii dell'armonia*

240 Marie-Elisabeth Duchez, « D'Alembert diffuseur de la théorie harmonique », , in Jean d'Alembert, savant et philosophie : portrait à plusieurs voix, actes du colloque orgnisé par le Centre International de Synthèse des 15-18 juin 1983, Monique Emery et Pierre Monzani (éd.), Paris, 1989, p. 492.
241 M.-E. Duchez, « La théorie de la basse fondamentale de Jean-Philippe Rameau », in *Studies on Voltaire and the eighteenth century,* numéro 245, The Voltaire Foundation, Oxford, 1986, p. 122.

musicale, de 1767, Tartini parvient en effet à tirer les principes de la basse fondamentale, de l'harmonie majeure et mineure du phénomène acoustique suivant : deux sons d'une hauteur différente émis simultanément peuvent faire entendre un troisième son – phénomène déjà observé avant lui par ailleurs. Cette théorie, comme le signale M.-E. Duchez, aura tendance à paraître plus convaincante aux yeux des opposants de Rameau : reposant sur un fondement physico-mathématique, comme celle du compositeur, elle est pourtant plus complète. Aussi, pour comprendre l'avantage de la théorie ramiste par rapport à celle de Tartini, c'est peut-être Rameau lui-même qu'il faut consulter :

> « Mais ce que vous oubliez, […] c'est que la Basse fondamentale ne sort point de l'instrument, c'est un pur effet de l'Air sur l'oreille (même effet avec les voix), qui n'y fait entendre qu'un son extrêmement frêle : prérogative qui peut bien être du ressort de l'oreille, attendu que rien ne résonne dans l'instrument que les sons qu'on en tire [...]. »[242]

La convocation du milieu, dit *pur*, dans lequel le son se propage, à savoir, l'air, sert ici à distinguer ce qui est l'effet de l'instrument (qui ne produit que des sons, et non une harmonie dépendant de la basse fondamentale) et ce qui est, peut-être, l'effet de l'oreille. Rameau introduit donc un enjeu psychophysique dans sa théorie. Cela signifie qu'il prend conscience d'une charge que la théorie musicale doit endosser : montrer l'articulation, rendre intelligible les rapports, entre les manifestations physiques de la musique, et la description mathématique de ces phénomènes, et la conceptualité esthétique qui semble retrouver, comme par instinct, la réalité des données matérielles, et ce, *alors même qu'il n'y a pas de continuité entre l'effet physique et l'effet perceptif*. Notons que cette problématique psychoacoustique nous semble typique d'un élargissement des ambitions et des moyens de l'esthétique au XVIII^e^ siècle en Europe : l'interêt grandissant pour l'interface organique que constitue, dans le cas de la théorie musicale, l'oreille, rejoint l'intérêt tout aussi grandissant, et depuis plus longtemps, pour l'appareil visuel. Le fait que la construction du système de la perception, qui englobe les objets du monde jusqu'aux représentations du sujet, ne parvienne pas à élucider la production de certaines impressions dans le domaine de l'esthétique, et se transforme en un nouveau problème révèle ce à quoi l'on n'avait pas prêté une attention assez grande auparavant – mis à part, peut-être, Descartes, qui indiquait déjà l'importance du rôle de l'imagination de le traitement des données sensibles –. Comme souvent, l'échec indique l'endroit où il faut chercher, en se donnant, notamment, des outils d'observations, de mesure et de transposition des données, mais aussi un modèle théorique rendant possible l'interprétation de ces données. Aussi, nous pouvons prêter attention à l'un de ces nouveaux éléments de la théorie musicale qui marque sa prise en charge des enjeux psychophysiques : la thématisation du rôle de l'oreille.

242 Rameau, *Lettre à d'Alembert*, p. 12, cité dans M.-E. Duchez, « La théorie de la basse fondamentale de Jean-Philippe Rameau », *art. cit.*, p. 123.

2.4.3) La remise en cause de la naturalité du fondement de l'harmonie et la nécessité d'une étude de l'écoute musicale pour décrire le son : impératif et difficultés :

La difficulté posée par la théorie musicale lorsque l'on cherche à évaluer sa portée, et à définir ses ambitions, est en lien avec l'expérience auditive, telle qu'on l'a examinée auparavant. L'écoute de musique, on l'a vu tout particulièrement avec Rameau, est finalisée par les découvertes physico-mathématiques sur les proportions harmoniques et la résonance. Cependant, on doit bien reconnaître que cette écoute constitue une écoute savante, ou, en tout cas, celle d'une oreille formée qui reconnaît comme *naturelles* des consonances et des effets qu'elle ne peut détacher de leur contexte culturel normatif. Rameau tente bien d'examiner notre « instinct » pour la musique[243], mais il ne parvient pas vraiment à descendre en-deçà d'un certain seuil de culture musicale, ou de sens de la musique. En réalité, il faudrait lire chez Rameau la dénomination de « nature » ou d' « instinct » à la lumière de l'expérience d'écoute qui est elle-même qualifiée, à savoir une expérience qui ne peut se défaire complètement d'une certaine activité et d'un certain travail. Même si l'appareil conceptuel naturaliste mobilisé par Rameau semble élaboré pour désigner les propriétés du son pur dans la musique, il semblerait qu'il faille pourtant intégrer à ce système l'effet que produit la réaction de l'oreille au son.

2.4.3.1 Une « étrange physique » :

Dénonçant à plusieurs niveaux les postulats comme les prétentions de la théorie harmonique de Rameau, Rousseau nous permet de comprendre qu'il y a, dans le fondement physique même, un vice. La possibilité que les produits d'une génération ou d'une dérivation harmoniques soient capables de fonder une quelconque règle esthétique se trouve compromise par la conception même du son :

> « Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'harmonie est dérivée de la résonance du corps sonore, il n'en dérive donc point des seules vibrations du corps sonore qui ne résonnent pas. En effet, c'est une étrange théorie de tirer de ce qui ne résonne pas les principes de l'*harmonie* ; et c'est une étrange physique de faire vibrer et non résonner le corps sonore, comme si le son lui-même était autre chose que l'air ébranlé par ces vibrations. »[244]

Plusieurs remarques doivent être faites concernant ce passage : le coup porté par Rousseau semble atteindre les prétentions de la théorie de Rameau, et pourtant, nous allons voir que le philosophe manque en réalité sa cible. Rousseau épingle trois contradictions de la théorie ramiste :

243 Rameau*, Observations sur notre instinct pour la musique* : « La musique nous est naturelle ; nous ne devons qu'au pur instinct le sentiment agréable qu'elle nous fait éprouver. », éditions Prault fils, Paris, 1754, p. 1.
244 Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in *Oeuvres complètes*, (*OC*), Éditions Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995 tome V, présentation par Jean-Jacques Eigeldinger, article « Harmonie », p. 848, cité dans A. Charrak*, op. cit.,* p. 138.

celle-ci dit se fonder sur une donnée acoustique appelée « résonance », et pourtant, l'émission des harmoniques (octave, quinte, tierce), et le renversement de celles-ci ne sauraient être qualifiés de *résonance* : Rousseau le dit bien, ce sont, au plus, des « vibrations », et encore, lorsqu'elle ne sont pas déduites d'une opération de renversement (pour la quarte par exemple). Autrement dit, pour Rousseau, la condition même du principe du système dit *résonantiel* n'est pas remplie. De plus, le fondement de ce qui est visé, à savoir l'*harmonie*, ne saurait être réalisé puisque l'objet lui-même de la théorie est manqué : l'harmonie est bien définie par Rousseau, et ce, à charge contre Rameau, comme ce qu'il y a de physique dans la musique, c'est-à-dire les accords qui composent la basse ou l'accompagnement. Cependant, l'harmonie, comme objet esthétique, doit bien prendre en charge la dimension diachronique du matériau musical : la « succession [des] accords », ainsi que l'écrit lui-même Rousseau[245]. Or, la nécessité successive qui fonde l'harmonie dans sa légalité, et qui doit pouvoir guider l'écriture de la musique, ne saurait être trouvée dans un principe physique tel que celui de la résonance : celle-ci ne fait que rendre compte de l'unité harmonique, entendue comme statique par Rousseau, mais en aucun cas du mouvement harmonique et de la variété des accords. On note d'ailleurs que, dans ce passage, il est question de *dérivation* : contrairement à la génération, la dérivation procède analytiquement, en tirant les implications des principes, et uniquement des principes, sans rien ajouter à ce qui est dérivé, ni en changer la nature. Si le principe de l'harmonie est la résonance, l'harmonie ne peut comporter davantage ni être autre que la résonance elle-même. Aussi, que le principe résonantiel, en fait ici *vibratoire*, soit capable de rendre raison de sons et de rapports entre les sons par dérivation paraît infondé à Rousseau. Il y a là, semble-t-il, une méprise d'ordre épistémologique qui n'est pas sans accuser le manque de clarté méthodologique que l'on constate parfois chez Rameau : il y a bien une *transformation*, opérée au niveau l'oreille et thématisée par Rameau, des données physiques[246].

2.4.3.2 Le son n'est pas un pur phénomène vibratoire :

Enfin, la définition scientifique et acoustique du son sous-entendue par la théorie ramiste est attaquée par Rousseau. Celui-ci introduit une distinction entre vibration et résonance décisive quant à la définition du son : la vibration ne saurait être suffisante pour expliquer le « sonore », et le son est bien la vibration qui *résonne* dans un corps. Le son est donc nécessairement un phénomène complexe au sens où il est composé d'un mouvement primaire vibratoire, et d'un mouvement résultant ou conséquent, résonantiel. Le contexte de cette distinction cruciale entre vibration et

245 *Dictionnaire de musique*, art. « Harmonie », *OC*, t. v, p. 846.
246 Ceci est particulièrement visible dans le cas de l'explication des dissonances par Rameau, comme le montre A. Charrak dans *Raison et perception., op. cit.*, pp. 147-148.

résonance peut être reconstitué grâce à un passage de l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau* qui comprend la même critique, formulée en des termes voisins, et quelque peu développée. Le contexte est celui de la critique de la justification par Rameau du mode mineur et des dissonances par une expérience résonantielle qui se trouve faussée : selon cette expérience, une corde plus petite (aiguë) serait capable de faire vibrer une corde plus grande (grave), et de générer ainsi des sons absents de la résonance du corps sonore, mise en évidence par Sauveur, et qui ne donne que l'accord parfait majeur[247]. Rousseau met alors en évidence ce qui a pu tromper Rameau, non sans avoir énoncé la confusion que nous avons déjà signalée dans le *Dictionnaire* :

> « Que M. Rameau prenne la peine de nous expliquer ce que c'est qu'une corde sonore qui vibre et ne résonne pas. Voici certainement une nouvelle physique. »[248]

Les vibrations qui indiquent les proportions harmoniques produites par le corps sonore, autrement dit, ce que Rameau prend comme fondement de l'harmonie, ne sont pas du *son* pour Rousseau : la vibration seule ne suffit pas à définir le son. En effet :

> « […] la grande corde se divisant en parties égales entre elles et à la petite, on a vu frémir à la fois toutes ses parties et l'on a pris cela pour le frémissement de la corde entière : on n'a point entendu de son ; cela est encore fort naturel. Au lieu du son de la corde entière qu'on attendait, on n'a eu que l'unisson de la plus petite partie, et on ne l'a pas distingué. »[249]

Ce qui signifie, si l'on reprend les mots de l'article « Nœuds », que ces deux cordes étaient « incommensurables »[250]. Le frémissement de la grande corde n'était proportionnel que pour la partie la plus petite correspondant à l'unisson de la petite corde, mise en branle au départ : pour cette partie-là seulement il y a commensurabilité, et ainsi, non pas seulement vibration, mais résonance. Le fait est que cette résonance est rapportée comme trop faible pour être perçue. En l'absence de vérification auditive de l'émission de l'unisson, on pourrait également procéder à une autre vérification en se référant à la découverte de Sauveur :

> « Le fait important dont il fallait s'assurer et dont dépendait tout le reste était qu'il n'existait point de nœuds immobiles, et que tandis qu'on n'entendait que le son d'une partie on voyait frémir la corde dans la totalité : ce qui est faux. »[251]

Rousseau indique ici indirectement, en réfutant la déduction du mode mineur de Rameau, les critères qu'il admet pour qu'il y ait véritablement émission sonore : la corde doit vibrer dans sa totalité, c'est-à-dire sans se diviser en parties (présence de nœuds) dont une seule résonne à l'unisson

247 Voir Rousseau, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, *OC*, tome v, p 364 :

> « M. Rameau dit que la résonance d'une corde sonore met en mouvement un autre corde sonore triple ou quintuple de la première et la fait frémir sensiblement dans sa totalité quoiqu'elle ne résonne point. Voilà le fait sur lequel il établit les calculs qui lui servent à la production de la dissonance et du mode mineur. »

248 Rousseau, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, *OC*, v, p. 365.

249 *Ibidem*.

250 *Dictionnaire de musique*,art. « Nœuds », *op. cit.,* p. 930

251 Rousseau, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, *OC*, v, p. 365.

avec la petite corde. Il semble que les références de Rameau concernant ces critères soient différentes, et concurrentes, de celles auxquelles Rousseau se réfère. Explorons brièvement ces sources : Rousseau se réclame du traité de Jacques Rohault, et, dans une certaine mesure, de Dortous de Mairan. Rameau serait en réalité plus proche de ce qu'expose Noël Régnault dans les *Entretiens physiques d'Ariste et d'Eudoxe*, ouvrage reconnu comme rigoureux malgré son ambition de vulgarisation. On retrouve chez Jacques Rohault une conception du son en deux temps, dont la partie résonantielle dépend des mouvements de l'air, et non des vibrations de la corde. Ainsi, au chapitre sur le *Son* (chap. XXVI) de son *Traité de physique*[252] , Rohault s'appuie sur Aristote pour définir le son comme mouvement local des corps, et, ajoute-t-il, mouvement du milieu avec lequel nos oreilles sont en contact. Cependant, au long de l'explication de Rohault, le terme de mouvement est amené à être précisé : il y a en effet des mouvements de l'air qui ne produisent aucun son ni bruit, et des sons qui nous parviennent de grandes distances (plusieurs lieues pour les cloches), dont il est difficile d'imaginer qu'ils soient la conséquence d'un mouvement de l'air aussi étendu. Rohault précise alors, parlant de la cloche :

> « Car quant elle fait ainsi mouvoir l'air, elle agit sur un corps qui a déjà du mouvement en tant que liquide, de sorte qu'il ne s'agit pas tant de lui donner du mouvement, que de déterminer celui qu'il a déjà, à être propre à produire en nous le sentiment du son. »[253]

Pour Rohault, l'air est conçu comme un fluide toujours déjà en mouvement indéterminé (une véritable matière), que le son viendrait déterminer, donc former. Le mouvement de l'air ainsi conçu nécessiterait l'utilisation du calcul infinitésimal si l'on voulait tenter de l'étudier : il est une « divis[ion] en un nombre innombrable de fort petites masses... »[254].

Chez Noël Régnault, dans les *Entretiens physiques d'Ariste et d'Eudoxe*, la notion de « vibrations partielles »[255] remet en cause la critique de Rousseau que nous avons analysée concernant la vibration. En effet, Régnault établit que la nature du son résulte non pas de vibrations totales du corps mais des vibrations partielles, de « frémissements »[256], Régnault pense en effet des « vibrations particulières », et il faut entendre ici le terme particulier comme rapporté à des particules, que Régnault rapproche analogiquement de séries de petits « ballons », ou encore de « billes » souples, capables de dilatation en tout sens, et capables, sans bouger elles-mêmes, de communiquer leur frémissement en tant que particule à la particule contiguë. Aussi, si les corps rencontrés sont trop durs, les particules manqueront elles-mêmes d'élasticité, et ne pourront

252 Rohault, Jacques, *Traité de physique*, [1671], tomes I et II, éditions du comité des travaux historiques et scientifiques, 2014.
253 Rohault, Jacques, *Traité de physique, op. cit.*, p. 246.
254 *Idem*, p. 252.
255 Regnault, Noël, *Entretiens physiques d'Ariste et d'Eudoxe, ou Physique nouvelle en dialogues*, tome 2, *Qui renferme précisément ce qui s'est découvert de plus curieux & de plus utile dans la nature. Enrichis de beaucoup de figures*, Amsterdam, aux dépens de la compagnie, 1732-1733, p. 255.
256 *Ibidem.*

communiquer leur frémissement à la particule suivante (le tout sur un modèle d'alignement linéaire des particules de l'air). Le modèle repose sur la conception d'un contact entre les particules, indispensable à la pensée d'une communication de la vibration : une communication à distance est inenvisageable, parce qu'inimaginable.

En somme, la théorie de Rohault permet de penser que la vibration de la corde met toujours l'air en mouvement, et si nous n'entendons pas le son, c'est que ce mouvement, en un certain sens, ne nous parvient pas, mais en un sens physiologique plus que physique : il devient trop petit pour être perçu, ce qui nécessite de poser quelque chose comme un seuil de perception. De plus, cette théorie permet également de penser le son comme un mouvement particulier de l'air. Pour Régnault, dont la théorie permet de penser qu'il existe des vibrations partielles *sonores* de la corde, le modèle est entièrement physique : si le son ne nous parvient pas, c'est que sa propagation a rencontré des particules trop peu élastiques qui n'ont pas permis sa propagation.

Le texte de Rousseau exprime selon nous un besoin eu égard à la conceptualisation du son : la théorie harmonique mathématique puis physico-mathématique, en tout cas en tant qu'elle s'en remet à ce qu'A. Charrak nomme une expérience « monocordiste », s'agissant de Rameau en particulier, ne décrit finalement pas le son dans les véritables conditions physiques de la résonance. Rameau situe la résonance sur un plan théorique qui correspond, comme on le voit tout particulièrement dans la génération du mode mineur et des dissonances, et comme le montre l'indignation de Rousseau, à une pure et simple vibration sur le plan physique. Le frémissement des parties de la grande corde est qualifié, à ce titre, de pure *indication* des sons de l'accord parfait mineur par Rameau. Ce statut théorique d'indication semble autrement plus intéressant et recevable que l'hypothèse physiquement infirmée, selon laquelle la corde *entière* plus grave vibrerait à l'émission du son fondamental (une douzième et une dix-septième au dessous de la première corde). On notera d'ailleurs, en suivant Jean Adam Serre[257] sur ce point, que ce type de déduction du mode mineur témoigne en fait d'un vif intérêt pour la nature physique du son, et non d'une démarche visant à épurer et abstraire le son de toute condition physique d'émission :

> « M. Rameau […] a bien senti la nécessité de fonder la théorie de l'harmonie sur une connaissance plus exacte de la nature du son et de la manière dont il affecte l'organe acoustique ; il a compris de quelle importance était à cet égard la découverte de la résonance harmonieuse qui accompagne tout son rendu par un corps musicalement sonore ; découverte bien constatée et qui démontre que le son musical n'est pas un son absolument simple et unique mais le résultat d'un grand nombre de sons particuliers qui affectent l'oreille avec plus ou moins de force, mais dont le plus grave est de beaucoup le plus sensible. »[258]

257 Jean Adam Serre (1704-1788), né à Genève, où il étudie la peinture et les sciences naturelles, puis s'installe à Paris dans les années 1750 comme miniaturiste. Il publie dans le *Mercure de France*, et débat avec Rameau, Euler et contre d'Alembert. Rousseau en fait mention dans son *Dictionnaire*. Il nous intéresse d'autant plus qu'il est traduit et commenté en allemand dès 1767 par Johann Adam Hiller.

258 Serre, Jean Adam, *Essais sur les principes de l'harmonie,* Prault fils, Paris, 1753, p. 14.

Dans ce passage, précisons que le concept de son simple et unique est employé pour différencier le travail bel et bien physico-mathématique de Rameau du travail de géomètre de Euler[259]. La réfutation de la démarche de Rameau par Serre repose donc à la fois sur ce que l'on pourrait appeler une critique du systématisme dans la méthode de Rameau[260] mais également sur l'usage de la résonance que fait Rameau, et ce notamment dans la dénomination de basse fondamentale. Le terme « fondamental » ne conserve pas chez Rameau son sens physique premier, à savoir le sens de générateur d'harmoniques[261] , *a fortiori* dans la mesure où ce sens devrait être strict, comme l'indique la restriction : « un son ne doit être réputé son fondamental que par rapport aux harmoniques » dans le propos de Serre. La critique porte sur le fait qu'un son fondamental soit tenu pour tel au sein de la composition musicale elle-même, et ce, quelles que soient les notes de l'accord qu'il porte. La nécessité terminologique qui s'est mise en place fait qu'on appelle *fondamental* « tout son qui peut porter une septième quelconque, mineure, majeure ou diminuée, etc. »[262]. Serre appelle donc la basse de Rameau « méthodique »[263] lorsqu'elle n'est pas fondamentale au sens propre dans son ouvrage afin, comme il le précisera lui-même plus tard, de rectifier[264] l'état des connaissances actuelles sur l'harmonie. Ces rectifications doivent simplifier et clarifier l'usage de la théorie harmonique dans un but pratique que Serre rappelle régulièrement : la composition musicale doit être, par là-même, expliquée simplement et *naturellement.*

Le discret naturalisme de Serre nous intéresse particulièrement car il résulte d'une position mixte tournée vers l'exercice de la composition : dans cette perspective, le travail que propose Serre est moins analytique que celui de Rameau. Coupant court à toute ambivalence possible, il propose une définition de la basse fondamentale dont la fonction est de révéler son propre fondement

259 La référence à Serre, et tout particulièrement à l'*Essai sur les principes de l'harmonie* de 1753 se justifie à divers titres pour nous : sur la question de la génération du mode mineur qui l'a grandement occupé, il livre un travail de comparaison, de réfutation et de recherche propre sans équivalents. Ajoutons qu'il il est connu et cité par Rousseau, qu'il propose, comme on va le voir, des commentaires du *Tentamen novae musicae* de Euler.

260 « […] Mais si j'ose dire mon sentiment, il m'a paru d'un côté que cet auteur frappé de l'importance du principe physique de la résonance le fait trop valoir lorsqu'il veut en faire dépendre tout ce que nous pouvons connaître des rapports, des proportions et des progressions géométriques, arithmétiques et harmoniques (…). »
Serre, *op. cit.*, p. 15.

ou encore :

« […] bien loin que chacun de ces sons soit le moyen harmonique qui lie deux accords consécutifs, ils ont souvent besoin eux-mêmes de sons de ces accords pour soutenir le rapport peu naturel qu'ils ont avec les fondamentaux vrais ou prétendus, qui précèdent ou qui suivent ; de sorte que par un renversement absurde, l'accord devient en ce cas le fondement de son fondement. » in Serre, J. A., *Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet*, H.-A. Gosse et J. Gosse (éd.), Genève, 1763, p. 17.

261 « En suivant ce principe physique, qui est certainement très important, bien qu'il ne soit à mon sens ni le premier ni l'unique principe de l'harmonie, un son ne doit être réputé son fondamental que par rapport aux harmoniques dont il peut être conçu le générateur physique. », *idem*, p. 36.

262 *Ibidem.*

263 *Ibidem.*Voir également les *Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet*, *op. cit.,* « Observations préliminaires » p. VIII.

264 Serre, Jean Adam, *Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce suje*t, *op. cit.*, « Observations préliminaires » p. V :

« […] substituer des idées plus exactes et plus philosophiques à celles qui me paraissaient ne l'être pas assez. »

comme basse, c'est-à-dire de développer[265] la nature de la liaison des accords qu'elle énonce. Seule une telle basse, fondée à la fois sur le principe de la résonance et sur celui des rapports est apte à être la véritable « boussole de l'oreille »[266]. Dans ce contexte de clarification théorique, le terme son unique va désigner chez Serre un objet purement théorique caractérisant la théorie de Euler.

2.4.3.3 Le son unique distingué du son physique :

En réalité, avant de servir une charge polémique contre Euler, le terme de *son unique* reçoit d'abord chez Serre une définition authentique, c'est-à-dire une définition dans le cadre d'une basse fondée sur la résonance – et non d'une basse méthodique –. Ce sens harmonique de « son unique » désigne un son qui n'a qu'une seule interprétation au sein d'une harmonie, au sens où il sera univoque dans une basse fondamentale au sens premier. Un son unique ne peut donc porter que les notes correspondant à sa résonance naturelle, savoir un accord parfait majeur (renversé ou non). Serre va alors devoir prendre en charge plusieurs difficultés posées par la question de la composition musicale elle-même : tout accompagnement, et ainsi toute basse, nécessite que les sons qui la forment puissent recevoir plusieurs réalisations. Dans une pure théorie de la résonance, il ne devrait donc y avoir que des sons uniques, ce qui rend un tel fondement harmonique inutilisable pour la composition. Or la visée pratique de toute théorie harmonique et son efficacité pour le compositeur fait partie du cahier des charges de l'auteur des *Essais.*

Serre fait alors varier le sens du terme de son unique : s'il existe des sons uniques dans une harmonie purement résonantielle, on doit considérer qu'une basse méthodique comprend des sons simples mais également des sons doubles ou triples. Ceux-ci peuvent recevoir plusieurs réalisations et donc avoir différents emplois en fonction du centre harmonique et, par suite, de leur place par rapport au son fondamental de l'accord ou de l'intervalle dans lequel ils se trouvent (dans l'harmonie classique, ce sont entre autres les sons de la basse qu'on exprimera par le terme de degrés pivots qui permettent les modulations). L'appréciation d'une telle basse méthodique non naturelle, et que l'on pourrait dire purement fonctionnelle, résulte de l'admission d'une certaine « complication » par l'oreille. À l'inverse, Serre imagine une basse qui ne serait composée – si l'on puit dire – que de sons uniques ne recevant chacun qu'un seul type d'accord possible ; il décrit ce qui en résulterait en termes de « simplicité » :

> « On ne saurait nier sans doute que l'idée d'une suite simple de sons uniques ne soit, à parler en général, une chose plus simple à imaginer qu'une suite de sons tantôt uniques et tantôt doubles ou même quelque fois triples.

265 Nous devons à A. Charrak cette polarité féconde, présente dans la trame conceptuelle de *Raison et perception* : enveloppement-développement.

266 Citons les *Observations sur les principes de l'harmonie etc.*, *op. cit.,* « Observations préliminaires » p. VIII, mais cette expression est reprise de nombreuses fois chez Serre.

> Si notre oreille n'eût approuvé dans une composition musicale à plusieurs parties que des accords consonants, directs ou renversés, la basse fondamentale pourrait, du moins dans le mode majeur, se trouver exactement dans le cas de la plus grande simplicité. »[267]

Modifiant immédiatement l'exemple ainsi forgé, il corrige :

> « Mais ce degré de simplicité n'a plus lieu dès que cet organe admet dans l'harmonie ces différentes complications de sons qui composent les différents accords dissonants. »[268]

La mention d'un degré maximal de simplicité est intéressante chez Serre car elle n'est applicable qu'à un objet purement théorique voire non musical : dans une composition, l'organe est nécessaire travaillé par l'ambivalence des sons insérés dans une basse qui avance, et qui change. Notons que chez Serre, comme on le verra pour Diderot également, l'acculturation de l'organe est une « admission », autrement dit, il s'agit bien plus d'une forme de concession, qui est elle-même fonction d'un certain degré de perturbation de la simplicité. Aucune véritable recherche de tension ou de perturbation de la simplicité n'est thématisée pour expliquer la manière dont l'oreille peut goûter la dissonance au sein de l'harmonie. Dans ce contexte, imaginer une basse totalement résonantielle, et faite de sons simples, revient à définir un milieu de référence vierge pour ensuite penser la composition musicale comme une complexification plus ou moins admissible, ou plus ou moins dénaturante, de ce fond. Ce n'est ainsi non pas seulement la dissonance mais toute composition harmonique incluant plus et autre que le mode majeur qui est considéré comme ajout non naturel.

Le concept de son unique devient alors pour Serre une façon de désigner un manque de pragmatisme qui dévalorise la théorie de Euler. Ce pragmatisme est lui-même toujours à l'oeuvre dans les écrits de Serre, qui réfléchit sans cesse aux implications pratiques de la composition. On l'a vu, le son unique est chez Serre un indicateur indispensable des fondements naturels de l'harmonie, mais il devient pure abstraction si l'on tente d'imaginer son efficience dans une basse, à savoir un enchaînement de sons fondamentaux. La véritable basse fondamentale musicale n'est pas uniquement celle qui se fonde sur les proportions des parties d'une corde, loin s'en faut chez Serre : la basse fondamentale doit révéler la nature de la liaison des accords qu'elle énonce :

> « Mais le grand objet de la succession fondamentale n'est pas seulement de nous indiquer l'harmonie qui existe ; elle doit surtout servir à en manifester le *fondement*, le principe qui la lie tant avec ce qui précède qu'avec ce qui suit. »[269]

Or, selon Serre, Euler n'a raisonné qu'en prenant le son en général pour un son unique et simple. Par conséquent, le son de Euler est un son de géomètre, capable de donner ses rapports avec l'aigu aussi

267 *Essais sur les principes de l'harmonie*, *op. cit.,* pp. 83-84.
268 *Ibidem*.
269*Ibidem,* ponctuation modifiée par nous.

bien qu'avec le grave par une symétrie des proportions. Cette réflexion théorique sur les proportions, et la possibilité de leur inversion, est invalidée dès que l'on introduit l'élément physique de la résonance. Celle-ci ne montre, au mieux, que le caractère plus « naturel » du mode Majeur, et peut en tout cas justifier son appellation de « mode direct »[270], selon les mots de Serre.

Les suppositions de Serre autour du concept de son unique et des usages que l'on peut en faire sont néanmoins bien plus révélatrices quant au statut que l'on doit accorder à la résonance, ainsi qu'à la caution de naturalité qu'elle est censée apporter. La tentation naturaliste est, comme on l'a dit, toujours nuancée par une position mixte chez Serre : le principe de la résonance doit être combiné avec le principe des rapports afin de donner une explication cohérente du sentiment d'harmonie.

En développant la critique qu'il adresse à Euler, Serre en vient ainsi à modifier ce qu'il entend par son unique, c'est-à-dire un son pensé en dehors de tout phénomène de résonance :

> « On peut donc penser avec raison que dans la supposition qu'un corps sonore ne rendît qu'un son simple, qui dans le sens physique ne mériterait plus le titre de son fondamental, n'étant accompagné d'aucun harmonique, on peut, dis-je penser en ce cas que tout ce qui pourrait se faire dans un sens, c'est-à-dire au grave ou à l'aigu d'*ut* pris pour tonique du mode direct de C-sol-ut, pourrait également et tout aussi naturellement se pratiquer dans le sens contraire à l'égard de *mi* pris pour tonique du mode inverse d'E-la-mi. »[271]

Pour que le son unique devienne le pivot et permette la réversibilité des proportions de l'accord majeur en accord mineur, de part à d'autre de son centre, il faut abstraire toute résonance possible. Le son unique est alors plus qu'un simple support pour réfléchir aux possibilités théoriques qu'offrent les proportions du corps sonore (notamment pour expliquer l'harmonie mineure) : il fournit une unité dont on peut séparer et distinguer fermement la multiplicité indéterminable de sons qu'engendrent l'émission physique sonore et, par conséquent, la résonance. Dans le passage suivant, Serre repart du son unique (principe des rapports), et rapporte ce qui se passe *in concreto* en termes de modification (principe de la résonance) :

> « Que si cela n'a pas exactement lieu dans la réalité, comme la pratique et l'oreille le prouvent assez, c'est dans le principe de la résonance que nous en pouvons découvrir la véritable raison. C'est ce principe qui modifie l'effet musical des rapports des sons, en nous faisant sentir la relation physique qui existent entre eux comme par exemple entre les deux sons qui forment la quinte de *la* à *mi*, dans le mode inverse, et qui, donnant au son grave *la* la qualité de son fondamental, dépouille en même temps *mi* du titre de son principal, de note unique, pour en revêtir ce son grave malgré l'avantage que le son *mi* semble avoir sur le *la,* à ne consulter que le principe des rapports. »[272]

Dans l'exemple cité ici on rencontre un cas assez problématique – traité notamment dans la planche II jointe aux *Essais* ainsi que dans une lettre à Rousseau à propos du mode mineur de Blainville – de la génération du mode mineur à partir d'une inversion du majeur. En effet, en

270 *Idem*, p.136.
271 *Idem*, p. 136.
272 *Ibidem*.

prenant les intervalles du mode de *do* Majeur en *descendant* (½ ton ; ton ; ton ;½ ton ; ton ; ton entre *do-si-la-sol-fa-mi-ré-do*) on obtient un mode de *mi* : *mi-fa-sol-la-si-do-ré-mi* qui devrait donc être mineur. Or, comme le signale Serre, la dominante qui devrait être *si* se trouve gênée par la résonance de *la* avec la pseudo-tonique mineure *mi*, le *la* se trouvant en effet dans le mode inversé à la place que tenait la tonique majeure du mode d'origine (*sol*). C'est donc *la* qui devient tonique mineure, moyennant l'explicitation de la sensible en diésant le *sol*. Notons pour finir que cette genèse tortueuse porte Serre à deux positions notables et intéressantes pour nous.

La première tient au fait que les deux principes doivent *in fine* être combinés pour Serre, et il n'y a ainsi pas de hiérarchie à établir entre les deux :

> « On voit en même temps que l'effet du principe de la résonance se fait plus sentir dans la formation du mode majeur et celui du principe des rapports dans celle du mode mineur : quoique dans l'un et l'autre de ces deux modes on puisse remarquer l'influence compliquée de ces deux principes. »[273]

À partir de cela, on peut concevoir un nouvel intérêt à fonder la théorie musicale (harmonique au sens non pas technique ; mais esthétique du terme) sur un fondement théorique comme celui du son seul et simple, et ce même à la manière de Euler telle qu'elle est rapportée et réfutée par Serre. En effet, si l'on conserve la résonance comme principe, on maintient le naturalisme qui affleure encore chez Serre : le déterminisme physique qui en résulte est gênant à plusieurs égards. Premièrement parce qu'il n'est en réalité pas compatible avec une position mixte comme celle de Rousseau, ni d'ailleurs comme celle, plus hésitante, de Serre. Le principe de la résonance nous oblige en effet à n'admettre dans l'harmonie musicale que le mode majeur, ses composantes et ses dérivés (elle est en somme incompatible avec une théorie qui se charge d'expliquer le mode mineur et les dissonances). Secondement, pour pouvoir critiquer la déduction du mode mineur par Rameau, il est nécessaire de reconnaître qu'une infinité d'harmoniques est produite lors de l'émission d'un son, et que l'oreille opère un travail de sélection et de tri qui ne dépend pas uniquement de l'acuité de l'organe. En somme, l'intérêt théorique à travailler sur l'idée d'un son sans résonance tient au fait qu'une théorie fondée sur un pur principe de résonance est condamnée à l'incomplétude et, par suite, à l'inexactitude.

La deuxième position propre à Serre qui nous intéresse peut être considérée comme ramassée dans une formule : il s'agit d'une proposition de définition de la théorie musicale comme science « pathético-physico-mathématique »[274] . En plus des deux principes dont Serre tente de mettre au jour l'influence réciproque, il introduit l'importance d'un principe qu'il juge trop peu étudié (méprisé ou oublié) et qui, contrairement à ce que les compositeurs et musiciens pourraient croire, serait compatible avec l'étude des rapports, et de la résonance dans la théorie musicale : il s'agit du

273 *Idem*, p.137.
274 *Idem*, p. 90.

principe de la réception par l'auditeur, et de la part qui revient à l'oreille, et à la capacité de goûter la « suavité »[275] des sonorités, dans la formation de la perception musicale. C'est notamment une entreprise qu'il faut bien reconnaître à Euler, malgré la négligence du versant résonantiel dans sa théorie. Il s'agit en effet de prendre en compte le nécessaire travail de l'oreille, dont dépend la pensée du son lui-même. Aussi, l'écoute doit servir de référence. La perspective pratique de la théorie de Serre l'autorise par exemple à penser l'utilité de ce qu'il appelle des « apparence[s] acoustique[s] »[276], c'est-à-dire, les battements :

> « Les vibrations concurrentes doivent donc suggérer et faciliter l'intonation de ce son fondamental, comme elles le font en effet : elles peuvent même très naturellement le représenter à l'oreille et lui en donner un sentiment actuel quoi que faible. »[277]

Il apparaît alors clairement à ces auteurs que le son émis physiquement, et perçu, est en fait toujours un son modifié, ainsi indissociable de la question de sa perception, voire de son appréciabilité.

2.4.4) L'enjeu de la distinction entre son et bruit

2.4.4.1. Le corps sonore en action :

À l'article « Son » du dictionnaire de musique de Rousseau, on peut lire ces lignes :

> « Les recherches sur le *Son* absolu appartiennent au Physicien. Le Musicien n'examine que le son relatif ; il l'examine seulement par ses modifications sensibles […]. »[278]

Ce son du physicien, celui-là même qu'emploie Rameau pour fonder l'harmonie musicale sous l'appellation de *corps sonore*, ne devrait justement pas pour Rousseau faire autorité dans le domaine esthétique ; relevons ainsi cet autre passage de l'*Examen de deux principes avancé par M. Rameau* cette fois :

> « Ce mot de *corps sonore* a un certain éclat scientifique, il annonce un physicien dans celui qui l'emploie ; mais en musique que signifie-t-il ? Le musicien ne considère pas le corps sonore en lui-même, il ne le considère qu'en action. »[279]

Rousseau discute dans ce passage le « second principe » du système ramiste, rapporté avec un certain emportement : « L'*harmonie représente le corps sonore !* », aussi la définition de l'harmonie qui sous-tend la critique adressée au principe de Rameau va-t-elle être identifiée à la définition du son afin d'exhiber le caractère tautologique du principe du corps sonore comme fondement de l'harmonie, ainsi que nous l'avons déjà vu :

275 *Idem*, p. 94.
276 *Idem*, p. 114.
277 *Idem*, p. 115.
278 *Dictionnaire de musique,*art. « Son », *idem*, p. 1047.
279 Rousseau*, Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, *OC*, V, p. 360.

> « Or qu'est-ce que le corps sonore en action ? C'est le son : l'harmonie représente donc le son. Mais l'harmonie accompagne le son. Le son n'a donc pas besoin qu'on le représente, puisqu'il est là. Si ce galimatias parait risible, ce n'est pas ma faute, assurément. »[280]

Cependant, si l'on fait abstraction de la démonstration de l'identité entre harmonie et son pour les besoins de la polémique, on peut tout de même récupérer la définition du son comme *corps en action accompagné d'harmonie*. On identifie ainsi mieux les niveaux concrets où se trouvent, d'une part, les vibrations et, d'autre part, la résonance : les vibrations sont celles du corps sonore, en tant que telles, elles sont donc indéterminées. Or, jusque là, il peut précisément tout à fait s'agir de *bruit* comme de *son* ; en effet, si l'on se réfère à l'article « Bruit » du *Dictionnaire* cette fois :

> « C'est, en général, toute émotion de l'Air qui se rend sensible à l'organe auditif. Mais en Musique le mot *Bruit* est opposé au mot *Son*, et s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore et appréciable. »[281]

Plusieurs remarques peuvent ici être faites : la première définition de *bruit* est un générique pour tout phénomène de mouvement audible de l'air (à ce titre, le son du physicien est bien un bruit). Dans son sens d'espèce, et en matière de musique, le bruit est distinct du son, et ne l'englobe pas : le bruit n'est pas appréciable, cela s'entend, dans la mesure où il est trop *confus* (Rousseau revient là-dessus plus loin et nous commenterons cela), mais attardons-nous sur ceci : le bruit n'est pas « sonore *et* appréciable », ce qui signifie qu'il est uniquement « sonore ». Remarquons d'ailleurs, avant de continuer la lecture du *Dictionnaire*, que l'article « Son » de l'*Encyclopédie*, rédigé par Rousseau, comporte à cet endroit précis les deux adjectifs suivants : « *permanent* et appréciable »[282], alors que l'article « Son » du *Dictionnaire,* que nous commentons ici, qualifie le son de « *résonant* et appréciable »[283]. Ceci semble confirmer le caractère problématique de la distinction entre vibrations et résonance que nous essayons d'élucider : que sanctionne le fait d'être « sonore » pour Rousseau ? Cela serait déjà une détermination, physique en l'occurrence, suffisante pour ne plus parler simplement de *vibration* (comme dans l'article « Harmonie »), mais pas encore suffisamment *appréciable* pour parler de véritable « son ». En tout cas, le remplacement de « résonant » et « sonore » par « permanent » peut bien entendu être analysé en partant de deux principes différents : soit l'on considère que « permanent » et « résonant » se trouvent dans un rapport d'équivalence, soit, que Rousseau ait amendé son texte suivant une évolution qu'il nous faut expliquer. À cause de la chronologie, la primauté reviendrait au *Dictionnaire*, dont les articles de

280 *Ibidem*.
281 *Idem*, p. 671.
282 Article « Son (en Musique) », *Encyclopédie des sciences et des arts*, VoL. XV, p. 345a, Édition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie (ENCCRE): http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v15-1099-2/. Nous soulignons.
283 *Dictionnaire de musique*, art. « Son », *op.cit.*, p. 1047, nous soulignons.

l'*Encyclopédie* avaient constitué la base du brouillon[284] : « résonant » expliciterait alors « permanent » mettant en lien la condition physique de durée avec phénomène de résonance comme fin de cette *permanence* du son.

2.4.4.2 Continuité et stabilité de l'émission typiquement sonore :

Cette interprétation nous permet de rejoindre A. Charrak lorsqu'il propose de reconnaître le statut inédit et décisif de la temporalité dans la synthèse de l'objet musical (phrase, mélodie, tout élément de sens) telle qu'elle est pensée chez Rousseau. Bien qu'enracinée dans *l'Abrégé de musique* de Descartes, qui ne laisse pas de côté la dimension diachronique spécifique à la musique, et dans le cadre de l'union de l'âme et du corps qui permet de penser l'expérience esthétique par analogie avec la tension ou le désir, l'établissement d'un lien avec la durée spécifique à l'expérience musicale est bien propre au XVIII[e] siècle. Le désir d'achèvement ou de perfection qui est remarqué par Descartes est placé par Rousseau dans une pensée du temps dynamique en musique. On citera volontiers cette phrase qui fait écho à l'*Abrégé de musique*, et qui est commentée précisément par A. Charrak, mais pour rejoindre notre commentaire de la définition du son entre vibration et résonance chez Rousseau, nous lui adjoindrons sa suite, moins souvent citée :

> « Le temps a sa force en lui-même ; elle dépend de lui seul, et peut subsister sans la diversité des sons. Le Tambour nous en offre un exemple, grossier toutefois et très imparfait, parce que le son ne s'y peut soutenir. »[285]

La prise en compte du temps, plus précisément de la mesure puisqu'il s'agit de ce qui permet d'organiser la composition musicale, se fait donc selon deux axes : celui de la division temporelle du son en parties dont nous percevons la liaison ; et celui du déploiement du son dans le temps, du maintien ou du soutien de la résonance dans ce que l'on appelle en propre une *durée.* La dimension diachronique en terme de continuité du son est, de manière tout à fait révélatrice, convoquée par Rousseau pour distinguer son et bruit dans ses textes préparatoires à l'*Examen de deux principes* et à *Essai sur l'origine des langues* issus du Manuscrit R. 60 et regroupés sous le titre *L'origine de la mélodie.* Reprenant le critère du caractère *appréciable* pour distinguer le son du bruit, et concédant cette « observation »[286] à Rameau, Rousseau ajoute cependant :

> « Ce qui n'empêche point que le bruit ne soit que du son modifié, comme on peut s'en convaincre avec un peu de réflexion. »[287]

284 Préface du *Dictionnaire de musique*, *OC*, v, *op. cit.*, p. 606.
285 *Dictionnaire de musique*, *op. cit*., article « Temps », pp. 1112-1113.
286 *L'origine de la mélodie, OC*, V, *op. cit*, p. 332.
287 *Ibidem.*

Le terme « modifié » semble indiquer le sens qu'il faudrait suivre dans la génération différenciée du son et du bruit en des termes qui ne sont pas sans rappeler Condillac : le bruit serait un mode du son, ou, à l'appui de ce que nous verrons par la suite, et pour rendre la compréhension plus claire, un mode du *sonore*. Or, dans ce texte, la différence est située par Rousseau précisément au niveau de la continuité de l'émission. Le modèle étant vocal, la distinction bruit/son recoupe dans l'immédiate suite du texte celle entre parole et chant :

> « Il me suffit de remarquer ici que le son de la voix chantante est le même son de la voix parlante, mais permanent et soutenu, au lieu que dans la parole il est en état de fluxion continuelle et ne se soutient jamais. [...]. Sitôt que celui qui parle s'arrête sur une syllabe, soutient et prolonge *le son* de sa voix au même degré, à l'instant la voix parlante se change en voix chantante et le son devient appréciable. » [288]

On retrouve ici le *phthongos* originel, et originellement vocal dont nous avons parlé dans notre introduction. La modulation qui donne le son appréciable se fait donc en fonction du temps : de son indivision, et en fonction de l'état de l'émission : non fluctuante, sans variation de hauteur notamment, ce qui aurait pour effet de faire résonner et se mêler les harmoniques de chaque son indépendant. Aussi, le son primitif, au sens d'un germe musical s'oppose, comme stable, au bruit, comme variable. Dans le premier jet de ce travail conceptuel constitué par l'article « Son » de l'*Encyclopédie*, Rousseau aurait donc identifié une sorte de redondance dans sa définition : la permanence est ce qui rend un son appréciable puisqu'elle laisse le temps à l'auditeur de percevoir, précisément, la résonance, qui est en fait l'élément central de la définition. L'article « Son » du *Dictionnaire* précise ainsi :

> « La résonance du *Son*, ou, pour mieux dire, sa permanence et son prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient sans cesse frapper l'organe auditif et prolonge ainsi la sensation du *Son.* Mais il n'y a point de manière plus simple de concevoir cette durée, qu'en supposant dans l'art des vibrations qui se succèdent, et qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression. »[289]

On comprend mieux ici pourquoi les vibrations ne sauraient suffire à définir le son et à donner l'harmonie : les vibrations des corps sonores ne permettent pas de distinguer s'il s'agit d'un son ou d'un bruit. Le prolongement de la vibration dans l'air est nécessaire pour que l'audition se fasse, et qu'elle se prolonge elle-même suffisamment pour que soit attestée la régularité des vibrations. Finalement, la question de l'émission d'harmoniques semble effectivement reclassée à l'aune de la question de la durée d'émission par Rousseau. La durée est donc à la fois ce qui permet de maintenir une différence empirique entre son et bruit, et, en même temps, de faire apparaître avec clarté ce qui est commun au son et au bruit et qui, par conséquent, promet de ne pas être aussi

288 *Ibidem*.
289 Article « Son », pp. 1047-1048.

décisif qu'il n'y paraissait dans la théorie ramiste : la résonance, précisément, son caractère composé d'harmoniques.

Nous voyons à présent qu'une lecture qui tiendrait pour équivalents les deux adjectifs « permanent » et « résonant », aurait elle aussi le mérite de jeter une lumière intéressante sur l'article du *Dictionnaire* qui nous occupait en premier lieu : si « résonant » doit être compris avec « appréciable » pour qualifier le « son », c'est que le fait qu'une vibration de l'air résonne ne suffit pas à en faire un véritable son, pour l'auteur du *Dictionnaire*. Contrairement à ce que l'article « Son » seul pourrait laisser croire, la « résonance » devrait pouvoir qualifier à la fois le son et le bruit, et ainsi, les rapprocher.

2.4.4.3 Sauvegarder la cohérence du milieu pour étudier les objets musicaux

Le « sonore et appréciable » doit ainsi impérativement être lu dans l'article du *Dictionnaire* comme une liaison nécessaire pour qu'il y ait son : la question pourrait donc être celle de savoir si, contrairement à la conception de Rameau ou même à celle que l'on découvre chez Condillac (aussi nuancée que celle de Rousseau dans le *Dictionnaire*), Rousseau non seulement apparente le son et le bruit, mais plus encore, fait découler le son du bruit (et non l'inverse), en les faisant découler tous deux du *sonore*. On comprend ainsi d'autant mieux qu'immédiatement après le passage de l'article « Bruit » que nous commentions, nous lisons en effet :

> « On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard, entre le *Bruit* et le *Son*, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses Harmoniques, et que le *Bruit* ne l'est point parce qu'il en est dépourvu. »[290]

Physiquement, on expliquerait donc la différence entre son et bruit, qui est donc différence d'appréciabilité, par la présence ou l'absence d'harmoniques (ce à quoi répond tout à fait parallèlement l'article « Harmonique » du *Dictionnaire*). Cette définition, que Rousseau va remettre en cause puis rejeter dans ce même article « Bruit », repose sur une distinction substantielle entre *son* et *bruit.* En simplifiant, cette distinction pourrait s'énoncer comme suit : le son est capable de faire résonner des harmoniques alors que le bruit n'en est pas capable. On trouve ce critère départageant bruit et son sous cette forme assez radicale chez Condillac, dans le *Traité des sensations*, cependant, il nous faut tout de suite noter que Condillac articule en réalité deux définitions du bruit dans la note du paragraphe 2 du chapitre sur l'ouïe :

> « Le bruit au contraire résulte de plusieurs sons qui n'ont point d'harmoniques communes ; c'est une multitude de sons dominants et d'harmoniques qui se confondent : on peut donc le définir un son inappréciable. Imaginons une dizaine de violons à l'unisson. S'ils font tous résonner en même temps la même corde, ils rendent ensemble un son proprement dit, un son appréciable ; parce qu'on en peut

290 *Dictionnaire de musique*, *op. cit*., article « Bruit », p. 671.

déterminer la tierce et la quinte. Mais si nous les supposons tous discordants, ils ne feront que du bruit, parce que le son total qu'ils font entendre, n'a point d'harmonique. »[291]

Dans la distinction condillacienne, on passe discrètement de la définition selon laquelle le bruit comme composé, n'émet pas d'harmoniques entre ses parties, à la définition selon laquelle le bruit n'a pas d'harmoniques du tout, ce qui donne l'idée que le bruit, à savoir le son non appréciable, ne résonne pas. La question est, à nos yeux, de déterminer si Rousseau, dans la réfutation de cette définition qu'il donne à l'article « Bruit » du *Dictionnaire*, réfute en réalité une confusion potentielle à cause de la manière dont la distinction se formule, ou s'il réfute une véritable théorie qui voudrait que le bruit n'ait pas d'harmoniques.

Dans la suite de l'article « Bruit » du *Dictionnaire*, il semble bien qu'il s'agisse plus que d'une simple confusion, telle qu'on l'a lue chez Condillac, que Rousseau réfute, mais une véritable distinction du bruit et du son selon leur nature :

> « […] si l'émotion de l'air, causée par le Son, fait vibrer, avec une corde, les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air, causée par le *bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranlerait pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le Son, et celle qui produit le *bruit* prolongé, ne soient pas de même nature, et que l'action et réaction de l'air et du corps sonore, ou de l'air et du corps bruyant, se fasse par des lois différentes dans l'un et dans l'autre effet. »[292]

Cette définition permet d'établir entre Son et Bruit une différence non de nature mais de degré, comme le suggérait d'ailleurs plutôt la première partie de la note du *Traité des sensations* qui qualifiait le bruit de « son inappréciable », avant de préciser que « à proprement parler » le son est toujours appréciable. Aussi, si Condillac hésite à tracer une continuité entre Son et Bruit, Rousseau ménage cette continuité tout d'abord, comme on le voit, au nom de la cohérence des propriétés de l'air. On peut de nouveau ici donner du poids à un élément de durée que Rousseau introduit dans la justification de cette définition : le bruit considéré ici est dit « prolongé ». En effet, on peut tenir pour connu, notamment d'après les travaux de Sauveur tels que, par exemple, Diderot les rapporte dans ses *Principes généraux d'acoustique*[293], qu'un ébranlement brusque de l'air, intense et court, aura tendance à provoquer un son non-harmonieux, inappréciable, pour reprendre la terminologie de Rousseau, en somme, un bruit (par exemple, celui d'un canon ou d'un coup de tonnerre). En revanche, un « bruit prolongé » signifie que l'air arrive au corps bruyant avec la même intensité et un soutien égal que lorsqu'il arrive à un corps que nous disons *sonore*. Rousseau réunit donc bien,

291 Condillac, Étienne Bonnot de Mably, Abbé de, *Traité des sensations*, Librairie Arthème Fayard, 1984, 1re Partie, chapitre 8 « D'un homme borné au sens de l'ouïe », p. 59-60.
292 *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, article « Bruit », p. 671.
293 Voir Diderot, *Principes généraux d'acoustique,* in *Mémoire sur différents sujets de mathématiques*, Premier mémoire, *Oeuvres philosophiques de M. D****, tome VI, M. Rey, Amsterdam, 1772.

dans cet article, les conditions d'une véritable comparaison entre bruit et son en donnant à penser des conditions matérielles égales.

Ainsi, comme on peut déjà le deviner, la différence entre son et bruit va reposer sur le type de corps qui entre en vibration. La suite de l'article peut être commentée dans ce sens :

> « Ne pourrait-on pas conjecturer que le *Bruit* n'est point d'une autre nature que le Son ; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de Sons divers, qui se font entendre à la fois et contrarient, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations ? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores à mesure que leur matière est plus homogène, que le degré de cohésion est plus égal partout, et que le corps n'est pas, pour ainsi dire, partagé en une multitude de petites masses qui ayant des solidités différentes, résonnent conséquemment à différents tons. »[294]

La définition proposée par Rousseau se complète dans ce passage, et fait de nouveau écho à celle de Condillac : le bruit est constitué de plusieurs Sons dont les harmoniques ne sont pas « homogènes », pas suffisamment uniformes. Nous utilisons déjà ici les termes que Rousseau emploie dans la suite immédiate de cette définition pour décrire les corps sonores susceptibles d'émettre des sons, et la structure des corps plus aptes à émettre du bruit : les caractéristiques des corps semblent liées aux caractéristiques du son – ou du bruit – qu'ils émettent. Plus un corps est simple, qu'il soit sans partie ou composé de parties ayant des rapports égaux entre elles, plus il émettra un son, uniforme et/ou régulier. Dans la suite immédiate de l'article « Bruit », l'indexation de l'émission de son, différenciée de l'émission de bruit, sur la structure de l'objet est immédiatement remise en perspective : tout le problème de cette différence de degré entre bruit et son y est exprimé dans ce qui semble être une superposition des deux notions, ou, au mieux, une articulation métonymique du bruit et du son. Le bruit est composés de sons, et, de ce fait, le son acquiert une généricité qui englobe le bruit comme cas particulier du sonore :

> « Pourquoi le *Bruit* ne serait-il pas du Son, puisqu'il en excite ? Car tout *Bruit* fait résonner les cordes d'un Clavecin, non quelques-unes, comme fait un Son, mais toutes ensembles parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve son unisson ou ses harmoniques. Pourquoi le *Bruit* ne serait-il pas du Son, puisqu'avec des Sons on fait du *Bruit* ? Touchez à la fois toutes les touches d'un Clavier, vous produirez une sensation totale qui ne sera que du *Bruit*, et qui ne prolongera son effet, par la résonance des cordes, que comme toute autre *Bruit* qui ferait résonner les mêmes cordes. Pourquoi le *Bruit* ne serait-il pas du Son, puisqu'un Son trop fort n'est plus qu'un véritable *Bruit*, comme une Voix qui crie à pleine tête, et surtout comme le Son d'une grosse cloche qu'on entend dans le clocher même ? Car il est impossible de l'apprécier, si, sortant du clocher, on n'adoucit le Son par l'éloignement. »[295]

Le point de vue de l'auditeur, au sens de sa situation d'écoute est ramenée de façon déterminante par Rousseau à la quasi-fin de cet article : un son dégénère en bruit lorsqu'il y a davantage que « quelqu'unes » de ses harmoniques qui sont émises : ces cas dépendent, certes, de la structure des corps (hétérogènes ou très grands) mais ils dépendent également du volume sonore. Le cas de la

294 *Dictionnaire de musique*, *idem*.
295 *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, article « Bruit », pp. 671-672.

cloche présente, dans cette perspective, un exemple révélateur du fait que les capacités auditives du sujet constituent, *in fine* chez Rousseau, le véritables critère de l'harmonie : la cloche est un objet sans parties et dont la matière est homogène et dense. Malgré cette structure uniforme, elle peut être *bruyante*. C'est donc bien, comme l'écrit A. Charrak[296], dans la résonance elle-même qu'il y a quelque chose de l'ordre du bruyant, et dans l'oreille qu'il faut chercher le fondement du musical.

2.4.4.4 Où naturel veut dire élémentaire, rudimentaire et évident :

Plusieurs raisons expliquent pourquoi Rousseau se départit de Condillac, et ne se donne pas les mêmes définitions, ni les mêmes étapes de constitutions d'une perception que lui. Il nous faudrait ici comparer le cadre de la pensée de l'origine de la langue de Rousseau et de Condillac pour examiner l'influence que celles-ci ont pu avoir respectivement sur l'enjeu de la distinction entre son et bruit. Dans l'espace limité dont nous disposons, nous pouvons rappeler, avec A. Charrak[297], que Condillac a pris place dans la tradition consistant à comparer l'usage réputé fréquent des tons et d'une certaine musicalité dans la langue des Anciens, avec la perte de ce chant identifié à la parole dans la langue dite des Modernes. C'est lorsqu'il répond aux *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Jean-Baptiste Dubos que Condillac va nourrir ses arguments en lisant Rameau : Condillac réfute l'idée de Dubos selon laquelle chant et langage semblaient confondus chez les Anciens parce que ce qu'ils appelaient *chant* comportait en fait des intervalles très petits (des quarts de ton par exemple), et qu'il s'agissait en réalité d'une sorte de déclamation plus que d'un chant tel que les Modernes l'auraient qualifié. Pour Condillac, au contraire, et comme la démonstration du principe de l'harmonie par Rameau en atteste, la langue des Anciens devait ressembler à ce que les Modernes appelleraient un chant (bien qu'il ne soit pas semblable à un récitatif à l'italienne et encore moins à un véritable air accompagné) car les rapports les plus simples, c'est-à-dire ceux produits par la résonance du corps sonore, devaient s'y trouver (l'échelle diatonique issue de la résonance des quintes). La manière dont Condillac fait usage de la théorie ramiste, parce qu'elle est fondée sur l'analyse de la résonance du corps sonore, doit attirer notre attention, et nous pouvons suivre l'analyse qu'A. Charrak propose, et qui porte sur l'aspect paradigmatique que la *Génération harmonique* de Rameau semble prendre aux yeux de Condillac du point de vue de la méthode :

> « M. Rameau a fait sur la génération harmonique un système qui pourrait me servir d'exemple. Il y réduit toute l'harmonie du corps sonore. En effet, il est évident que l'harmonie ne consiste que dans un son qui fait entendre ses harmoniques : auparavant ce n'est que du bruit. Ainsi quand on observera analytiquement toutes les variations que la combinaison et le mouvement font essuyer à cette

296 Voir *Raison et perception*, *op. cit.,* p. 104 : « […] cette confusion confère à la résonance un caractère bruyant. ».
297 *Empirisme et métaphysique*, p. 104 *sqq.*

harmonie, on la verra se transformer dans tous les phénomènes, qui paraissent n'avoir d'autre règle que l'imagination du musicien. »[298]

S'appuyant sur ce que Rameau utilise comme fondement élémentaire de l'harmonie musicale, Condillac y trouve une origine historique justifiée par l'évidence de ces premières résonances, ce caractère « si naturel, qu'on croirait qu'il a été connu le premier »[299]. Ainsi, dans l'ordre de l'histoire, les rapports harmoniques seraient sentis les premiers, et, par suite, seraient les premiers présents dans la langue. Pour autant, malgré cette thèse tirée de la connaissance du système ramiste, la musique ne se voit pas attribuer chez Condillac une origine totalement rationnelle qui la séparerait historiquement de la langue. Comme chez Rousseau, si langue et musique sont mêlées – de manière contingente, selon Condillac – chez les Anciens, il faut admettre une origine affective qui unit chant et parole dans une même expression, au moins en partie, comme on le voit chez Condillac. On ne peut que constater, avec A. Charrak, la finesse de l'utilisation condillacienne de l'élément rationnel donné par le système de Rameau : la co-originarité de l'harmonie et de la langue n'est certes pas essentielle, mais cette coïncidence a pu créer l'idée que l'harmonie ne devait pas être détachée du chant, et que c'était celui-ci, autrement dit, l'élément mélodique, qui était premier. Où réside alors la raison de cette *naturalité* des premiers intervalles donnés par la résonance, puisque celle-ci est connectée à une origine passionnelle, chez Rousseau comme chez Condillac ? Pour Condillac, il faut retenir l'intérêt méthodologique porté au système de Rameau, qui se fonde sur la résonance et fait ainsi droit à la sensation comme donnée première. Aussi est-il absolument nécessaire pour Condillac que le son soit matériellement différent du bruit : tout repose sur l'organisation de l'élément résonant, sonore ou bruyant, puisque la sensation va alors se différencier selon que des harmoniques sont présents, ou non. Ce principe simple qui répond à une exigence de tiers exclus, paraît exemplaire de la manière dont la connaissance peut se fonder, pour Condillac, et de surcroît, il fait appel à une expérience elle aussi simple, « rudimentaire » comme la qualifie à plusieurs reprises A. Charrak[300] qui correspond précisément, par son évidence et son apparent caractère inconstruit, à la méthode réductionniste de l'auteur de l'*Essai*.

Le fait est que conserver une distinction substantielle et matérielle entre le bruit et le son est une façon de réfuter toute activité constitutive de la perception de la part du sujet, mais c'est également une façon d'occulter le caractère complexe d'un son musical, en en faisant, en système binaire l'unité, avec le zéro que serait le bruit.

298 Condillac, *Traité des systèmes*, chap. XVII, *Oeuvres philosophiques,* Georges Le Roy, Paris, PUF, Corpus général des philosophes français, tome I, 1947-1948, p. 213 cité dans Charrak, *Empirisme et métaphysique*, *op. cit.*, p. 140.
299 *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, II[e] partie, section I, chapitre v, § 44, cité p. 142 dans Charrak, A., *op. cit.*.
300 Voir le dernier chapitre d'*Empirisme et métaphysique, op. cit.*, pp. 130-147.

2.4.5. Le problème de la perception des rapports :

2.4.5.1 L'enjeu de la distinction entre son et bruit pour la querelle de l'harmonie et de la mélodie : Condillac :

À ce stade de l'examen d'une répartition de part et d'autre du système ramiste, il nous faut souligner le fait que Condillac ne s'appuie sur la théorie ramiste que dans une certaine mesure, et même en réalité, en fonction d'un filtre. Ce filtre est notamment dû à d'Alembert et à son exposition des thèses ramistes dans ses *Éléments de musique théorique et pratique suivant le principe de M. Rameau.* Cependant, c'est la première édition du texte en 1752 que Condillac a lue[301], et dont nous pouvons supposer une trace voire une influence dans ses considérations sur l'ouïe et le son, puisque le *Traité des sensations* date de 1754. Nous reviendrons plus tard sur la seconde édition des *Éléments de musique* en 1762 qui donne à lire non seulement ce que d'Alembert a retenu de la théorie ramiste, mais encore le fruit de la distance critique vis-à-vis du système de l'harmonie qu'il a prise depuis la première édition en 1752, et qui rejoint les critiques de Rousseau à l'endroit de Rameau. En plus de cet intérêt lié à la discussion avec Rousseau et d'Alembert, une autre raison nous pousse à proposer une brève lecture des passage du *Traité des sensations* sur l'ouïe avant les textes de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines,* pourtant antérieurs : comme le note B. Didier[302], le contexte de la querelle des Bouffons invite Condillac à prendre discrètement position sur la question de l'audition de plusieurs notes émises simultanément. Il doit alors développer ce qu'elle nomme une « psychologie théorique de la sensation »[303] qui constitue une approche plus précise que celle de l'*Essai* ; en effet, comme le remarque B. Didier, en soulignant le caractère « radical »[304] de la position de Condillac héritée de Rameau, l'auteur du *Traité* est amené à distinguer deux sensations différentes dans l'organe de l'ouïe :

> « Les corps font sur l'oreille deux sortes de sensations : l'une est le son proprement, l'autre est le bruit. »[305]

La thèse du *Traité* n'a rien d'étonnant en effet puisque nous avons vu que Condillac maintenait une distinction substantielle entre son et bruit. Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici concerne les implications d'une distinction son/bruit en nature pour la théorie de la perception et les conclusions concernant l'ouïe : comme l'écrit B. Didier, on pourrait parler ici d'une « métaphore des deux ouïes »[306]. Pourquoi une métaphore ? Probablement parce qu'en réalité

301 On lit même dans *Temps et musique* d'Éric Émery que Condillac a rédigé le rapport d'approbation des *Éléments de musique* pour l'Académie Royale des sciences, p. 236.
302 Didier, Béatrice, « Condillac et la musique » in *Condillac et les problèmes du langage*, Genève, Slatkine, 1982, p. 395
303 Didier, Béatrice, *idem*, p. 397.
304 *Ibidem.*
305 *Traité des sensations*, *idem*, § 2, p. 59.
306« Condillac et la musique », *art. cit*., p. 397.

ce sont bien les corps qui se divisent en deux groupes : ceux qui produisent des sons et ceux qui produisent des bruits, et ce n'est qu'à l'aide du toucher que la statue pourra acquérir, avec certitude et précision, la capacité de distinguer parfaitement son et bruit, en les associant, matériellement puis en pensée, aux corps correspondants. Autrement dit, la distinction n'est pas innée pour le sujet, et celle-ci s'impose donc avec l'expérience tactile ; aussi, au début, lorsque la statue entend pour la première fois, il faut admettre la possibilité d'une confusion entre son et bruit :

> « les sons ont tant d'analogie entre eux, qu'il y a lieu de présumer que, n'étant pas aidée par les jugements, qui les accoutument à les rapport à des corps différents, elle continuera encore à les confondre. »[307]

L'état d'indistinction du son et du bruit correspond donc chez Condillac à l'état d'un sujet quasi-vierge de toute sensation qui n'a ni la possibilité de rapporter la sensation auditive à des corps différenciés, ni même d'attacher un degré de plaisir ou de peine à ces deux sensations. Deux remarques doivent être formulées ici. Premièrement, l'absence du rapport de la distinction bruit/son à la peine et au plaisir nous conduit à remarquer, avec F. Duchesneau, l'influence de la conception des sensations comme simples « modifications de l'âme »[308] – ce qu'illustre également l'appellation de « psychologie théorique de la sensation » proposée chez B. Didier – qui ne connecte pas les sensations au corps dans son ensemble, comme capable d'auto-régulation, en vue de se maintenir en vie. Aussi, deuxièmement, lorsque des questions esthétiques sont mêlées par Condillac à la généalogie des sensations et des idées de la statue, celles-ci se situent immédiatement sur le plan des émotions et des sentiments :

> « Plus propre à émouvoir que les odeurs, les sons donneront, par exemple, à notre statue cette tristesse, ou cette joie, qui ne dépendent point des idées acquises, et qui tiennent uniquement à certains changements qui arrivent au corps. »[309]

L'effort de l'abbé pour montrer que les émotions que ressent la statue sont le résultat d'une mise en rapport des « plaisirs de l'oreille », c'est-à-dire, ici, des plaisirs de la mélodie, se fait en fonction seulement du corps sensible, et non d'une accoutumance et de l'acquisition de certaines habitudes. En revanche, les plaisirs musicaux « d'imitation », comme le signale la note attenante à ce paragraphe, c'est-à-dire les « passions » provoquées par l'harmonie, et même, la mesure, sont le fait d'idées acquises que la statue ne possède pas à ce stade. On lira ainsi le passage suivant tiré de la note :

> « Il y a dans la musique les plaisirs d'imitation, lorsqu'elle imite le chant des oiseaux, le tonnerre, les tempêtes, nos soupirs, nos plaintes, nos cris de joie ; et que, par sa mesure, elle invite notre corps à prendre les attitudes et les mouvements des différentes passions. Notre statue n'est pas faite pour ces

307 *Traité des sensations*, *idem*, p. 61
308 François Duchesneau, « Sémiotique et abstraction : de Locke À Condillac », *in Philosophiques*, 32 , octobre 1976, p. 166.
309 *Traité des sensations*, *idem*, p. 62.

> sortes de plaisirs ; parce qu'ils supposent des jugements et des habitudes dont elle n'est point capable. »[310]

On croirait ici reconnaître le chapitre sur l'harmonie de l'*Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau, et sa description des objets que la musique, et très spécifiquement, l'harmonie, est capable d'imiter. Aussi, il faut bien distinguer chez Condillac les plaisirs de l'oreille spontanés, liés aux changements advenus dans le corps, et les plaisirs de l'oreille acquis par habitude, liés aux passions. Ces dernières semblent résulter d'un rapport indirect à leur objet et nécessitent une représentation : l'énumération de situations, d'objets ou d'inflexions imités suggère un codage qui réduit la diversité des imitations à des catégories passionnelles, probablement socio-culturellement déterminées. D'ailleurs, l'harmonie n'est pas la seule visée puisque la « mesure » provoque également des passions acquises : on devine la danse et les ballets ici, à peine dissimulés par les termes d' « attitudes » et de « mouvements ». Cette mise au ban de la mesure doit nous permettre d'achever le commentaire de ce court passage esthéticien : le rythme tient chez Condillac une place non naturelle et passionnelle, contrairement à sa place chez Rousseau. Ainsi, ce que Condillac entend par « émotions » non acquises ne semble finalement concerner que peu d'objets musicaux :

> « […] Les désirs de notre statue ne se borneront donc pas à avoir un son pour objet, et elle souhaitera de redevenir un air entier. »[311]

L'impression d'unité doit être à ce point forte que la statue puisse s'identifier à l'air et le devenir : la musique est capable de plaire de manière purement sensitive lorsqu'elle ne présente pas d'objet extérieur, et ne se présente pas *comme* un objet extérieur et indépendant du sujet qui écoute. Contrairement à un rapport d'imitation, le rapport est effectivement direct, comme en atteste ce passage qui suit la note sur l'imitation :

> « Mais indépendamment de cette imitation, la musique transmet au cerveau des impressions qui passent dans tout le corps, et qui y produisent des émotions où notre statue ne peut manquer de trouver du plaisir ou de la peine. »[312]

La part du corps est à la fois justifiée par l'identification totale de la statue à l'air entier, mais aussi car elle rend compte d'une pure sensation, sans distance ni submersion, où le corps et la mélodie coïncident dans une mesure parfaitement adéquate. Cette commensurabilité, réglée sur la sensation elle-même, ne se fait pas *en fonction* du corps ici, mais seulement *au sein* du corps d'un individu ; il n'y a pas de coïncidence avec une énergie vitale ou un dynamisme corporel[313] quelconque. La

310 *Traité des sensations*, *idem*, note p. 62.
311 *Idem*, p. 61.
312 *Idem*, note p. 62.
313 Ainsi que le qualifie F. Duchesneau dans « Sémiotique et abstraction : de Locke À Condillac », *art. cit.,* p. 166.

commensurabilité s'atteste dans l'âme par le truchement des idées. Commentons cette dernière remarque sur les deux types d'événements cognitifs qui peuvent provoquer ces émotions innées :

> « La bonté et la beauté des choses consistent dans une seule idée, ou dans une multitude d'idées qui ont certains rapports entre elles. Une seule saveur, une seule odeur peuvent être bonnes : la lumière est belle, un son pris tout seul peut être beau. »[314]

Certes, on remarque que Condillac récupère l'élément des rapports mais, d'une part, il s'agit comme chez Diderot, de rapports entre les idées de l'âme au sein de l'âme, non pas d'idées de l'âme avec des contenus transmis par les objets représentés ou imités. D'autre part, de beaux rapports ne constituent pas la seule source de la beauté : l'unité, et notamment l'unité d'un son, peut être à l'origine d'une émotion spontanée. Il nous paraîtrait ici réducteur d'expliquer que Condillac admette qu'un son seul puisse plaire uniquement parce qu'il définit le son comme composé – contrairement au bruit qui est simple. Il nous faut donc tenter de fournir une autre explication, en rapprochant le texte de Condillac de celui de Diderot, notamment pour déterminer la place des rapports.

2.4.5.2 Considérations du son unique dans la perception des rapports :

Diderot et Condillac

Il est intéressant pour nous que le défenseur le plus connu et le plus contemporain de la théorie des rapports en esthétique, à savoir Diderot, partage l'idée d'une distinction de nature entre son et bruit. Nous aurons l'occasion de revenir plus tard sur les implications épistémologiques de la théorie des rapports pour l'esthétique musicale, mais citons tout de même brièvement les *Principes généraux d'acoustique* pour la distinction du son et du bruit :

> « Le bruit est un ; le son au contraire est composé ; un son ne frappe jamais seul nos oreilles ; on entend avec lui d'autres sons concomitants, qu'on appelle ses harmoniques. »[315]

Ajoutons que de façon notable, Diderot n'avance jamais l'idée qu'un son seul puisse être apprécié, alors même qu'il offre de longues et éclairantes descriptions de sons pris isolément pour exposer les conditions de leur uniformité. L'explication des conditions d'une émission uniforme du son n'a non seulement pas de vocation esthétique en elle-même, mais elle ne sert qu'a montrer qu'une harmonie plaisante est d'autant plus belle que ses rapports sont perçus clairement grâce à des sons dont l'émission est bien stable. À notre sens, la teneur du propos de Condillac n'est pas la même que celle de Diderot, et ce notamment parce qu'une considération esthétique est attachée au « son pris tout

314 *Traité des sensations,* 4ème Partie, chapitre 3, p. 239.
315 Denis Diderot, *Principes généraux d'acoustique,* Premier mémoire in *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, Oeuvres philosophiques de M. D***, tome sixième, M.REY, Amsterdam, [1748] 1772, paragraphe VIII, p. 176.

seul » : la présence d'un tel exemple fait ici changer l'inflexion de la pensée en direction d'une esthétique sensitive, non réflexive, qui ne rend pas compte de la musique comme phénomène culturel, mais qui doit être envisagée au sein d'une métaphysique, au sens où Condillac l'entend : la métaphysique seconde de l'introduction de l'*Essai*.

De façon moins révélatrice, pour le statut de la considération d'un son unique comme beau et de la manière dont cela peut infléchir une théorie, la différence entre Condillac et Diderot pourrait également reposer sur la différence de méthodologie, et le rôle de la mémoire. En effet, chez Diderot comme chez Condillac, la perception musicale est nécessairement affectée par la capacité du sujet à retenir une partie des sons, plus ou moins divers et multiples, qu'il entend et à les assembler à ceux qui continuent d'apparaître de façon non volontaire, grâce à la capacité à mémoriser. On peut avancer que chez ces deux auteurs, cette condition de l'écoute variée est bien au départ une condition passive : il n'est pas laissé à la discrétion du sujet d'éliminer au fur à mesure les sensations sonores passées au profit des nouvelles, et il ne peut empêcher que les unes entrent en rapport avec les autres. La différence de traitement va alors reposer sur deux choix méthodologiques : d'une part Condillac œuvre bien à une genèse de nos idées et de nos facultés, et aussi longtemps que l'expérience le rend possible, il doit postuler que le sujet se trouve dans l'immédiateté évanescente de la sensation. D'autre part, dans la proposition de Condillac que nous citions plus haut, il est bien question d'un son seul c'est-à-dire d'un son non pas isolé par une opération d'abstraction au sein d'un ensemble de sons – simultanément ou successivement émis – mais bien d'un son sans contexte et sans référence. Ce cas, la perception esthétique d'un son absolu, permet alors de poser les problèmes de l'esthétique musicale en d'autres termes que ceux de distinction et de clarté des sons au sein d'une multiplicité. Ce problème d'identification plus ou moins claire ou distincte d'un ordre, d'une régularité ou d'une uniformité relève bien d'un problème de jugement tel que la théorie des rapports le pose chez Diderot, notamment. C'est d'ailleurs un point sur lequel A. Charrak attire l'attention du lecteur à la fin de *Raison et perception* lorsqu'il pose qu'« apprécier » équivaut à « constituer en rapport »[316], signalant au passage la fausse innocuité de ce terme qu'on aurait tendance à utiliser pour décrire une attitude esthétique purement perceptive, passive et non rationnelle. Cette définition sert de façon tout à fait révélatrice à A. Charrak pour distinguer « enregistrer » une donnée ou une variation purement physique, d'une opération à même de déclencher l'activité de l'esprit, à savoir une mise en rapport.

Condillac, Diderot et Rousseau :

316 Charrak, *Raison et perception*, *op. cit.*, p. 279.

La discussion à trois, entre Condillac, Diderot et Rousseau sur lequel nous allons nous appuyer à présent permet de traiter la question de l'unité du son et de son effet sur leur pensée dans des contextes théoriques proches mais polémiques.

Rousseau prend doublement ses distances dans ce triptyque : voyons premièrement son éloignement par rapport au sensualisme de Condillac précisément sur la question des rapports. On lira bien entendu ce qui marque le désaccord de Rousseau comme s'adressant à un Condillac qui lit les traités de Rameau et, loin de la courte mention du « son seul » que nous avons étudiée plus haut, qui admet que le principe de l'harmonie musicale se trouve dans le phénomène sensible de la résonance. Aussi, à ce sujet, la « Profession de fois du Vicaire savoyard » peut être très brièvement citée pour montrer la rupture avec Condillac[317] :

> « Quand les deux sensations à comparer sont aperçues, leur impression est faite, chaque objet est senti, les deux sont sentis, mais leur rapport n'est pas senti pour cela. »[318]

Alors que Rousseau, visant la théorie ramiste et ceux qu'elle convainc, dénonce le fait de fonder la beauté musicale sur un phénomène physique, on pourrait lire cette déclaration – véritable postulat de la théorie esthétique des rapports – à savoir : qu'un rapport n'est pas senti, comme un argument pour y adhérer. Néanmoins, ce que Rousseau exige d'une théorie musicale et d'une étude de l'agrément musical ne saurait reposer sur le simple fait qu'aucun fondement purement physique et qu'aucun raisonnement de type mécaniste y ait part. Si pour Rousseau le principe de l'harmonie ne doit pas reposer sur un phénomène purement physique, c'est parce que l'ambition de donner un sens musical à de simples sons considérés purement matériellement est illusoire : en croyant agréer des rapports issus directement de la résonance, l'esthéticien ramiste, le partisan de la théorie des rapports, ne s'aperçoit pas qu'il agrée une « opération de l'esprit ». Cette expression est employée par Rousseau dans l'article « Consonance » du *Dictionnaire de musique* est empruntée à Pierre Estève comme le rapporte A. Charrak[319] :

> « Selon cet auteur [Rameau], et selon Descartes, le plaisir diminue à mesure que ces rapports deviennent plus composés, et quand l'esprit ne les saisit plus, ce sont de véritables dissonances ; ainsi c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'harmonie. »[320]

Le souci de Rousseau porte ainsi précisément sur une confusion à laquelle la théorie ramiste, mais également la version eulerienne de Diderot dans la théorie des rapports, donnent un fondement qui

317 Cette courte citation prend place dans le contexte d'une réfutation par l'argument de l'erreur, emprunté à Descartes. Voir A. Charrak, *Empirisme et métaphysique*, *op. cit.*, p. 66, renvoyant lui-même à H. Gouhier « Ce que le Vicaire doit à Descartes », in *Les Méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Vrin, 1984, p. 71.
318 Rousseau, *Émile,* livre IV, *Oeuvres complètes*, tome IV, p. 572.
319 Voir Pierre Estève, *Nouvelle découverte du principe de l'harmonie*, avec un examen de ce que M. Rameau a publié, sous le titre de *Démonstration de ce principe*, Paris, Jorry, 1752, commenté dans André Charrak,« Rousseau et la musique : passivité et activité dans l'agrément », *Archives de Philosophie* 2001/2 (Tome 64), p. 330-331.
320 Voir A. Charrak, *idem*, p. 329.

possède un pouvoir certain de conviction. En effet, en prétendant trouver dans le rapport, mis en évidence par l'analyse physico-mathématique, la cause de notre appréciation et de notre sentiment de l'harmonie, ces auteurs semblent oublier le problème de la perception de ces rapports (ou lui opposer une fin de non-recevoir). Les tenir d'une analyse est une chose, les trouver dans la perception en est une autre. La question de ce passage, qui doit d'ailleurs être pensé en termes de codage, semble une fois encore laissée de côté depuis la proposition de Descartes de postuler une « institution de la nature », qualifiée à juste titre de « solution de continuité » par A. Charrak[321]. Ainsi, tout théoricien de la musique devrait commencer par admettre qu'on ne peut tenir pour acquise la transformation des impressions sensibles en contenus cognitifs parce qu'elle implique que l'on substitue à ces impressions des catégories. Elles sont par conséquent incapables de rendre compte du phénomène, et peuvent également être utilisées à des fins non artistiques et non esthétiques. On le voit dans ce passage crucial du chapitre XV de l'*Essai sur l'origine des langues* où cette confusion est qualifiée d'« erreur » en même temps qu'une courte mention est faite des conséquences de cette erreur :

> « Que celui donc qui veut philosopher sur la force des sensations commence par écarter, des impressions purement sensuelles, les impressions intellectuelles et morales que nous recevons par la voie des sens, mais dont ils ne sont que les causes occasionnelles ; qu'il évite l'erreur de donner aux objets sensibles un pouvoir qu'ils n'ont pas, ou qu'ils tiennent des affections de l'âme qu'ils nous représentent. »[322]

Avec Rousseau, on comprend l'exigence de dégager le son d'une confusion qui dépasse même les problèmes d'acoustique : un son musical ne contient pas le germe de telle ou telle représentation car, comme phénomène, il est indifférent. Bien entendu, on pouvait déjà tirer cette conclusion de la définition, sous un même genre, du son et du bruit chez Rousseau, mais on peut désormais rejoindre des considérations qui placent la question du statut épistémologique, et acoustique, du son au sein d'entreprises esthétiques et métaphysiques. Ainsi, dès l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau*... de 1755, Rousseau écrit :

> « Qu'est-ce qu'une suite de sons indéterminés quant à la durée ? Des sons isolés et dépourvus de tout effet commun, qu'on entend, qu'on saisit séparément les uns des autres et qui, bien qu'engendrés par une succession harmonique n'offrent aucun ensemble à l'oreille. »[323]

La pure vibration sonore est incapable de donner à l'oreille une indication suffisante pour l'appréciation musicale. Il faut au minimum, comme le note d'ailleurs également Éric Émery dans *Temps et musique*, un découpage temporel intelligible du matériau sonore, même si celui-ci présente

321 Charrak, *idem*, p. 328.
322 Rousseau*, Essai sur l'origine des langues*, *Oeuvres complètes,* Éditions Gallimard, coll. « La Pléiade », tome V, o*p.* cit., p. 418.
323 Rousseau, *Examen de deux principes*, *OC*, V, *idem*, p. 357.

déjà des hauteurs déterminées, c'est-à-dire présentées dans des rapports harmonieux (selon la résonance du corps sonore). Dans le *Dictionnaire de musique*, É. Émery remarque bien que Rousseau tient compte de la particularité de toute œuvre musicale en ce qui concerne la durée :

> « Les couleurs sont durables, les sons s'évanouissent, et l'on n'a jamais la certitude que ceux qui renaissent soient les mêmes que ceux qui sont éteints. »[324]

Cette incertitude déplace nécessairement l'objet de l'attention de l'auditeur : sans l'exprimer en termes négatifs, en disant par exemple que le temps manque pour que le sujet accède à une véritable représentation fournie par la musique, on doit au minimum reconnaître que l'objet qui suscite l'agrément n'est pas issu d'une représentation contemplée, ni de rapports saisis et fixés. Dans l'expérience musicale, si l'on veut conserver le terme de rapport pour dire ce qui est perçu et goûté, il faut comprendre ce que le caractère diachronique change à l'appréciation du rapport. Un rapport dont on ne dispose jamais que d'un seul élément dans la durée, un rapport diffracté par la diachronie, ne peut être traité de la même façon qu'un rapport embrassé d'un seul coup d'œil, comme dans les arts plastiques. En un sens, en fondant sa théorie sur le principe de l'harmonie, Rameau ne tient pas compte de cette spécificité musicale qui attache les éléments par des rapports qui ne sont jamais perçus directement. *A contrario* de la peinture, dans le *Dictionnaire*, le caractère affectif de la musique se trouve fondé : si elle n'a pas le pouvoir de montrer, elle peut néanmoins restituer le sentiment que cela fait de voir :

> « Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les même sentiments qu'on éprouve en les voyant. »[325]

D'ailleurs, on pourrait considérer comme une dérive du fait de ne pas tenir compte de l'essence diachronique du beau musical le caractère bruyant dénoncé par Rousseau dans l'harmonie qui se dit imitative (notamment dans les ouvertures à la française à l'opéra). Si l'on pense qu'on ne dispose que du temps court que la perception d'un simple élément musical nous permet, alors cet élément peut se trouver plus chargé que si l'on développe les relations entre les sons au plan diachronique. Le fait d'admettre comme paradigmatique le pouvoir expressif des sons émis synchroniquement ne paraît pouvoir donner qu'une esthétique de l'ébranlement selon Rousseau : les sons s'évanouissent, et s'ils ne sont reliés entre eux que lors de leur éphémère émission, dans la résonance harmonique, et non malgré elle en mettant l'accent sur la ligne mélodique, alors l'effet produit est moins musical que pathologique :

---

324 *Dictionnaire de* musique, édition 1782, coll. des œuvres complètes, Genève, tome 17, 18, 19, pp. 537-538, cité dans É. Émery, *Temps et musique,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998**,** p. 333.
325 *Dictionnaire de musique, ibidem*.

> « L'harmonie est une cause purement physique ; l'impression qu'elle produit reste dans le même ordre ; des accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement *passager* et stérile ; ils donneraient plutôt des vapeurs que des passions»[326]

Certes, l'émission d'accords en elle-même peut toucher l'auditeur mais la sensation, qui est dite « composée » à l'article « Harmonie » du *Dictionnaire*, n'est pas en mesure de se transformer en sensation musicale. C'est d'ailleurs ce que l'on peut comprendre aussi à lire le passage précédent tiré de l'*Examen* : « l'impression qu'elle produit reste dans le même ordre », à savoir l'ordre physique. La raison la plus évidente est énoncée dans l'article « Harmonie » :

> « […] la sensation composée qui résulte d'un accord parfait se résout dans la sensation absolue de chacun des sons qui le composent, et dans la sensation comparée de chacun des intervalles que ces mêmes sons forment entr'eux : il n'y a rien de sensible au-delà de cet accord. »[327]

Outre le fait qu'il faut compter avec l'existence d'une « sensation comparée » au niveau des intervalles de l'accord, et donc d'une ébauche d'activité de l'esprit lors de la perception esthétique, retenons tout d'abord qu'à cette sensation comparée s'ajoute la sensation de chaque son pris séparément. L'accord, perçu dans une sensation *composée*, est ici décomposé par Rousseau dans l'acte même de sentir : les sons séparés puis les intervalles et l'accord dans la sensation composée finale. Le premier niveau, niveau des sons isolés, est une simple composition au sens d'un agencement que le sujet peut se contenter de saisir. En revanche, le deuxième niveau implique une comparaison : l'activité de comparaison est à rapprocher d'un véritable acte de l'esprit, et signale la pensée. Il s'agit bien d'un acte complexe de l'esprit, puisque les intervalles sont sentis comme des touts composés rapportés à d'autres tous composés ; la comparaison explicite alors le niveau de la composition des intervalles entre eux, ou encore, d'une composition de composition. Cependant, remarquons que même s'il s'agit d'un acte de l'esprit, le régime est toujours celui d'une sensation, c'est-à-dire d'une opération qui, au fond, dépend encore totalement de l'objet, et de sa structure. Rousseau parvient ainsi à reconnaître une pensée qui n'est pas indépendante de la matière, et qui, bien qu'elle produise un rapport entre deux représentations composées, et en évalue l'effet combiné, demeure un simple *résultat* de ce qui est donné empiriquement. La véritable beauté, la volupté, en somme, les caractères réellement esthétiques de l'objet n'apparaissent pas à ce niveau, où le sensible est encore déterminant. Ainsi lorsque Rousseau déclare qu'il n'y a « rien de sensible au-delà de cet accord », on peut comprendre que la raison de cette composition est, et demeure, physico-mathématique, même après décomposition. La décomposition que décrit Rousseau semble montrer comment le processus sensitif se compose, intégrant un élément actif, comme le souligne A. Charrak[328], mais reposant surtout sur des relations entre les sons qui sont incapables de déboucher sur autre chose qu'une pure sensation sonore.

326 *Examen de deux principes*, *op. cit*, p. 358.
327 *Dictionnaire de musique*, art. « Harmonie », *op. cit.*, *p*. 847.

Le « rien », l'absence qui apparaît lorsque l'on cherche à percevoir au-delà de l'accord peut être lu de deux manières. Premièrement, si l'on se place dans la suite du commentaire d'A. Charrak, le fait qu'il n'y ait rien de sensible au-delà de l'accord signifie que celui-ci fonctionne comme objet sonore pour lui-même, n'invitant pas à attendre ou à désirer un autre élément après ou avant lui. Aussi, en l'absence de dimension diachronique, les sensations physiques ne sont pas « converties » – pour reprendre l'expression choisie par A. Charrak[329] – en sensations musicales. Deuxièmement, sans convoquer précisément la composante temporelle, si l'accord, une fois décomposé, ne révèle que des raisons physiques et naturelles dans sa composition, alors qu'il n'y ait « rien de sensible au delà de cet accord » signifie qu'aucune raison d'ordre esthétique, résultant du choix libre d'un sujet compositeur, ne peut être mise au compte de l'effet que l'accord produira.

2.4.5.3 Ni par le jugement, ni par la sensation : la position mixte de Rousseau

Nous nous intéressons tout particulièrement ici à l'inflexion que la valorisation de la mélodie fait subir au statut du son pris en lui-même, et non dans un intervalle ou un accord chez Rousseau. Lorsqu'il décompose la perception de l'accord, qui est d'ailleurs attachée à une culture et est le fait d'une oreille habituée, sinon savante, Rousseau part de l'accord comme sensation composée pour arriver aux sons pris absolument. Dans la perception de l'accord, on ne peut remonter au delà du son simple et, à son tour, le décomposer en ses parties aliquotes. Outre le fait qu'il s'agirait d'une répétition avec de que l'accord développe et qui est déjà contenu dans le son – ce dont Rousseau rejette l'effet « redondant » et « altéré » au chapitre sur l'harmonie de l'*Essai sur l'origine des langues* –, il nous faut également noter que descendre jusqu'aux parties du son, puisqu'il est lui-même composé comme nous le savons, est en fait rendu impossible par une gêne. Cette résistance est observée à plusieurs reprises par Rousseau, notamment lorsqu'il invoque une oreille novice qui préfère à toutes les consonances l'unisson[330] . Il en attribue l'une des causes au fait qu'il serait gênant pour l'oreille de percevoir deux objets en même temps. Par exemple, dans l'*Examen de deux principes,* on lit ceci à propos de la quinte :

> « […] c'est justement parce qu'elle est trop harmonieuse et sonore qu'il la faut souvent retrancher […] de peur que l'oreille incertaine ne partage son attention entre les deux sons qui forment la quinte […]. »[331]

Ou encore dans le *Dictionnaire* à l'article « Unité de mélodie » :

328 Charrak, A., « Rousseau et la musique : passivité et activité dans l'agrément », *Archives de Philosophie* 2001/2 (Tome 64), voir par exemple p. 339.
329 *Idem*, p. 339.
330 Voir l'*Essai sur l'origine des langues,* l'*Examen de deux principes* ainsi que l'article « Unisson » du *Dictionnaire* par exemple, cités dans Charrak, « Rousseau et la musique. », *art. cit*., p. 334.
331 *Examen de deux principes*, *op. cit.*, p. 363.

« [...] quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. »[332]

Remarquons bien que dans ces deux passages, ce n'est pas de l'esprit qu'est attendu le maintien de l'unité dans la perception, ou encore une certaine synthèse agréable, mais de l' « oreille ». De même, le critère est bien celui d'une simple satisfaction, et non, par exemple, d'une perfection. On doit tenir compte du fait qu'une organisation des impressions s'opère à un niveau qui précède tout juste le moment où « l'attention » se porte, où des objets nous « occupent ». Ce niveau rappelle ce qui était attribué chez Condillac, et ce sans qu'aucun dynamisme biologique ne soit conçu, aux impressions du corps capables de fournir leurs normes aux données sensibles. On peut donc lire chez Rousseau une explication mixte qui articule d'une façon remarquable le niveau de l'impression – l'organe de l'audition qui capte la résonance – et le niveau de l'attention – qui fait office de loi sur les impressions, sous le contrôle d'une certaine satisfaction, affective chez Rousseau. Cette explication mixte permet de ne pas tomber de Charybde en Scylla en évitant d'attribuer purement à la sensation ou purement au jugement la « mise en forme de l'impression »[333]. L'articulation des deux dimensions, qu'on pourrait nommer physiologique et psychologique, permettrait donc avant tout de prévenir la théorie musicale contre une inscription dans les traditions antagonistes de l'esthétique rationaliste et de l'esthétique sensualiste. La dimension temporelle acquiert ainsi, comme l'étude d'A. Charrak tend à le montrer, un statut crucial dans la description de la mise en forme des données sensibles dans l'expérience musicale ; A. Charrak propose même cette formule, que nous aurons l'occasion de mobiliser à nouveau lors de notre recherche :

« […] l'organisation de la durée musicale remplace le jugement par lequel nous comparons les objets visibles. »[334]

En éliminant l'hypothèse rationaliste d'une activité de l'esprit qui conditionnerait l'expérience esthétique musicale à un jugement, il semble qu'on élimine en même avec Rousseau ce qu'on pourrait considérer comme un obstacle épistémologique : nous savons que le donné apprécié dans l'expérience musicale est à la fois sensible et élaboré, mais nous savons aussi que c'est ainsi qu'il nous apparaît par le biais d'une vie affective de l'âme et de ses passions, de la transformation d'un simple agrément physique en « volupté » comme le rappelle Rousseau dans le chapitre XIV de l'*Essai sur l'origine des langues*[335].Ce qui a lieu dans l'expérience concrète, avant que des passions ne soient suscitées, ainsi que l'effet de ces passions en elles-mêmes, peuvent bien faire l'objet d'une description et de certaines explications prudentes (qui consistent surtout en réfutations comme on l'a

332 *Dictionnaire de musique*, art. « Unité de mélodie », *op. cit.,* p. 1143.
333 *Raison et perception*, *op. cit.,* p. 290.
334 Charrak, « Rousseau et la musique », *art. cit.,* p. 341.
335 « […] tous les hommes de l'univers prendront plaisir à écouter de beaux sons ; mais si ce plaisir n'est animé par des inflexions mélodieuses qui leur soient familières, il ne sera point délicieux, il ne se changera point en volupté. », *Essai sur l'origine des langues*, *idem*, p. 415.

vu), pourtant la nature de la liaison entre le niveau physique et le niveau psychique reste inconnue. Rousseau le confesse dans l'article « Rythme » :

> « Quel est le principe par lequel ces retours tantôt égaux et tantôt variés affectent nos âmes, et peuvent y porter le sentiment des passions ? Demandez-le au métaphysicien. »[336]

2.4.6 Enjeux métaphysiques : « Demandez-le au métaphysicien » *: Condillac contre Leibniz*

On l'a vu chez Rousseau, il y a plusieurs intérêts à maintenir l'idée d'une passivité du sujet dans l'expérience musicale : on peut montrer pourquoi les proportions mathématiques ainsi que la résonances du corps sonore en ses parties ne sont pas en mesure d'expliquer – et ce encore moins de façon systématique – toute l'étendue et la variété des beautés musicales (le mode mineur, les accords incluant une septième, le fonctionnement des dissonances et des notes étrangères, entre autres). On peut également mettre en lumière l'enjeu lié à la formation de la perception et du goût : s'il faut pouvoir identifier la conduite de la basse ainsi que les proportions à l'intérieur de l'harmonie pour goûter la musique, celle-ci devient un domaine où l'exercice, voire l'expertise, sont indispensables, et non la simple accoutumance comme voudrait le croire Jean-Philippe Rameau. Les observations de Rousseau à propos des préférences des oreilles non accoutumées pour les mélodies non accompagnées et, de manière générale, les sons émis seuls, de même que ses réflexions de théoriciens de la musique sur les consonances doivent recevoir une place sérieuse dans l'esthétique musicale.

À partir du moment où l'on reconnaît qu'une explication systématique dont l'ambition est d'englober la totalité des expériences esthétiques musicales ne fonctionne pas, en tout cas dans la limite des connaissances dont on dispose à ce moment précis, le statut des considérations que l'on s'autorise à formuler change. Le problème se pose de telle sorte qu'on va devoir donner une place à ce qui demeure jusqu'à nouvel ordre inconnaissable ou confus, pour employer le lexique rationaliste qui va passer dans l'esthétique de Baumgarten. Il est tout à fait notable que Rousseau, d'Alembert et Diderot, dans une autre mesure, assument le caractère partiel des conclusions qu'ils formulent. Ils donnent alors un statut purement heuristique à ce qui ne peut être vérifié temporairement, ou renvoient au métaphysicien ce qui ne semble pas pouvoir être vérifié du tout.

On trouve d'ailleurs cette décision épistémologique chez Condillac dès l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* : il y montre, de façon indirecte, un rapport antagoniste à la métaphysique leibnizienne, et, précisément, à la théorie des petites perceptions. Cette théorie a une

336 *Dictionnaire de musique*, art. « Rythme », *op. cit.*, p. 1026.

fortune conséquente durant tout le XVIII^e siècle : on la retrouve bien sûr dans l'esthétique kantienne qui vient coiffer la fin du siècle dans une volonté de se détacher de cette conception qui cause du tort à l'esthétique en l'inféodant à tout autre domaine du *savoir*. Il faut alors identifier que le problème traité de Condillac à Kant en passant par Rousseau, et contre Leibniz, est de savoir si toute sensation qui ne s'accompagne pas de conscience active doit être renvoyée aux domaines de l'inconnaissable, du confus, de l'irrationnel, du physique, etc.. Pour la musique, adossée de plus en plus à l'étude du son, le problème est central et la théorie leibnizienne peut effectivement être réactivée à tout moment pour apporter une réponse dont les implications demeurent souvent inaperçues. Grâce à Condillac et à Rousseau, on peut mettre au jour ces implications en lien directement avec le concept de son, des vibrations sonores et des battements.

L'entreprise sensualiste de Condillac implique une « identification entre la perception et la conscience » comme le résume A. Charrak[337]: chez Condillac, l'ordre des impressions donne l'ordre des pensées. Tout ce qui nous apparaît de manière sensible est transcrit dans l'ordre de l'esprit. On retrouve ici ce qui était explicité par la formule d'A. Charrak pour Rousseau : la manière dont les données sensibles, sonores en l'occurrence, se présentent est toujours déjà selon un ordre qui passe dans la conscience et dans l'esprit, sans qu'une conceptualisation ou qu'un jugement ne soient nécessaires – pour Rousseau, on l'a vu, c'est l'organisation de la durée qui confère cette particularité aux données musicales –. Si ce principe n'est pas admis, ce que nous trouvons par une décomposition (une vibration sur une corde sonore par exemple) sans le percevoir de manière isolée n'est jamais admis dans l'esprit ou, du moins, ne peut pas faire l'objet d'une cognition claire (*cognitio clara*) et demeure confus (*cognitio confusa*)[338]. Cette nécessité induite par l'admission du postulat selon lequel il est possible que nous percevions des données qui ne parviennent pas ou pas clairement à notre conscience est identifiée par Condillac lui-même, comme le note A. Charrak :

> « L'éditeur moderne des *Monades*, que l'abbé fit paraître dans l'anonymat en 1748, cite opportunément un mémoire soumis à G. Cramer et parfaitement explicite sur ce point : « Leibniz a pensé que nous avons des perceptions dont nous n'avons pas conscience, et en conséquence, il a dû admettre des idées obscures. ». ». »[339]

Ce qui nous intéresse pour l'utilisation de la référence leibnizienne, c'est qu'elle s'accompagne de deux postulats : premièrement, le postulat d'une continuité entre les perceptions de l'âme[340], et d'autre part, celui la finitude de notre âme qui est mise en échec à la fois par la multitude, voire

337 André Charrak, *Empirisme et métaphysique*, *op. cit.*, p. 46.
338 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discours de métaphysique*, § XXIV, Éditions Gallimard, coll. Folio essais, Michel Fichant (présentation et notes), 2004, p. 193.
339 *Mémoire* in *Lettres inédites à Gabriel Cramer*, texte établi et présenté par Georges Le Roy, Paris, 1953, p. 91 cité par André Charrak, *ibidem.*
340 Voir la préface des *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Éditions GF Flammarion, texte présenté par Jacques Brunschwig, Paris, 1990, p. 41 sq.

l'infinité, des impressions qu'elle reçoit[341] et par son manque de « finesse »[342]. Comme on l'a établi plus haut, si l'on postule une continuité dans les phénomènes, et que l'on s'abstient de poser une différence substantielle entre les formes qui apparaissent dans la perception, on doit énoncer une condition d'apparition de ces formes qui soit inhérente au sujet. Chez Leibniz, comme le note d'ailleurs P. Bailhache[343], cette condition d'apparition est physiologique au sens où elle prend bien appui sur les limites de notre organe, d'une part, et sur les limites de notre âme, d'autre part, qui pratique dans l'écoute musicale ce que Leibniz nomme une « arithmétique occulte »[344] ou qui « compte sans s'en apercevoir »[345]. De là, le raisonnement permet de tirer des conclusions d'ordre esthétique : l'âme recherche et préfère le simple, à savoir ce qui lui est commensurable. Divers textes de Leibniz mentionnant la musique sont explicites à ce propos, notamment dans sa correspondance avec Henfling[346] ou encore dans la *Table des intervalles musicaux simples.*

Pour Condillac, *a contrario*, on pourrait dire que la différence est empirique, dans la mesure où le fondement ontologique condillacien admet une discontinuité. Les deux principales critiques que l'abbé adresse à Leibniz dans l'ouvrage *Les monades,* qui lui fut attribué tardivement, portent sur les sensations. En effet, d'une part, Condillac rejette l'idée selon laquelle nous aurions des perceptions ne s'accompagnant pas de conscience ; d'autre part, il rejette la conception spectrale des perceptions induite par l'admission d'une continuité dans la nature, et permise par le postulat qui dissocie conscience et perception. L'exposé par Condillac de la théorie de la perception de Leibniz se fait en deux temps dans *Les monades :* le premier temps présente la doctrine sous un jour critique. Ainsi, en s'appuyant sur l'exemple de la perception d'une couleur, Condillac met en lumière une contradiction dans la théorie leibnizienne de la perception. Leibniz thématise, explique Condillac, des sensations obscures et claires, et des sensations confuses et distinctes. Obscures et claires sont les sensations qui tiennent à l'identification des objets : l'exemple est ici celui d'un objet blanc sur de la neige blanche dont on ne percevrait pas les contours à distance. En se rapprochant, d'obscure et non-identifiée, la sensation de l'objet claire et identifiée[347]. Les sensations claires et distinctes relèvent d'une difficulté à distinguer non pas l'objet entier mais des parties dans l'objet.

341 Voir *Nouveaux essais*, Livre II, chap. IX, *idem*, p. 105, et *Discours de métaphysique*, *idem*, § XXXIII, p. 209.
342 Voir Lettre à Goldbach du 17 avril 1712 : « En musique nous ne comptons pas au-delà de cinq [...] » et « Si nous avions en partage un peu plus de finesse, nous pourrions aller jusqu'au nombre premier 7. », citée par P. Bailhache, *Leibniz et la théorie de la musique*, Klincksieck, 1992, p 151, d'après Leibniz, *Epistolae ad diversos*, Christian Kortholt, Leipzig, 1737, volume I.
343 *Leibniz et la théorie de la musique*, P. Bailhache, Klincksieck, 1992, p. 43 sq.
344 « Extrait du Dictionnaire de M. Bayle » in *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, hrsg. Von C.I. Gerhardt, Berlin, 1875-1890, tome IV, pp. 550-551, cité par P. Bailhache, *Leibniz et la théorie de la musique*, *op. cit.*, p. 41.
345 Lettre à Goldbach du 17 avril 1712, *idem*, p. 151.
346 Conrad Henfling [1648-1716]*, Lettre à Henfling*, Hanovre, été 1706 ou *Lettre à Henfling* d'avril 1709, in P. Bailhache, *Leibniz et la théorie de la musique*, *op. cit.*, p. 125 et 149 sq.
347 Condillac, *Les monades,* Partie I, chapitre III, éditions Jérôme Millon, 1994, p. 148 sq.

C'est au sein de la question de ces sensations composées que la critique de Condillac à l'endroit de la théorie des perceptions, qui composent la sensation, se formule. Pour Condillac, dire qu'une sensation est confuse dès lors qu'on n'y distingue pas de parties, comme dans une couleur, c'est proposer une explication « sans fondement »[348] :

> « Mais s'il n'y avait rien à distinguer dans une pareille sensation, ce serait sans fondement qu'on la dirait confuse. Le nom de simple ou d'irrésoluble lui conviendrait beaucoup mieux. »[349]

Pour les leibniziens, dont Condillac imagine la réponse juste après ce passage, le phénomène de la couleur est conditionné à la manifestation simultanée d'une infinité de perceptions (des mouvements et des figures qui, à leur tour, sont perçus via la perception des mouvements et figures qui les déterminent, et ainsi de suite). Si l'on réduisait toutes ces perceptions aux mouvements et aux figures qui les composent, le phénomène de la couleur disparaîtrait. Ceci implique alors qu'une sensation qui paraît simple, comme celle de la couleur, puisse être composée et que cette même sensation qui paraît claire soit en réalité obscure par l'inaperception des parties qui la composent. Or, pour Condillac, cette déduction d'après laquelle la couleur est une sensation composée et obscure ne correspond pas aux modifications qui ont réellement lieu dans l'âme. Dans la sensation de la couleur, l'âme n'est modifiée que d'une seule manière, selon Condillac, et cette sensation doit être tenue soit pour claire soit pour simple[350]. Ainsi, même lorsqu'une sensation comporte deux perceptions, elle peut être simple : l'exemple est celui des deux poudres de couleur que l'on perçoit distinctement chacune, et qui, mélangées, donnent à sentir une seule nouvelle couleur distincte. Pour Condillac, il n'y a, dans l'explication des Leibniziens, rien qui corresponde à l'expérience sensible de la couleur en tant que la sensation colorée est capable nous donner une *idée* de la couleur. Au contraire même, non contents de donner une définition de la sensation de couleur qui ne puisse faire l'objet d'une expérience, les Leibniziens en donne une qui rende l'idée de la couleur difficile voire inconcevable (si on enlève les déterminations perçues, la couleur disparaît). « [On] se bornera à ne parler que des choses dont on peut se faire des idées. »[351], or Condillac le dit bien, à propos de la sensation de couleur qui serait composée : il n'a aucune idée de cette composition qui lui parvient. C'est bien sur le discours et sur ce qu'il prétend désigner qu'il faut statuer : on doit prendre garde au fait que ce qu'on prétend atteindre par les mots peut n'être attaché à aucune idée, donc à aucune sensation.

L'examen du fondement de la conception de la sensation chez les Leibniziens est ensuite tout à fait éclairant : Condillac reproche à Wolff, surtout, d'introduire la notion de représentation et

348 Condillac, *Les Monades*, *op. cit.*, p. 150.
349 *Ibidem.*
350 « ou claire, ou une seule, ou obscure », *idem*, p. 151.
351 *Idem*, p. 152.

d'image des objets dans la définition même de sensation : une sensation est une perception qui donne lieu à une représentation de l'objet. Or, l'une des questions cruciales qui gouverne la recherche sur nos sensations est d'établir leur statut par rapport aux objets, et d'en déduire ce qu'elle nous disent des objets, le fait même d'introduire la représentation ou la forme de l'objet dans la sensation court-circuite le processus, lui donnant une tournure tautologique (« […] cette manière de raisonner suppose ce qui est en question. »[352]). Mais même au delà de ce défaut logique de raisonnement, Condillac pointe un défaut épistémologique de méthodologie qui met en cause les postulats de la théorie de la connaissance des Leibniziens :

> « Si je disais avec Locke que la perception est l'impression qui se fait dans l'âme à la présence des objets, je n'avancerais rien dont chacun ne soit assuré par ce qu'il éprouve ; mais il resterait à décider si cette impression est conforme aux objets. Sur quel fondement prendrait-on l'affirmative ? Sur ce qu'il doit y avoir une raison suffisante de ce qui se passe dans l'âme ? Mais pourquoi cette raison ne se trouverait-elle que dans cette conformité ? Pour assurer pareille chose connaît-on assez la nature des êtres ? »[353]

Ainsi, sans reprendre à son compte la prétention d'atteindre les essences des choses, Condillac dénonce l'échec des Leibniziens à vouloir faire coïncider ce que l'âme conçoit avec la « nature des êtres » : cette aspiration à la « conformité » est incapable de vérifier quoi que ce soit, puisqu'elle va à la fois manquer les essences ou les substances, qui sont comme idées, des « ouvrages de l'esprit »[354], et manquer la vérité de nos perceptions, dans la partie qui concerne le sujet, l'impression. C'est d'ailleurs ce dont l'*Essai* nous enjoint à repartir pour « refaire » nos idées « mal faites »[355] : des idées simples qui atteignent directement des êtres simples et élémentaires, et qui, pour autant, ne nous livrent pas l'essence même des objets. Dans ces idées simples, l'*Essai* recense : « blanc, noir, rouge, mouvement, repos, plaisir, douleur »[356] où nous notons bien la présence de couleurs.

Le traitement du statut de la sensation chez Condillac donne lieu à une redéfinition de la méthode à appliquer : d'une part, si l'on doit admettre une part d'imperfection, pourquoi serait-elle attribuables aux sens ? D'autre part, quand bien même on attribue à l'âme une incapacité d'accéder à l'essence des choses, doit-on pour autant abaisser la validité des connaissances que nous allons pouvoir forger ? Avec cette dernière question, dans ce paragraphe, Condillac suggère que la connaissance doive être établie à partir de nos sensations, de manière à éclairer leur genèse et, ainsi, à en fonder la valeur :

352 *Idem*, p. 153.
353 *Idem*, p. 153.
354 *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, J.-C. Pariente et M. Pécharman (éd.), Paris, Vrin, 2014, II, ii, I, § 16, p. 308
355 *Idem*, § 21, p. 310.
356 *Idem*, § 16.

> « Si c'était une suite de l'imperfection de notre âme de ne voir les objets que par les rapports qu'ils ont à nous, et tout autrement qu'ils ne sont, sa manière de voir en serait-elle moins fondée en raison ? »[357]

L'idée est la suivante : ce sont les idées simples, dont la norme est la sensation, qui servent de fondement à nos connaissances, et non des abstractions, comme les idées d'être, de substance ou d'essence, qui ne sauraient guider la genèse de nos idées.

2.4.7) Ce que nous livre la perception esthétique :

Nous souhaitons souligner qu'ici, contre toute attente peut-être, c'est la promotion d'une certaine certitude à l'égard de ce que nous livrent notre perception qui est en jeu. Cet enjeu s'accompagne d'un travail lexical précis (d'où les réflexions sur le langage chez Condillac, ou l'entreprise encyclopédique, ou encore celle du *Dictionnaire* de Rousseau) qui doit servir l'ambition d'une esthétique de plus en plus rigoureuse. Celle-ci va trouver chez Kant un appui théorique qui ne niera pas la part d'inconnaissable dans les phénomènes, tout en ménageant la possibilité de tenir un discours rigoureux sur ce qui nous est accessible. L'analyse de D. Dumouchel, dans un exposé sur le détachement de Kant par rapport aux théories leibnizienne et wolffienne de la connaissance, propose ceci :

> « Ainsi, la connaissance sensible n'est plus grevée d'une imperfection intrinsèque, que l'analyse logique aurait pour tâche de dépasser en dissolvant la « confusion » sensible dans la « distinction » intellectuelle, puisque désormais, entre le sensible et l'intelligible, il n'y a plus simple différence de *degré*, mais une différence de *genèse*. »[358]

Un enjeu dont la portée dépasse la simple théorie musicale, et les recherches sur les consonances, et le son, doit être ici dégagé – le fait est qu'il pourra guider notre lecture des différents penseurs formalistes de la musique jusqu'à ce qu'une psychologie émerge comme telle, avec sa finalité et sa méthode – . En effet, se séparer de l'idée qu'il existe entre nos perceptions constituées en éléments de connaissance, nommées et jugées (telle une consonance) une différence de degré permet, du même coup, de se débarrasser de l'idée que la connaissance sensible est impossible en toute clarté et en totalité. Tout empirisme ne comporterait ainsi pas nécessairement une part d'obscurité ou d'inconnaissable pour l'esprit, due notamment au fait que l'on soit obligé d'ajouter, dans la genèse de nos idées, des catégories ou des facultés provenant de l'esprit lui-même et non générées, comme le montre la critique de Condillac à l'égard de la métaphysique traditionnelle. Aussi, l'enjeu de distinguer *bruit* et *son* en nature ou en degré – et ce, même selon une genèse – nous semble recouper cette implication : si l'on admet une simple différence de degré entre bruit et son, et *a fortiori*, peut-être, entre consonance et dissonance, on doit admettre au sein de la

357 *Ibidem*.
358 Daniel Dumouchel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, *op. cit.*, p. 141.

perception et du jugement musicaux une part confuse, inconnue, voire inconnaissable par l'esprit, ou du moins, insaisissable par une délimitation substantielle. Ernst Cassirer constate ainsi que cet enjeu, que l'empirisme porte avec lui, contamine tout le XVIII[e] siècle :

> « La limite que nous rencontrons ici n'est pas, elle non plus, spécifique de la problématique d'un penseur particulier, elle indique nettement la frontière générale que la vision scientifique globale de cette époque ne dépasse jamais. Ce que l'on conteste alors, ce n'est pas l'*existence* de causes absolues, mais seulement la *possibilité de les connaître.* Tout notre savoir repose donc finalement sur une base inconnue et impénétrable. L'idée qu'au-delà de toute notre connaissance des phénomènes empiriques se cache un monde de « choses en soi » inconnaissables, idée qu'on a souvent considérée comme la substance de la doctrine kantienne, n'est en vérité rien d'autre que la conviction dominante de toute la philosophie du XVIII[e] siècle. »[359] »

Dans ce contexte, le statut de notre instinct, c'est-à-dire, de ce qui nous paraît spontané, ou évident, dans le sensible, via la perception, est sujet à des positions fortes dans les arguments déployés dans les textes sur la musique. Il faut en effet faire un sort à la plasticité et l'historicité de l'organe auditif, et à l'aplomb sensoriel et esthétique quant au plaisir, notamment parce qu'il est particulièrement remarquable en musique. Dans les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, on trouve la formule suivante sous la plume de Rameau : l'oreille possède un « droit de certitude »[360] que l'on peut lui accorder car cet organe prouve qu'il est capable de trouver dans un son unique, ou « que l'on croit unique »[361], la résonance de ses parties, la successions nécessaire et indispensable des sons fondamentaux : l'octave, la quinte et la tierce qui forme l'accord parfait majeur.

2.4.7.1 « Critère de confusion »[362] et critère de certitude :

La certitude est-elle postulat implicite d'une forme ? Faire confiance à l'organe.

Il y a donc un intérêt à admettre une forme de certitude, d'intuition première, d'évidence ou de simplicité dans la sensation pour une théorie musicale. L'introduction de l'élément de la certitude acquiert un statut très différent s'il est utilisé pour prouver une démonstration fondée par ailleurs sur d'autres principes – chez Rameau par exemple –, ou s'il fait partie de ce qui doit être expliqué par la théorie musicale, sans perdre son caractère d'évidence, c'est-à-dire sans être déconstruit pour les besoins d'une théorie relativiste. Comme élément commun à plusieurs penseurs, pourtant parfois antagonistes, nous souhaitons rendre compte du thème de la certitude comme entrant désormais à

359 Ernst Cassirer, *Le problème de la connaissance*, tome II, Éd. Du Cerf, Paris, 2005, voir p. 303.
360 Cité dans M.-E. Duchez, « La théorie de la basse fondamentale de Jean-Philippe Rameau », *art. cit.*, p. 103.
361 *Génération Harmonique, ou Traité de Musique Théorique et Pratique*, (Paris: Prault fils, 1737; reprint ed. in Jean-Philippe Rameau [1683-1764] *Complete Theoretical Writings*, *Miscellanea*, vol. 3 [n.p.: American Institute of Musicology, 1968]) Préface, [vjr].
URL : https://chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAMGEN_TEXT.html
362 Selon l'expression d'André Charrak, *Empirisme et métaphysique*, *op. cit.*, p. 51.

part entière dans la théorie, ce qui implique que l'évidence esthétique musicale perde son statut de preuve.

On trouve par exemple ce programme en germe dans une « Lettre à M. l'Abbé Raynal au sujet d'un nouveau mode de musique inventé par M. Blainville » – dont l'article « Mode » du *Dictionnaire* de Rousseau reprend le contenu – en référant à ce que Blainville écrit du mode mineur, Rousseau en fait une critique adressée à Rameau :

> « Selon [Blainville], le mode mineur n'aura pas de meilleurs fondements que le sien. Il nous soutiendra que l'oreille est notre premier maître d'harmonie, et que, pour que celui-là soit content, la raison doit se borner à chercher pourquoi il l'est, et non à lui prouver qu'il a tort de l'être ; qu'il ne cherche ni à introduire dans les choses l'arbitraire qui n'y est point, ni à dissimuler celui qui s'y trouve. »[363]

L'oreille est faite ici « maître d'harmonie » et son disciple servile, la raison, doit chercher en direction de ce que l'oreille goûte, c'est-à-dire très précisément qu'elle ne doit pas considérer l'oreille comme un élément gênant, parce qu'elle interviendrait dans la sélection des données sensibles. Si l'oreille est dite « maître d'harmonie », c'est bien parce qu'elle même aurait appris à préférer certaines consonances avant de nous guider nous-mêmes. Préparant ainsi les remarques du *Dictionnaire* concernant l'aspect physique de l'expérience musicale, Rousseau enjoint son lecteur à s'entraîner à distinguer ce qui relève de l'expérience et ce qui relève d'une hypothèse, ou d'une déduction d'après l'expérience. Ainsi, par exemple, dans la théorie des rapports telle qu'elle est exposée par Diderot, et selon des principes dérivés en fait d'Euler, la perception des rapports détermine d'emblée l'expérience en fonction de la simplicité du rapport. Plus le rapport perçu est simple, plus il plaît ; plus il est confus, moins il plaît. Cette alternative correspond d'ailleurs à ce que Rousseau en expose dans l'article « Consonance » du *Dictionnaire*[364]. On a rapporté l'expression proposée par A. Charrak de « critère de confusion » car dans la théorie des rapports, quelle que soit sa source, celui-ci semble décisif : puisque le rapport est bien *perçu*, on peut dès lors expliquer la perception de sa simplicité par la présence ou non d'une certaine confusion. C'est elle qui, par sa présence ou son absence, est ce qui est constitué par la perception, certes. Cependant, peut-on encore parler d'un rapport dès lors qu'il s'agit de percevoir un élément troublant, littéralement confondant, qui rend compte plutôt d'une gêne, ou en tout cas d'une qualité, que d'un rapport à proprement parler ? Il ne s'agit pas tant de mettre en valeur une authentique préférence pour la simplicité dans cette culture de l'oreille que Rousseau souligne, mais plutôt de supposer qu'il serait

363 Rousseau, cité par O. Piot dans l'introduction à l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, *OC*, v, p. CLVII.
364 Rapporté à une phrase de Pierre Estève et commenté par André Charrak dans « Rousseau et la musique », *Art. cit.*, pp. 330-331.

plus vraisemblable de penser un apprentissage à détecter les ruptures, les perturbations, les écarts, en somme tout ce qui peut introduire de la confusion.

2.4.7.2. Face au défaut de la preuve par l'évidence, tirer profit de la confusion :

Lorsque d'Alembert parle d'une « métaphysique de l'ouïe »[365], il désigne le « jugement intuitif des consonances en musique » selon les mots d'A. Charrak[366] . Or, dans le texte de d'Alembert, ce terme de métaphysique sert précisément à donner un statut à la confusion, ou plutôt à une « obscurité » non seulement irréductible à la théorie musicale, mais caractéristique d'une expérience musicale, au sens où celle-ci provoque une activité spécifique de l'esprit :

> « Il ne faut point chercher cette évidence frappante, qui est le propre des seuls ouvrages de géométrie, et qui se rencontre si rarement dans ceux où la physique se mêle. Il entrera toujours dans la théorie des phénomènes musicaux une sorte de métaphysique, que ces phénomènes supposent implicitement, et qui y porte son obscurité naturelle ; on ne doit point s'attendre en cette matière à ce qu'on appelle *démonstration* […]. »[367]

Nous aurons toujours affaire à des phénomènes sonores, c'est-à-dire avant tout à des événements sensibles qui ne peuvent non seulement pas se réduire, pour nous, à une théorie pure (des proportions par exemple), mais encore, qui n'apparaissent jamais véritablement comme tels, épurés. Or c'est à l'état dans lequel se produisent, et apparaissent, ces phénomènes que nous devrions nous intéresser si nous voulons nous prémunir contre toute illusion :

> « Nous avons d'ailleurs banni de cette édition […] toutes considérations sur les proportions et progressions géométriques, arithmétiques et harmoniques, qu'on voudrait chercher dans la résonance du corps sonore ; […] dont nous croyons l'usage tout à fait inutile, et même, si nous l'osons dire, tout à fait illusoire dans la théorie de la musique. »[368]

En effet, les proportions bannies par d'Alembert n'ont pas le statut de *faits*, par conséquent, leur correspondance avec la résonance relève de la coïncidence, si ce n'est de la coïncidence forcée. Au mieux, ces proportions n'offrent qu'une description redondante du phénomène (d'où leur « inutilité ») ; au pis, elles mettent en place une analogie qui se fait passer pour une explication, inversant, comme le formule Rousseau, les causes et les effets, et n'expliquant en réalité qu'une finalité esthétique qui a été identifiée et abstraite à l'avance. Le passage qui suit immédiatement montre d'ailleurs comment ces lois harmoniques sont déconnectées de l'harmonie dans son usage pratique, et véritablement musical :

365 D'Alembert, *Éléments de musique théorique et pratique*, 2e édition, préface, Lyon, Bruyset, p. XXV cité p. 15 dans *Empirisme et métaphysique.*
366 André Charrak, *Empirisme et métaphysique. L' « Essai sur l'origine des langues » de Condillac*, *op. cit*., p. 15.
367 Discours préliminaire aux *Éléments de musique théorique et pratique,* deuxième édition (1762) éditée dans C. Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Le Sycomore, Paris, 1983, p. 227.
368 *Idem*, p. 226.

> « En effet, quand les rapports de l'octave, de la quinte, de la tierce, etc. seraient tout autre qu'ils ne sont ; quand on n'y remarquerait aucune progression ni aucune loi ; quand ils seraient incommensurables entre eux ; la résonance du corps sonore, et les sons multiples qui en dérivent suffiraient pour fonder tout le système de l'harmonie. »[369]

Mettant en relief le caractère spéculatif, et clos sur lui-même, de ce système harmonique, d'Alembert imagine même ici que toute proportion soit introuvable entre les sons des intervalles reconnus comme consonances. Les conclusions tirées de la division du corps sonore resteraient inchangées puisqu'elles ne sont tirées que de la résonance d'un seul son, quand bien même celui-ci est divisé. La construction des intervalles n'est pas seulement différente, en ce qu'elle constitue une addition de deux sons, et non une division d'un seul son, mais elle elle représente même une démarche contraire à celle consistant à diviser le son. L'octave, la quarte ou la quinte, en somme les consonances identifiées, ou du moins attribuées à ces proportions entre des sons, proviennent d'une association empirique dont la genèse est pratique, et contingente. En construisant son argument sur la supposition que les rapports consonants ou plaisants des sons ne révèlent qu'une incommensurabilité, tout en demeurant par ailleurs des rapports perçus comme tels, il nous semble que c'est sur la constitution éminemment factuelle de la théorie que d'Alembert insiste. On retrouve ici une distinction typique des problèmes philosophiques liés aux statuts de la division et de l'addition, et à la réciprocité que l'on postule volontiers entre elles, comme si l'une pouvait démontrer la validité de l'autre (ce qu'on peut résumer par le terme de commutabilité). Si la résonance donne effectivement une partie du son fondamental, ainsi une division d'une même corde – et qu'il se trouve que cette proportion coïncide avec les intervalles consonants de l'harmonie classique –, on n'a cependant pas prouvé que la construction des intervalles était elle-même fondée sur la résonance. La résonance met en lumière une division d'un même corps, et reste dans la proportion d'une même corde, mais la consonance musicale, et non purement sonore, est fondée sur l'adjonction d'un son différent, choisi potentiellement sur n'importe quelle autre corde, non plus dans une proportion dont la raison est mathématique, mais dans un rapport dont la raison est empirique. Ceci est vrai en particulier, d'ailleurs, sur des cordes plus grandes et dont le rapport est, dans les faits ,déjà incommensurables avec le son fondamental, ainsi de la tierce mineure.

Nous nous appuierons sur ce que nous venons de développer comme sur une propédeutique à une lecture du Discours préliminaire à la seconde éditions des *Éléments de musique.* Ils permettent en effet non pas seulement de constater la distance critique acquise par d'Alembert, mais de la qualifier.

369 *Idem*, p. 226.

2.4.8) Limiter les ambitions sans amoindrir la force des impressions : un programme épistémologique ?

2.4.8.1 La nécessité d'une démarche combinée pour définir les éléments musicaux :

La querelle entre d'Alembert et Rameau se cristallise avec le Discours préliminaire à la seconde édition (en 1762) des *Éléments de musique* : nous souhaitons lire ce texte en interrogeant les possibilités qu'il offre de penser, par delà la critique de la méthode physico-mathématique cartésienne de Rameau, un programme, et de véritables solutions pour la théorie musicale. D'Alembert précise ainsi que la méthode de Rameau pour bâtir le système de l'harmonie repose sur deux expériences de résonance ; la première étant connue depuis longtemps, mais ne permettant pas de générer le mode mineur, il fallut à Rameau inventer une façon de prouver, de nouveau par une expérience de résonance, qu'une corde plus aiguë pouvait faire vibrer des cordes plus graves. Pour d'Alembert, il faut revenir sur cette seconde expérience, fort critiquée par ailleurs, notamment par Rousseau, comme on l'a vu, et ce, au nom d'une raison méthodologique : l'explication des phénomènes harmoniques doit pouvoir s'expliquer par « déduction »[370], certes, mais on ne doit conférer à celle-ci aucune valeur démonstrative. La critique de la prétention de Rameau à expliquer toute l'harmonie musicale par la résonance se fonde chez d'Alembert sur plusieurs contre-arguments qui entament sa valeur démonstrative, non pas tant en s'en prenant à la fausseté des résultats pour leur opposer une hypothèse plus juste, et vérifiée (même si d'Alembert mentionne l'hypothèse de Tartini), mais en s'en prenant au statut des conclusions que le théoricien compositeur pense avoir tirées de ses observations et déductions. Admettons alors avec d'Alembert deux prémisses : nous ne pouvons produire des explications des phénomènes que partielles, limitées dans le temps, et par nos moyens techniques. Or, si à partir d'une hypothèse nous prétendons expliquer et fonder la totalité d'une discipline, ou un ensemble de faits déjà unifiés, nous rendrons le principe trouvé ainsi généralisé imprécis, voire obscur, comme « couvert de nuages »[371] pour reprendre le mot de d'Alembert. Aussi, sans abandonner l'hypothèse de départ, ni son pouvoir heuristique, ainsi qu'un certain caractère d'évidence, comme c'est le cas pour les premiers harmoniques dans la résonance, on peut restreindre sa portée pour gagner en clarté : à la fois en n'appliquant pas cette expérience à des phénomènes harmoniques qu'elle ne peut concerner directement (le mode mineur), mais aussi en se gardant de parler d'une *explication*, que l'expérience permettrait de formuler.

À défaut d'une explication, nous pourrons donc construire un profil *approché* de la musique, et de son fonctionnement, c'est-à-dire un profil constitué d'apports divers, provenants d'enquêtes menées à des niveaux différents (sur le son lui-même, sur la classification des consonances ou bien

370 Nous utilisons l'édition de C. Kintzler dans *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Le Sycomore, Paris, 1983, p. 225.
371 Discours préliminaire aux *Éléments de musique*, dans C. Kintzler, *op. cit.*, p. 233.

sur la division de l'octave, ou encore sur les tempéraments, les instruments et leurs accords, etc.) que l'on combinera, selon le mot qu'emploie d'Alembert lui-même[372], dans une théorie musicale toujours en devenir. Penser cette approche combinée du fait musical est indispensable à partir du moment où l'on constate une récurrente infirmation des théories, même partielle, par les faits en musique : d'Alembert accuse, et renvoie du même coup dos à dos, les spéculations purement physiques, et les spéculations purement métaphysiques, en raison non pas tant de leur fausseté intrinsèque, mais de leur pureté. Le « principe physique de la résonance des corps sonores », aussi bien que le « principe métaphysique du sentiment de l'harmonie »[373], rencontrent des contradictions dans les faits, et ne peuvent être conservées dans leur ambition qu'à condition d'être associées, et d'abandonner ainsi leur prétention systématique. Cette prétention systématique peut se trouver désamorcée dès lors qu'on s'autorise à la fois plusieurs manières de procéder sans les hiérarchiser – ce qui est nécessaire pour bien combiner les approches –, et plusieurs principes. Ce dernier principe est tout particulièrement revendiqué par d'Alembert, contre Rameau, et tout particulièrement le Rameau de la *Démonstration du principe de l'harmonie* de 1750, pour qui la multiplication des principes ne pouvait que signaler la fausseté de la théorie. On note bien ici que c'est sur le plan de la méthode, et des prétentions, que la rupture de d'Alembert avec Rameau jette une nouvelle lumière, et non sur certaines thèses de Rameau qu'il a non seulement vulgarisées dans un premier temps, mais qui paraissent même devoir être conservées au regard du changement de méthode auquel d'Alembert semble appeler. En effet, sans en déduire une supériorité de l'harmonie sur la mélodie en musique, il ne nous paraît pas incongru que d'Alembert ait pu reconnaître l'importance du contexte harmonique, en fonction duquel les sons isolés, et mêmes les intervalles, produisent un effet susceptible de varier. Cette nature relative et combinatoire du son est en fait particulièrement propice à suggérer que toute rigidité théorique, par exemple, des définitions tenues pour fixées définitivement, ou toute absence de recours aux faits et à l'expérience, seraient en fait contradictoire avec l'observation de l'objet lui-même.

Nous avons tenté de tirer des désaccords, comme des accords, entre Rousseau et Rameau, le fondement d'une nouvelle approche du son musical, aussi, la rupture entre Rameau et d'Alembert nous paraît devoir être lue sous le même jour, avec cette différence que les gains théoriques sont moins conceptuels qu'épistémologiques. Chez d'Alembert, la limitation des ambitions métaphysiques devrait permettre de mieux définir, et de mieux décrire le phénomène sonore.

372 *Idem*, p. 229.
373 *Idem*, p. 233.

2.4.8.2 Le statut des faits et des axiomes chez d'Alembert :

Afin de positionner épistémologiquement la question de la nature du son, il convient de voir que nous l'avons attachée aux différentes théories du jugement des auteurs que nous avons étudiés. La rupture, et les divergences, entre Rousseau et Condillac se trouvent justement nuancées dans la question de l'harmonie. Il nous semble que cette nuance, que l'on aperçoit lorsque l'on constate, avec A. Charrak, que « Rousseau devra bien penser une perception de rapports indépendante d'un jugement »[374] dans le cas de l'harmonie en musique, nous oblige à redéfinir le programme, et la méthode d'une science du son. C'est précisément sur ce point que d'Alembert rejoint Rousseau, et nous pouvons ici lui consacrer une attention redoublée car on a vu, d'une part, son influence en plusieurs endroits du débat qui agite les lecteurs de Rameau et de Rousseau, et, d'autre part, la portée épistémologique de ses considérations qui touchent à la valeur, et au programme, d'une théorie musicale. D'Alembert maîtrise de multiples domaines, et la théorie musicale bénéficie de son recul autant que n'importe quelle autre question de mécanique ou de mathématiques. C'est précisément en réfléchissant toujours en parallèle de ses enquêtes, et de ses découvertes, à ce que des outils, tels le calcul, sont réellement capables de produire, que d'Alembert livre une critique des formalisations mathématiques en général, en invitant à la confronter aux conclusions que l'on prétend en déduire. La particularité de cette remise en perspective porte sur le fait d'émettre une conclusion en dehors du domaine d'application de la recherche et de la formalisation mathématique, autrement dit : sur le fait d'émettre une conclusion ontologique ou métaphysique sur l'existence d'un élément. On peut, certes, établir un nombre fini d'observations à propos de cet élément, que l'on parvient à relier entre elles de façon cohérente, sans que cette cohérence nous autorise pour autant à poser une définition ferme et absolue. En somme, la cohérence dit peut-être la vérité des axiomes, mais elle n'établit en aucun cas la vérité des faits.

Ainsi, le concept ou la définition généraux d'une chose ont reçu une trop grande valeur : ils ne nous disent rien sur ces choses du point de vue métaphysique, et l'on ne saurait atteindre leur « détermination absolue »[375] par ce biais. Selon d'Alembert, les rationalistes n'ont pas vu, ou ont oublié, qu'une définition pouvait n'être que partielle, le simple résultat d'une observation empirique – observation qu'il faudrait seule utiliser –. Sur le statut de la définition chez d'Alembert, on peut suivre J. T. Desanti : on ne peut définir que les idées composées, puisque la définition suppose que l'on puisse abstraire une partie de l'idée composée (les idées simples ne se décomposent pas, ainsi l' « espace » ou le « temps ») :

374 *Empirisme et métaphysique*, *op. cit*., p. 69.
375 Ernst Cassirer, *Le problème de la connaissance*, tome II, Éd. Du Cerf, Paris, 2005, voir p. 292 sq.

> « […] une définition correcte ne fait pas connaître quelque réalité séparée. Elle ne dévoile pas l'essence du défini. Elle fait connaître le mode de composition de son idée. »[376]

C'est donc dans une attention à la méthode que d'Alembert peut répondre à l'exigence de montrer comme comment les idées se construisent à partir des faits : seuls les faits sont capables de fonder une expérience et une connaissance nouvelles. La complétude du fait importe peu pour qu'une nouvelle idée, ou même une nouvelle connaissance, se forme ; seule l'expérience et sa factualité sont nécessaires. Ernst Cassirer résume :

> « Ce sont donc dans tous les cas des *états de fait* d'ordre psychique qui doivent constituer les véritables bases de départ, et nous ne pouvons les déduire et les prouver autrement qu'en invoquant le fait que nous les trouvons immédiatement dans notre expérience externe ou interne. »[377]

Au fond, d'Alembert soutient que l'on peut partir d'une intuition incomplète, et s'appuyer sur le résultat fragmentaire d'une opération déductive, à partir de l'expérience. Cette possibilité ouverte à l'esprit permet d'éliminer l'évaluation d'une idée, ou d'un jugement, en termes de degré d'obscurité et de clarté, puisqu'il s'agit toujours du résultat, nécessairement parcellaire, d'une observation amenée à être complétée.

Les critiques de d'Alembert contre Rameau, on l'a vu, portent principalement sur les prétentions de celui-ci à atteindre l'objectivité scientifique pour sa théorie harmonique. En revanche, ces critiques ne prêtent pas attention à l'objet culturel qu'est la musique, au sens où on en compose, on la pratique et que, *dans ce cadre*, on cherche à en expliquer les principes esthétiques. Avec plus de nuance encore à l'endroit de l'encyclopédiste, M.-E. Duchez souligne que, si Rameau lui-même n'a pas aperçu l'influence réelle de l'écoute ni de la pratique de la musique sur les capacités perceptives, alors qu'il est avant tout musicien et compositeur, alors d'Alembert n'a pu, lui non plus, faute cette fois-ci de pratique musicale concrète, s'en apercevoir réellement :

> « Le système cohérent d'hypothèses, dont partent les déductions de Rameau, résulte d'une synthèse inductive presque inconsciente, qui comporte non seulement les résultats de l'expérience de la résonance harmonique du corps sonore, mais aussi les hypothèses que lui fournit son savoir antérieur […] mises en connexion avec son expérience musicale empirique. »[378]

Toujours est-il que ce qui se révèle comme une méfiance vis-à-vis de l'esprit de système, et du cartésianisme de Rameau, conduit tout de même d'Alembert à suggérer un programme de recherche pour la théorie musicale. Il en vient, par là-même, à préciser le statut épistémologique des objets musicaux :

---

376 J. T. Desanti, « Les définitions géométriques », in *Jean d'Alembert, savant et philosophe :* portrait à plusieurs voix : actes du colloque / organisé par le Centre international de synthèse, Fondation pour la science, Paris, 15-18 juin 1983,M.Emery et P. Monzani (éd.)**,** Paris : Éd. des Archives contemporaines, cop. 1989, p. 230.
377 Cassirer, *Le problème de la connaissance*, *op.cit.*, p. 291.
378 M.-E. Duchez, « D'Alembert diffuseur de la théorie harmonique », in *Jean d'Alembert, savant et philosophe..., idem,* p. 486.

> « […] l'harmonie a peut-être quelque autre principe inconnu, plus général que celui de la résonance du corps sonore dont celui-ci n'est qu'une branche et auquel on parviendra peut-être […]. […] dans les sciences qu'on appelle physico-mathématiques, et la science des sons peut être mise de ce nombre, […] il en est qui supposent nécessairement plusieurs [principes], dont la combinaison est indispensable pour former un système exact et complet ; et la musique est peut-être dans ce dernier cas. »[379]

L'appel de d'Alembert à une théorie musicale combinée paraît ainsi cohérent, quand bien même il est formulé avec prudence (« peut-être »), elle-même vertu indispensable à celui qui prend acte de l'incomplétude de ses observations, tout en conservant une ambition déductive. Le passage cité ci-dessus distingue, en passant, la « science des sons » et la « musique » : cette bijection dans les termes est intéressante, puisqu'elle pose, en dernier lieu, la question de savoir comment ces deux branches peuvent être développées séparément, et surtout, comment elles peuvent être combinées pour former un système, dans la terminologie encore employée par d'Alembert pour désigner l'horizon de ces recherches (on peut songer ici qu'on trouve une nécessité conceptuelle à distinguer science des sons et musique que la langue française n'offre pas d'emblée, alors que, comme nous le verrons, la langue allemande propose davantage d'items, ne serait-ce qu'avec : *Musik*, *Tonkunst*, et *Tonlehre*, par exemple). Toutefois, le système a acquis alors un sens différent, puisqu'il est le résultat, formé entièrement *a posteriori*, de l'accord de multiples faisceaux d'interrogations, dont chacun possède son principe propre, sans que ce principe soit lui-même posé *a priori*.

Dans ce programme scientifique combiné que suggère d'Alembert, on peut désormais remarquer l'effet d'une limite qui caractérise l'état des connaissances des encyclopédistes français. Certains paramètres acoustiques sont connus depuis le XVII^e^ siècle, mais l'une des interrogations principales qui résistent encore aux penseurs et scientifiques du XVIII^e^ est la question de savoir pourquoi plusieurs sons émis simultanément ne se mélangent ni ne se confondent à l'écoute, mais se superposent. Or, l'élucidation de cette question repose pour partie sur l'adoption d'une théorie de l'élasticité des particules de l'air[380], se distinguant de la théorie des particules différenciées (soutenue par Dortous de Mairan, par exemple), et pour partie sur la confrontation entre Newton et Bernoulli d'un côté, et Lagrange, Euler et d'Alembert de l'autre, concernant la théorie des fibres sonores.

379 *Discours préliminaire* de 1762, p. XVII.

380 Dans son article « L'air et le son dans l'*Encyclopédie*, un curieux silence », in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 44, de 2009, François Baskevitch, recense que la théorie de l'élasticité des particules a en fait été l'objet de plusieurs recherches entre la fin du XVII^e^ et le début du XVIII^e^, notamment par Francis Hauksbee (1666-1713), traduit ensuite par François de Brémond (1713-1742), et reprises par Francesco-Maria Zanotti (1692-1777) et Jakob s'Gravesande et Pieter van Musschenbroek. Cependant, ces recherches se trouvent marquées par le désintérêt de Newton pour l'étude des sons, dont la démarche purement analytique de décomposition du mouvement vibratoire avait commencé d'orienter la représentation de la propagation du son vers la notion d'onde. Cependant, Newton étant extrêmement respecté, et suivi, son désintérêt en entraîna d'autres.

La reformulation de l'ambition d'une théorie harmonique par d'Alembert témoigne d'une grande conscience des enjeux épistémologiques touchant toute science physico-mathématique, elle témoigne du même coup des lacunes et des défauts conceptuels touchant les domaines d'application des mathématiques. Sur ce point, on peut suivre l'article de F. Baskevitch : en retravaillant la théorie ramiste, d'Alembert la reprogramme, révélant du même coup le caractère impropre de la physique newtonienne pour penser un phénomène ondulatoire comme le son. Deux lacunes obligent ainsi à restreindre le programme d'une théorie harmonique : premièrement, contrairement aux pratiques des physiciens de l'Âge classique, d'Alembert passe directement de l'observation du phénomène sonore à sa mathématisation, censée aboutir à la découverte d'une nouvelle loi, sans passer par une « représentation »[381]. Par représentation, il faut comprendre toutes les analogies qui accompagnent les théories harmoniques concernant la propagation du son : le son est ainsi rapproché de l'onde aquatique, des chocs entre des corps sphériques, ou figuré par la théorie des fibres sonores, que partagent Bernoulli et Newton[382]. Le fait de comparer la propagation du son avec celle de vagues sur l'eau est ainsi typiquement newtonien : trop confusément appelée « ondulatoire », cette analogie inclut effectivement des ondes, mais au sens classique et littéral d'une onde aquatique (ainsi chez Newton dans les *Principia* de 1687[383]). Ainsi Jacques Rohault, dans son *Traité de physique*, lu et cité par Rousseau notamment, prend-il appui sur une analogie courante du son avec la propagation d'ondes à la surface de l'eau, mais en complétant son analogie par des termes descriptifs tels que le « bouillonnement » de l'eau, pour éclairer le mouvement du fluide dans lequel le son se propage. L'évolution que met en lumière F. Baskevitch, et qui pose problème à d'Alembert et aux encyclopédistes, concerne bien la représentation géométrique de cette vague : pour mathématiser ce phénomène physique, le mouvement retenu est celui d'une *oscillation.* En effet, dans les *Principia*, Newton utilise un modèle d'oscillation pendulaire en suivant le pendule cycloïdal de Huygens[384] , le but d'une telle modélisation étant de parvenir à déterminer la vitesse de propagations des ondes. La forme de référence est bien la courbe cycloïde, et son cercle générateur qui matérialisent dans une figure statique un mouvement. Notons que F. Baskevitch souligne bien l'inventivité de Newton lorsqu'il s'agit d'introduire une variation des ondes en fonction du temps, en figurant le temps lui-

381 François Baskevitch, « L'air et le son dans l'*Encyclopédie*, un curieux silence », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 44 | 2009, p. 28.
382 F. Baskevitch renvoie à Jean Bernoulli, *Recherches physiques et géométriques sur la question : comment se fait la propagation de la lumiere*, Pièce qui a remporté le prix de l'Académie royale des sciences en l'année 1736, Paris, 1737, *idem*, p. 24.
383 Nous suivons F. Baskevitch dans « Calculer la vitesse du son après Newton », *in Leonhard Euler : mathématicien, physicien, théporicien de la musique*, Paris, CNRS éditions, 2015.
384 Christiaan Huyghens, *Horologium oscillatorium*, 1673, repris par Newton des propositions XLI à L de la section VIII du Livre II des *Principia*, voir F. Baskevitch, « Calculer la vitesse du son après Newton »*, art. cit.,* p. 236-237.

même ainsi que plusieurs possibilités de variation de la courbe[385] . Néanmoins, le point que nous retenons est la conscience du besoin de représenter la variation en fonction du temps.

Ce besoin est, en quelque sorte, acté chez d'Alembert par l'absence de passage par une représentation, c'est-à-dire par une figuration géométrique. C'est l'interprétation, qu'on pourrait dire forte, du silence des encyclopédistes sur la question du son que propose F. Baskevitch (qui souligne à de nombreuses reprises le caractère décevant des articles pris en charge par un d'Alembert, alors sur le point de quitter le projet de l'Encyclopédie) : ce silence ne saurait être de l'ignorance, puisque d'Alembert se trouve au coeur des discussions les plus décisives du siècle sur la question de la propagation du son. Il s'agit donc d'une hypothèse *in absentia* : s'il faut se passer d'une représentation de la manière dont le son se propage, c'est que la physique géométrique ne peut plus permettre d'avancer dans la compréhension d'un quelconque mouvement son. La représentation, en géométrisant l'espace de propagation, donne une trop grande importance au milieu[386]. Or, c'est précisément comme un simple milieu, un fond, sur lequel le véritable objet de recherche se propage, qu'il faut considérer l'air. Par conséquent, on doit considérer le mouvement sonore comme le véritable objet d'étude, comme mouvement, et même, comme le propos de F. Baskevitch en souligne la difficulté, comme le « mouvement d'un mouvement »[387], synonyme de propagation. L'une des découvertes fondamentales rendues possibles par ce nouveau point de vue serait alors la suivante : quelle que soit la nature du milieu, le mode de propagation du son demeure le même. Cette universalité du mouvement sonore a notamment été approchée par Lagrange[388], et par Euler (qui nous permettra de revenir à Kant), dans les années 1750 durant lesquelles d'Alembert quitte le projet de l'Encyclopédie, laissant notamment à Rousseau le soin de rédiger les articles qui concernent le son dans la théorie musicale.

Cependant, on le voit chez Newton et jusqu'à Euler, les moyens mathématiques (le calcul différentiel en l'occurrence) eux-mêmes font défaut aux physiciens de l'Âge classique, comme aux mathématiciens encyclopédistes. F. Baskevitch conclut que si les connaissances mathématiques

385 Voir le schéma selon la proposition XLVIII de la même section du Livre II reproduit par F. Baskevitch dans « Calculer la vitesse du son... », *art. cit.*. p. 241.

386 Un terme qu'il faut bien entendre dans le contexte d'une physique « fondée sur « l'impénétrabilité des corps qui délimitent l'étendue », c'est à dire dans une physique statique et géométrique » comme le note F. Baskevitch citant d'Alembert, dans « L'air et le son dans l'*Encyclopédie*, un curieux silence », *art. cit.*, p. 28.

387 *Ibidem.*

388 Lagrange veut déduire de l'analyse cette conclusion, qu'Euler a déjà avancée, que la « durée des oscillations est toujours la même » « quelque figure qu'on donne à la corde » :

> « Je suppose qu'une particule de l'air reçoive du corps sonore une impulsion quelconque, je trouve par l'application de mes formules qu'il se communique d'une particule à l'autre un mouvement qui n'est qu'instantané et qui ne dépend en rien de la force du premier ébranlement. »

In fine on pourra déduire que la nature de la propagation du son (sa vitesse) ne dépend pas de l'objet qui émet le son (*t* reste constant malgré différentes formes de courbes).

Recherches sur la nature et la propagation du son, *in* Oeuvres de Lagrange, tome I, publiées par les soins de M. J.-A. Serret [et G. Darboux] ; [précédé d'une notice sur la vie et les ouvrages de J.-L. Lagrange, par M. Delambre], 1867-1892, p. 44 sq.

manquent aux encyclopédistes, « les attentes d'une théorie cohérente des mouvements vibratoires sans transport de matière [...] »[389] devraient également être revues. En effet, au niveau des représentations, la pensée d'un mouvement sans déplacement de matière semble impossible tant que les théoriciens restent dépendants de trois approches méthodologiques pour l'étude du son, ainsi selon F. Baskevitch :

> « […] la géométrisation des trajectoires, [...] l'approche strictement musicale et [...] la représentation fondée sur des analogies pas toujours pertinentes. »[390]

Si l'affranchissement du besoin de géométrisation est en cours, on trouve encore, on l'a dit, nombre d'analogies, pour ce qui concerne la compréhension de la propagation du son. Arrêtons-nous à présent sur le biais de ce que F. Baskevitch désigne comme « l'approche strictement musicale », par laquelle Rousseau est visé au premier chef. On l'a dit, pour Rousseau, la vibration ne saurait être suffisante pour expliquer le « sonore », puisque le son est bien la vibration qui *résonne* dans un corps. De plus, le mouvement d'une vibration n'est, d'une part, pas évident à préciser, ni même à décrire géométriquement, d'autre part, il n'est pas ou peu distingué de celui d'une ondulation (oscillatoire, sur le modèle newtonien). Rousseau lui-même ne fait pas la différence entre vibration et onde, ou ondulation : en effet, la vibration n'implique pas l'idée d'un déplacement, alors que l'onde l'implique ; cependant, la vibration est, comme idée d'un mouvement sans transport de matière, l'une des seules disponibles à l'époque.

Le son est donc nécessairement un phénomène complexe au sens où il est composé d'un mouvement primaire considéré plutôt comme vibratoire (ou ondulatoire, avec les difficultés qu'on a soulignées), et d'un mouvement résultant ou conséquent, résonantiel. Cette complexité du phénomène non pas « musical » mais bien sonore rencontre, et doit rencontrer, l'expérience musicale car elle seule offre au philosophe la possibilité d'inclure dans sa théorie du son ce qui est visé en définitive : l'expérience perceptive du son. On rappellera ici ce qu'on a posé au début de cette partie, notamment avec la proposition – appliquée à Kant – de P. Kerszberg : celle d'une tâche philosophique et métaphysique de reconquérir l'expérience ordinaire après qu'elle a été prise en charge par les sciences. De même, on rappellera ici la démarche problématique d'A. Charrak : il ne s'agit pas de faire un détour par la science pour confirmer *a posteriori* dans l'expérience, ce qu'on aura trouvé par le calcul. Il s'agit de confronter l'expérience ordinaire elle-même. On peut ainsi proposer de voir, dans le paragraphe suivant – et pour répondre en quelque sorte, à la proposition de F. Baskevitch de voir l'approche musicale comme un obstacle aux avancées de la théorie du son–, la construction par Rousseau d'un objet « son », musical, en dehors de l'approche physico-

389 François Baskevitch, « L'air et le son dans l'*Encyclopédie...* », *art. cit*., p. 29.
390 *Ibidem.*

mathématique. Plus encore qu'un objet pris en dehors des sciences, cet objet est comme arraché à la démarche scientifique, arrachement incapable pourtant d'effacer la mise en forme physico-mathématique.

On l'a vu, la réfutation de la théorie des rapports en esthétique passe par une réfutation que les rapports soient perçus ; dans ce contexte, une nouvelle exigence se présente à l'auteur du *Dictionnaire* : qui y a-t-il précisément dans les données physiques et comment être sûr que nous ne confondons pas des éléments psychiques avec des éléments physiques ? Dans un premier temps, appuyons nous sur l'analyse d'A. Charrak pour répondre qu'il faut, à l'appui de l'article « Harmonie », admettre une « sensation comparée »[391] dans le fonctionnement de la perception chez Rousseau. On doit donc par là-même admettre une révision par rapport à la profession de foi du vicaire savoyard, que nous avons déjà citée : cette avancée du *Dictionnaire,* si elle accorde à la théorie des rapports que nous pouvons *percevoir* un rapport, ne cède en aucun cas sur la partie qui concerne le jugement. Il faut donc que Rousseau montre qu'il est possible que nous ayons des « sensations comparées » sans que cette comparaison résulte d'une opération de l'esprit. Autrement dit, les données sonores, musicales ici, sont perçues de telle sorte que nous ne puissions nous soustraire à l'association de certaines avec d'autres. Si l'on continue de suivre A. Charrak, c'est l'élément de la durée – faisant référence ici au rythme et à la mesure – qui permet cette comparaison sans jugement à condition cependant d'interpréter cet élément de manière forte :

> « […] le flux [temporel] n'est pris en compte qu'articulé à un reflux, c'est-à-dire lorsqu'il reçoit une scansion déterminée. Tel est le point essentiel établi par Rousseau dès 1755 : l'analyse de l'expérience associe l'hypothèse de la destruction phénoménale de l'ordre harmonique à la pure indétermination de la durée. Corrélativement, il revient à la mesure et au rythme d'introduire une dimension de référence suivant laquelle les relations harmoniques peuvent être appréciées. »[392]

Ainsi, dans l'harmonie elle-même, et non seulement dans la mélodie, la durée est un élément conditionnant l'expérience au sens où sa variation peut modifier la perception : l'harmonie peut devenir confuse et la perception même des hauteurs des sons peut s'en trouver affectée – ce qu'A. Charrak reconnaît comme une intuition inédite de la part de Rousseau à laquelle l'acoustique ne donnera de fondement expérimental qu'au XX^e^ siècle –. La division et l'organisation du temps musical sont des éléments essentiels non seulement à la mélodie mais encore à l'harmonie, contrairement à ce que l'on pourrait croire. Les intervalles et les accords ne permettent pas à eux seuls que le flux musical soit *apprécié*, selon le mot d'A. Charrak, c'est-à-dire : que l'attention puisse se soutenir suffisamment pour identifier un objet – sonore – à saisir. L'indétermination

391 « […] la sensation composée qui résulte d'un accord parfait, se résout dans la sensation absolue de chacun des sons qui le composent, et dans la sensation comparée de chacun des intervalles que ces mêmes sons forment entr'eux : il n'y a rien de sensible au-delà de cet accord. » cité dans André Charrak, Rousseau : de l'empirisme à l'expérience, Vrin, Paris, 2013, p. 150.

392 André Charrak, *Rousseau : de l'empirisme à l'expérience*, Vrin, Paris, 2013, p. 151.

originelle du pur phénomène harmonique ne saurait constituer de la musique pour Rousseau, il faut une définition minimale dans le phénomène lui-même. Or les considérations sur l'organisation de la durée musicale sont finalement assez précises quant à ce qui est en mesure de créer cette définition du sonore : c'est ce qu'A. Charrak traduit par le terme de « scansion ». Pour qu'un élément soit délimité, il faut au moins deux bornes qui enclosent le phénomène sonore. On aboutit donc à une détermination assez précise de ce qui est dessin ou forme dans la musique grâce à la thématisation du temps : qu'il y ait un ou plusieurs sons entendus simultanément, le son doit présenter dans son émission une répétition identifiable comme telle. Bien entendu, le terme de *rapport* change de sens si on l'admet sous cet aspect diachronique : le rapport est en fonction de cette répétition à l'intérieur du flux musical, il est notamment de part et d'autre d'une division métrique ou rythmique.

Il nous semble qu'il s'agit bien de ce nouvel objet « son », à la fois homogène et composite, capable d'occuper de façon réglée et sensible le temps, et de donner ainsi la mesure du sens interne, que Kant vise dans l'étrange son simple, pur et uniforme du § 14. À la manière des progrès accomplis épistémologiquement parlant pour la science du son dans les textes cruciaux que nous venons de lire, et qui, de surcroit, ont occupé à la fois un espace francophone et un espace germanique, le son du paragraphe 14 modifie la place de la musique dans l'esthétique kantienne parce qu'il prend acte, en même temps, de la possibilité d'un nouveau statut du son comme réalité épistémologique et esthétique.

3) Genèse allemande et reprise kantienne :

L'intégration problématique de l'expérience sonore à la théorie musicale :

Avec et après Descartes, le principe de la variété ou de la diversité dans la composition musicale est non seulement reconnu mais les théories s'élaborent autour de sa justification, et, allant de pair avec elle, le fondement de l'utilisation des dissonances. A. Charrak montre bien comment cette question précise commande les points les plus révélateurs de la querelle entre Rousseau et Rameau. De notre côté, l'abandon explicite ou implicite de la question de la primauté de l'harmonie ou de la mélodie dans les textes allemands ou anglais indiquent que la question a été dépassée, et surtout, qu'elle a été remplacée.

Sans relever ici les impasses de la théorie ramiste, notons une conséquence importante pour notre exposé : pour Rameau, l'élément simple et non-générateur de l'harmonie en musique, le véritable *bruit* qui ne peut devenir *son*, est une « impression une et simple »[393]. Le son, en revanche, est générateur. De là, le problème de l'articulation de cet élément simple avec d'autres simples dans un ensemble où ces éléments se trouvent dans une relation perçue comme nécessaire à travers son agrément se trouve dissout. Le fait de concevoir l'harmonie non plus une *composition* ou un rapport de contenance[394] mais une *génération*, avec Rameau, ou encore d'intégrer à la détermination l'ensemble des relations de ce son seul avec d'autres sons[395], voire l'interpénétration de ces sons, est de nature décisive pour la validité de la théorie musicale.

Nous repartons ici de Rameau, et des encyclopédistes qui ont pris part à la querelle des cordes vibrantes, car Leonhard Euler s'inscrit dans la continuité d'une théorie harmonique approchée par un travail sur les nombres et les proportions. Toutefois, comme l'initie Descartes avec le *Compendium*, Euler hérite de la question de savoir dans quelle mesure la capacité de l'auditeur prend part à la naissance d'un plaisir musical en même temps que des principes physico-mathématiques de l'harmonie. La question de l'origine du plaisir pris à l'harmonie l'anime, lui dont le rapport à la musique est contemplatif, inspiré du calvinisme. Leonhard Euler (1707-1783) est initié aux mathématiques par son père, Paul Euler, ami de Jakob Bernoulli, alors professeur à l'université de Bâle, où Euler est né. Il poursuit ses études à l'université de Bâle avec pour

393 Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, Durand et Pissot, 1750, p. 12-13 cité dans Charrak, *idem* p. 103.

394 La suite du syllogisme cartésien est bien « […] or, chaque corde contient en soi toutes les autres cordes qui sont moindres qu'elle, et non pas celles qui sont plus grandes. » dans l'*Abrégé de musique*.

395 « […] non seulement tous ces sons ensemble constituent l'harmonie de leur son fondamental, mais encore le degré de son ton, de sorte qu'il n'est appréciable qu'à la faveur de leur résonance. » *Génération harmonique*, Préface, *op. cit.*, p. VII.

professeur Johann I Bernoulli, frère de Jakob, qui constate les affinités d'Euler avec la discipline mathématique. Formé également en théologie, et conformément au cursus de l'époque, Euler reçoit une formation en philosophie, et se perfectionne dans la connaissance de Descartes et de Newton. Invité par les deux autres frères Bernoulli (Nicolaus et Daniel) à rejoindre l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg, Euler, âgé de dix-huit ans, obtient un poste de professeur de physique après avoir été refusé sur un poste de physique à Bâle en 1727 pour lequel il avait rédigé la *Dissertatio physica de sono.* À Saint-Pétersbourg, il devient professeur de mathématiques, et ami de nombreux savants venus de l'étranger, dont Christian Goldbach. En raison de l'instabilité politique en Russie, Euler gagne Berlin, où il intègre en 1741 la Société des sciences, bientôt refondue en Académie royale des sciences et des belles-lettres de Prusse, dirigée par Maupertuis (1698-1759). À Berlin, où le roi, lui-même flûtiste et compositeur, promeut le développement des arts (il fait construit l'opéra *Unter den Linden* en 1742), Euler fréquente des musiciens et compositeurs (Carl Heinrich Graun, Johann Friedrich Agricola, ou encore Carl Philipp Emmanuel Bach et Johann Joachim Quantz gravitent autour du roi[396]) Euler enseigne les mathématiques jusqu'en 1763, mais prépare son départ de l'Académie pour retourner à Saint-Pétersbourg : en effet, la francophilie régnante dans le monde des sciences européennes à l'époque avait conduit le roi Frédéric II à proposer le poste de directeur à d'Alembert. En raison de la querelle des cordes vibrantes, commencée en 1748 et toujours en cours, les deux savants ne souhaitent rien moins que travailler ensemble. D'Alembert refuse le poste, et Euler regagne Saint-Pétersbourg où il avait été nommé membre honoraire, et gratifié d'une pension. Il y dirigera la classe de mathématiques jusqu'à sa mort en 1783. Fruits de sa formation de savant, et de son esprit forgé par les mathématiques, il peut sembler, à première vue, que les écrits d'Euler sur la musique constituent une sorte d'exercice de réduction des principes harmoniques, que de pures lois des nombres peuvent contenir. Euler n'est en effet pas musicien, et conçoit une séparation nette entre la théorie harmonique, réservée aux savants, et la pratique de la musique. Citons par exemple la recension qu'il fit du *Trattato di Musica* de Tartini :

> « [Les principes de l'harmonie] son suffisamment bien établis, et ils semblent appartenir aux géomètres et aux physiciens plutôt qu'aux grands musiciens. »[397]

Il suffit de rajouter à cela l'idée que la capacité à percevoir ces nombres, et donc à comprendre ces rapports mathématiques, dépend de l'auditeur : de la pénétration naturelle de son intelligence, comme de son éducation (plutôt scientifique que musicale, d'ailleurs). Toutefois, nous essaierons de

396 *Leonhard Euler. Écrits sur la musique*, vol. 2 : *Mémoire sur la musique, Lettres à une princesse d'Allemagne, Correspondance*, Caddeo R. *et al.* édition, introduction, présentation, notes et commentaires, Paris, Hermann, 2015, p. 27.
397 p. 41

mettre en valeur ce qui relève, chez Euler, de la nécessité de penser la place de l'oreille dans la conceptualisation du son.

3.1) Euler : ordre, perfection et trouble : une esthétique combinée.

3.1.1. Entre métaphysique et prise en compte du statut de la limite de notre perception auditive : Repenser la nature du son pour penser l'ordre.

Les écrits de Leonhard Euler sur la musique proposent une conception de la beauté (ou agrément) musicale qui semble reposer sur un fondement métaphysique, à savoir, tout sentiment esthétique signe la reconnaissance d'une perfection manifestée par l'*ordre*, susceptible de ravir notre esprit. Le terme de « rapport » lui permet alors, dès la Préface du *Tentamen novæ musicæ ex certissimus harmoniæ principiis dilucide expositæ* (*Essai d'une nouvelle théorie de la musique, exposée en toute clarté selon les principes de l'harmonie les mieux fondés,* datant de 1739) d'introduire l'idée du plaisir pris à l'identification distincte (la plus distincte possible) des correspondances des vibrations selon un principe entièrement hérité de la théorie de la coïncidence des coups. Autrement dit, pour déterminer la beauté d'un intervalle (ou, à rebours, expliquer son caractère agréable), on exmine les vibrations de l'air de chacun des sons qui le composent, et l'on établit leur rapport en observant la fréquence des coups qui tombent ensemble , ainsi pour l'octave, 1 coup sur 2 (1/2) . S'il s'agit bien de rapports dans le *Tentamen*, notons qu'Euler ne manque pas de signaler ses propres recherches précédentes dans cette même Préface, tout en s'appuyant sur une histoire bien plus ancienne :

> « Nous avons montré clairement de quelle nature est le mouvement oscillatoire de l'air qui donne naissance à tout son, et comment ce mouvement doit affecter le sens de l'ouïe pour qu'il y ait perception de ce son. C'est ainsi que nous avons montré que l'audition d'un son simple n'est autre chose que la perception de plusieurs vibrations qui se succèdent dans des temps égaux, et que la différence entre le son grave et l'aigu provient de la fréquence des vibrations ; de sorte que moins il y a de vibrations dans un même temps, plus le son est estimé grave. »[398]

Le texte impliqué par ce rappel est la *Dissertatio physica de sono* de 1727. Ce texte est le résultat d'une lecture et d'une synthèse des recherches de Newton, ainsi de que de celles de Gabriel Cramer (1704-1752), lui-même ayant été formé auprès de Willem Jacob 's Gravesande ; il propose, selon les mots révélateurs de F. Baskevitch, une véritable « représentation de la constitution de l'air »[399] :

398 L. Euler, *Tentamen novae musicae...*, Préface, in *Leonhard Euler. Écrits sur la musique*. Vol. 1, *Tentamen novae theoriae musicae*, Caddeo R. e*t al*. (édition, introduction, présentation, notes et commentaires), Paris, Hermann, 2015, p. 79-80.

399 F. Baskevitch, « Calculer la vitesse du son après Newton », dans *Leonhard Euler : mathématicien, physicien, théoricien de la musique*, *art. cit.*, p. 250.

> « Je conçois l'air composé de globules d'infiniment petite taille, comprimés par le poids pressant de l'atmosphère et jouissant d'une élasticité si forte que, une fois la force comprimante écartée, elles pourraient se rétablir dans leur position naturelle. »[400]

F. Baskevitch signale qu'Euler est ici en train de réfuter la thèse selon laquelle la transmission du son se ferait par des « tremblements », c'est-à-dire, des mouvements infiniment petits (nous l'avons notamment rencontrée chez J. Rohault) :

> « Comme un temps déterminé est requis pour exciter le sens en nous, le son ne peut consister en ce mouvement de tremblement de l'air. »[401]

Le postulat énoncé ici est absolument déterminant, et il a la valeur d'un axiome physiologique et physique : un stimulus physique doit durer suffisamment longtemps pour que nous soyons en mesure de le sentir (on peut en effet suggérer que l'excitation du sens désigne d'abord un degré minimal de sensation). Un tremblement de l'air, comme impulsion, n'est pas une sensation ; or, une suite de non-sensations ne peut pas donner une sensation, il y aurait là une contradiction. Selon Euler, il faut absolument pouvoir penser une continuité dans l'émission et la propagation sonores pour pouvoir en comprendre la perception. Euler formule alors une nouvelle hypothèse en s'appuyant sur Newton : un « mouvement de dilatation-compression »[402] des particules de l'air nommées « globules » : ce mouvement est « immatériel », et le globule en se dilatant compresse ceux qu'il touche. Ce mouvement, ne répondant pas à la loi des chocs, est continu. F. Baskevitch voit dans cette modélisation une idée qui approche grandement la propagation ondulatoire :

> « [...]: il n'y a pas de transfert de quantité de mouvement liée à la masse du globule. Il s'agit seulement du mouvement de la perturbation (ici de la dilatation-compression des globules), sans transport de matière, même alternatif autour de la position de repos. Cette approche est difficilement compréhensible à une époque où les lois de la mécanique sont la règle, et cette thèse requiert une grande capacité d'abstraction qui doit s'affranchir complètement du paradigme de la représentation propre au cartésianisme ; »[403]

En effet, Euler rejette la description mécaniste du mouvement des particules en raison d'une incohérence avec les mesures et les observations : du fait de la dimension indéterminée des globules selon leur état de compression, la durée d'une oscillation complète sera variable et indéterminée, or ceci est incompatible avec la nécessité du nombre de vibrations déterminé dans un temps donné qui caractérise le son. Euler n'accepte pas ce mouvement de tremblement, certes intuitivement présent et perceptible dans le corps sonore, mais incompatible avec la conservation de la hauteur du son liée au nombre de vibrations en un temps donné :

400 L. Euler, *Dissertatio physica de sono* citée dans F. Baskevitch, « Calculer la vitesse du son après Newton », *idem*.
401 L. Euler, *idem,* cité dans F. Baskevitch, *idem*, p. 252.
402 F. Baskevitch, *Idem.*
403 *Ibidem.*

> « Si on représente le son comme une vibration percussive, avec communication de l'énergie aux particules conjointes, on doit admettre une intensité variable et une vitesse de propagation également variable, d'abord avec la fréquence, et tout au long du processus (la vitesse devrait diminuer avec la distance). Or les expériences de Mersenne, reprises par Gassendi, montrent que la vitesse est constante et indépendante de l'intensité et de la fréquence. »[404]

Il s'agit ici de la thèse du jeune Euler, à savoir celui de la *Dissertatio physica de sono*, et elle s'oppose à l'hypothèse la plus répandue en France de 1730 (1737) à 1750 environ : celle de Dortous de Mairan qui est globalement admise, et circule bien parmi les scientifiques et les musiciens (Estève, Rameau). Elle est ensuite rejetée par les encyclopédistes (D'Alembert et Rousseau) mais aussi par les physiciens tels Cramer et Euler. La thèse du Euler plus mature des *Coniectura physica circa propagationem soni ac luminis*[405] montrent de légères évolutions : les « globules » de l'air l'intéressent alors moins, et il se tourne vers la propagation du son, et son calcul. F. Baskevitch signale qu'on y trouve une notion de phase quasi-inconnue à l'époque.

Il est toutefois important de rappeler, comme nous allons le développer dans cet exposé, qu'Euler est conscient de la portée restreinte sur l'esthétique musicale des recherches purement physico-mathématique sur le son ; non seulement, elles n'influencent pas la pratique (notamment, comme on l'a vu, car la pratique et la théorie de la musique sont encore considérées comme deux domaines distincts), mais elles doivent elles-mêmes être tempérées, ainsi que le propose Euler lui-même. La *Conjecture sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique* de 1760 mentionne ainsi un « jugement de l'oreille »[406] qui est capable de simplifier les rapports complexes, comme ceux de l'accord de septième, pourtant perçu comme plaisant : en effet, l'oreille viserait à atteindre la simplicité, notion qui elle-même dépend du goût de l'auditeur. Rejoignant la pratique musicale à ce titre, Euler introduit ce qui est pour lui une nouveauté, à savoir, l'usage du nombre 7 (pour le calcul des exposants qui servent à évaluer la suavité des intervalles), mais qui n'est pas une nouveauté en harmonie musicale destinée à la composition. La conception de la dissonance est ainsi modifiée :

> « Ce n'est donc que par degré que les dissonances diffèrent des consonances, et il faut que les unes et les autres soient perceptibles à l'esprit. »[407]

En effet, le degré d'imperceptibilité des rapports correspond à la définition eulérienne du bruit :

> « Plusieurs sons qui n'auraient aucun rapport perceptible entre eux, feraient un bruit confus absolument intolérable dans la musique. »[408]

404 *Idem*, pp. 251-252.
405 Voir *Opuscula varii argumenti,* vol. 2, Berlin, 1750, pp. 1-22.
406 Mémoire E314 cité dans *Leonhard Euler. Écrits sur la musique*, *op. cit.*, vol. 2, p. 54.
407 Euler, *Conjecture sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique* (E314), § 1, in *Leonhard Euler*, *op. cit.*, vol. 2, p. 63.
408 *Ibidem.*

On ne peut que constater ici combien le critère de la perceptibilité est important : il permet à Euler de mettre en place le contexte sonore, sur lequel il peut calculer ensuite, avec plus de précision, les différents degrés de consonance et de dissonance. On voit d'ailleurs que le bruit pourrait très bien, dans une certaine mesure, correspondre à la définition d'un rapport si complexe de sons qu'ils en deviendraient imperceptibles, tout en existant tout de même dans l'objet, considéré théoriquement hors de portée de notre saisie perceptive. Chez Euler, l'expérience (au sens de ce qu'on peut percevoir par l'audition) reçoit donc un statut tout à fait fondamental, mais qui ne devrait pas servir à donner un fondement théorique à l'harmonie. Seuls les rapports calculés et mesurés doivent valoir comme théorie harmonique. Toutefois, ceci ne dépossède pas l'expérience de tout statut. Euler rapporte régulièrement ses réflexions à ce que l'on peut percevoir, à ce que l'oreille nous transmet, et il compare ces données avec ce que la théorie donne de son côté. Ainsi du paradoxe créé entre l'uniformité que la théorie semble indiquer comme le critère de perfection, et ce que l'oreille perçoit, et réclame, esthétiquement : lorsqu'il examine l'accord de septième en suivant sa méthode du calcul d'un exposant de l'accord – que nous ne détaillerons pas ici –, Euler remarque que l'on devrait percevoir le son ajouté à la triade majeure (l'accord parfait majeur) devrait être perçu comme une dissonance insupportable (il examine l'accord de septième sur Sol, noté G-H-*d*-*f*, c'est-à-dire *sol*-*si*-*ré*-*fa*). Or :

> « Cependant, au jugement de l'oreille, cette dissonance n'est moins que désagréable, et on s'en sert dans la musique avec le meilleur succès ; il semble même que la composition musicale en acquiert une certaine force, sans laquelle elle serait trop unie. »[409]

Pour Euler, et contre d'Alembert qui propose une explication fonctionnelle du caractère agréable de l'accord de septième[410], il y a donc une explication esthétique, qui tient à l'appréciation de la diversité, un critère ancien sur lequel nous reviendrons. Il y a également une explication qui doit être « physique » à ce « phénomène paradoxe »[411]. Par raison physique, il faudrait en réalité entendre raison physiologique car Euler statue clairement sur l'imperfection de l'organe. En effet, Euler le souligne, et nous le citons car sa terminologie est importante :

> « [...] il faut bien distinguer les proportions que nos oreilles aperçoivent actuellement, de celles que les sons exprimés en nombres renferment. »[412]

Les proportions renfermés en nombres par les sons correspondent aux proportions qui décrivent les sons réellement émis (en tenant compte du nombre de leur vibrations ou oscillations), et les proportions aperçues par l'oreille sont en réalité des proportions corrigées par l'oreille, ou, plus

409 *Idem*, § 4, p. 65.
410 Il s'agit de détourner l'attention de l'auditeur sur le *fa* pour que celui-ci ne soit pas trompé par la présence de l'accord de *sol* Majeur, et croie ainsi à une modulation dans la tonalité de *sol* Majeur. Voir *idem*, § 5, p. 65.
411 *Idem*, § 7, p. 66.
412 *Ibidem.*

exactement, simplifiées. Euler prend l'exemple du tempérament égal, dans lequel certains quintes sont nécessairement imparfaites d'un point de vue mathématique, alors que l'oreille les perçoit comme justes. Ces « aberrations »[413] non perçues comme telles par l'oreille devraient normalement être plus sensibles dans les proportion les plus simples, comme celle de l'octave, car l'organe tend en fait vers le simple, notamment par habitude :

> « Toutes les fois que cela arrive, la proportion aperçue est plus simple que la réelle, et la différence est si petite qu'elle échappe à la perception : l'organe de l'ouïe est accoutumé de prendre pour une proportion simple, toutes les proportions qui n'en diffèrent que fort peu, de sorte que la différence soit quasi-imperceptible. »[414]

En réalité, remarque Euler, il faut se garder de juger d'une telle perfection de l'oreille : elle ne concerne que peu d'hommes éduqués, et, pour le reste, « c'en serait fait de toute la musique »[415], puisque l'écoute ne souffrirait aucun écart de fausseté, ni aucune erreur de jeu humaine. Euler permet donc de penser une véritable autonomie de l'oreille qui est absolument déterminante pour l'esthétique musicale.

Il nous faudra en effet prêter attention à la manière dont Euler utilise les outils mathématiques pour approcher le son, et le rapport qu'il construit entre son objet et l'expérience. Comme le remarque François Nicolas, la formalisation eulérienne des degrés de suavité en fonction de la proportions des coups perçus par l'oreille entre eux est loin d'être un simple « décompte »[416] : il s'agit d'une véritable transposition. Pour disposer de cela, et pouvoir saisir le phénomène musical avec une telle liberté méthodologique, il fallait introduire ce que F. Nicolas nomme le « germe de l'écart »[417] entre le travail de l'oreille et la série physique, écart que les nouveaux outils mathématiques permet de saisir rationnellement.

Nous disposons donc ici de deux principes qui vont nous permettre d'éclaircir le rapport d'Euler avec, d'une part, la partie théorique de la musique, qui repose sur la théorie harmonique mathématique, et non plus physico-mathématique (puisqu'Euler n'intègre l'élément de la résonance à aucun moment de sa réflexion, et ne réfléchit qu'à partir des vibrations, de leurs rapports et de leur intellection) ; d'autre part, avec la partie métaphysique qui trouve tout de même une place dans ses écrits. Cette partie métaphysique est définie ainsi dans la Préface du *Tentamen* : elle « [...]a pour but de définir comment il se fait que l'ensemble de plusieurs sons, simultanés ou successifs, éveille en nous le sentiment du plaisir ou celui de l'aversion. »[418], et elle repose sur l'investigation de la

413 *Idem*, § 9, p. 67.
414 *Ibidem.*
415 *Idem*, § 11, p. 68.
416 Nicolas, François, « La confrontation Euler-Rameau », in *Leonhard Euler, mathématicien, physicien et théoricien de la musique*, CNRS Éditions, Paris, 2015, p. 170.
417 *Idem,* p. 171.
418 *Tentamen*, *idem*, Préface, p.80.

manière dont l'âme perçoit la simplicité, et l'ordre, émanant des rapports des sons. Les deux points d'entrée qui se présentent à nous ici sont donc : premièrement, l'imperfection de l'oreille qui oblige à penser des seuils de perception, mais qui dessine également deux séries, celle des proportions réelles, et celles des proportions perçues, dont seule une méthode qui recourt à l'expérience peut se servir. Deuxièmement, il s'agit de l'action propre de l'oreille, reconnue par Euler comme une opération de simplification du fait même de son imperfection, ce qu'il nous faudra examiner plus avant.

3.1.2. On ne peut comparer les sons comme sensations : Euler et Diderot :

Si l'expression de l'impossibilité, ou de l'impertinence à comparer les sons *comme sensations* est formulée par Diderot dans les *Principes généraux d'acoustique*[419] – qui, rappelons le, doivent beaucoup à Euler –, on peut d'abord examiner comment Euler rouvre le programme ramiste en faisant ce qu'A. Charrak appelle une proposition « concurrente »[420] à celle de d'Alembert :

> « Il faut convenir que les principes de l'harmonie sont si bien établis par la simplicité des rapports que les sons tiennent entre eux, qu'ils n'ont pas besoin d'un nouveau soutien. »[421]

Par cette phrase, Euler indique qu'il considère comme fondamental pour ses investigations harmoniques non pas la résonance du corps sonore, dont Rameau a fait le centre de sa théorie, mais l'ancien principe des proportions, qu'il considère comme les véritables principes de l'harmonie, dont la résonance des harmoniques n'est que la conséquence. Toutefois, cela ne signifie pas que l'on ne peut absolument pas statuer sur l'effet qu'ont sur nous les sons, les intervalles et les accords. Toute la question est de savoir comment les intégrer à la théorie harmonique. Si nous faisons le lien avec la déclaration de Diderot : on ne peut guère calculer les sons en tant que sensation, on constate qu'une limite scientifique est intégrée à la réflexion sur les principes de l'harmonie. L'enjeu est ici de pouvoir rapporter les sons perçus (*actuellement* comme Euler le précise dans le *Tentamen*), aux proportions pratiquées par la partie théorique de l'harmonie. Euler et Diderot se rejoignent ainsi sur la question de l'intellection des rapports harmoniques.

Le chapitre IV (puis le chapitre VII) du *Tentamen* rencontre précisément cette question lorsqu'il s'agit d'additionner les proportions des intervalles pour pouvoir calculer celles des accords (et ainsi déterminer leur effet, ce qui se traduit chez Euler par les notions d'exposant de l'accord

419 Denis Diderot, *Principes généraux d'acoustique* (Premier mémoire in *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*), in *Oeuvres philosophiques de M. D****, tome sixième, Amsterdam, M. Rey (éd.), 1772, voir la *Remarque*, p. 153-154.

420 A. Charrak, *Raison et perception*, *op.* cit., p. 149.

421 Leonhard Euler, *Lettres à une Princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie,* Lettre XXVI, *Opera omnia*, série III, t. XI, Orell Füssli Turici, 1960, p. 226. Voir également *Lettre XXVI. Comment les corps éclairés sont visibles*, in *Leonhard Euler. Écrits sur la musique.* Vol. 2, *Mémoire sur la musique, Lettres à une princesse d'Allemagne, Correspondance*, Caddeo R. , *et al., op. cit.*, p. 168.

puis par le degré d'agrément). Un problème se pose toutefois, que les anciens Grecs connaissaient déjà, et que Huygens avait déjà réglé : lorsqu'on additionne par exemple la quinte (3/2) et la quarte (4/3), on n'obtient pas 2 (2/1), qui représente le rapport des vibrations de l'octave. Euler, tout comme Diderot qui reprend fidèlement les développements du *Tentamen* dans les *Principes généraux d'acoustique* et les commente, voient là un problème d'incommensurabilité des intervalles entre eux (du moins, pour certains), ainsi posés comme rapports. Toutefois, lorsque l'on multiplie ces rapports (3/2x4/3), on obtient le rapport de l'octave (2) (ce qui correspond en composant par le logarithme à : log (3/2 x 4/3) = log(3/2) + log (4/3) = log(2)). Cette composition, déjà présente chez Huygens, est identifiée pour la première fois par Euler comme logarithmique .

Or, un problème se pose, pour la réflexion philosophique, de savoir comme interpréter cette expression logarithmique, valide, de l'addition des intervalles. Dans *Raison et perception*, A. Charrak remarque Diderot a inauguré une tradition d'interprétation qui eut cours jusqu'à H. Riemann[422] ;

> « Notons au passage qu'il existe une longue tradition interprétative, probablement initiée par Diderot qui n'envisage les premières applications du calcul logarithmique aux intervalles musicaux que dans les grands traités rédigés au XVIII[e] siècle – dans le *Tentamen novae theoriae musicae* de Euler (1739) en particulier. »[423]

Avant Euler, en effet, l'usage des logarithmes est inaperçu, notamment parce qu'ils ne seraient compris que comme un simple outil mathématique permettant de résoudre l'impossibilité d'additionner les rapports de certains intervalles. Selon A. Charrak, on peut dire qu'il s'agit d'un malentendu, car la solution a été trouvée bien avant Euler, et bien avant Huygens lui-même[424], quand bien même le calcul logarithmique n'a pas été identifié comme tel. Seulement, la tradition interprétative inaugurée par Diderot peut donner une piste pour comprendre dans quelle mesure Euler serait en fait allé plus loin :

> « La raison de ce malentendu nous semble tenir à ce que le lecteur moderne peut avoir l'impression que, chez Euler, les logarithmes sont présentés comme une mesure de nos sensations, et non simplement (comme chez Huygens) des intervalles sonores ; telle est d'ailleurs l'originalité que souligne Diderot : « […] pour représenter les intervalles par des logarithmes, il faudrait par exemple, qu'en entonnant une tierce majeure, l'excès de la sensation du dernier sur la sensation du second fût double de l'excès de la sensation de celui-ci sur le premier. Mais qu'est-ce que cela signifie ? Et quand cela aurait un sens bien précis, qui sait s'il est vrai ? »[425]

422 A. Charrak renvoie au *Musik-Lexikon*, 11e édition, Berlin, 1929, art. « Logarithmen » dans la note de la page 62 de *Raison et perception*, *op. cit*.

423 Charrak, A., *idem*, pp. 61-62.

424 Et en réalité, présente auparavant, par exemple chez Descartes dans le *Compendium musicæ*, comme l'indique A. Charrak en renvoyant aux notes de la traduction anlgaise du *Compendium*, et à la présentation de F. De Buzon pour ce texte, dans *Raison et perception.*, *op. cit.*, note 4 p. 61.

425 Charrak, A.., *Ibidem*.

Diderot a ainsi compris autrement le rôle des logarithmes dans la démarche d'Euler : il ne s'agit plus de de mesurer des intervalles sonores, mais de rapporter ces écarts aux différents degrés de « sensation » que nous avons. Chez Euler, et ce déjà chez Huygens, il est établi que pour retrouver le rapport de l'octave à partir de ses composants intervalliques que sont la quinte et la quarte, on ne peut additionner simplement les rapports, mais qu'en revanche, on obtient = 2 en multipliant les rapports de la quarte et de la quinte. Le logarithme pourrait alors correspondre à ce que nous percevons, ou ce que nous comprenons à l'écoute de la composition des intervalles, le rapport des vibrations ne constituant plus qu'une origine physique, désormais rendue inaccessible directement par la perception. Euler trouve une forme de commensurabilité entre le rapport des vibrations et les représentations que nous en tirons à travers la composition par le logarithme, c'est-à-dire en formulant le passage qui a lieu par la perception, faisant du logarithme une traduction de l'opération de la perception (levant littéralement le voile sur l'institution de la nature, placé là par Descartes) – du moins, tel que Diderot semble avoir interprété ces textes –. Notons que Diderot suggère, avec une certaine prudence, que l'on ne considère cette proposition d'Euler que comme une hypothèse – reprenons ce passage, par ailleurs tout à fait frappant – :

> « Du reste, il n'y aurait pas d'inconvénient à ne prendre ces expressions logarithmiques que comme une hypothèse. Il n'y a pas même d'apparence que M. Euler qui nous les propose, prétende les faire valoir davantage. Car on ne peut guère calculer ou comparer les sons en tant que sensations. Les longueurs des cordes et les nombres des vibrations qui les constituent, sont les seules comparables. Mais pour représenter les intervalles par des logarithmes, il faudrait, par exemple, qu'en entonnant une tierce majeure, l'excès de la sensation du dernier son sur la sensation du second fût du double de l'excès de la sensation de celui-ci sur le premier. Mais qu'est-ce que cela signifie ? Et quand cela aurait un sens bien précis ? Qui sait s'il est vrai ? »[426]

Diderot met à l'épreuve la proposition de « représenter les intervalles par des logarithmes » en testant dans une courte expérience de pensée musicale l'*effet* que, par réciprocité, on devrait retrouver en partant des logarithmes. L'exemple donné par Diderot est particulièrement peu développé, et partant, il est difficile de saisir avec certitude le point qu'il veut mettre en échec. On peut propose l'interprétation suivante, quoiqu'elle comporte une part certaine de supposition et d'extrapolation à partir de ce court extrait : si l'on cherche à comprendre d'où vient le « double » de l'excès mentionné par Diderot, l'une des seules multiplications par deux que l'on retrouve dans l'exemple de la tierce majeure est la suivante : pour la tierce (5/4), on devrait poser log(5)-log(4), avec log(4) = 2log(2), or, log(2) renvoyant à l'effet de l'octave, on devrait sentir dans une tierce majeure deux fois l'effet de l'octave. Toutefois, Diderot semble envisager un effet réciproque, interdépendant, des deux sons de l'intervalle l'un sur l'autre, ce qui trouble ce qu'on pourrait comprendre à partir du logarithme.

426 Diderot, Denis, *Principes généraux d'acoustique*, in *Mémoires sur différents sujets de mathématiques, Oeuvres complètes,* Paris, Hermann, t. II, p. 254.

Toujours est-il que Diderot semble ne pouvoir envisager qu'Euler ait imaginé livrer, avec le calcul logarithmique, une détermination mathématique de la sensation, au sens de l'effet produit sur nous. Il faudrait donc comprendre que chez Euler, la réduction à une expression mathématique du plaisir esthétique musical ne correspondrait pas à une mesure de nos sensations, mais à une analyse générative de l'accord, à partir des proportions établies pour les intervalles. Lorsque Diderot affirme qu'on ne peut ni comparer ni calculer les sons comme sensations, il signifie que les rapports des sons, leurs combinaisons au sens de l'effet qu'ils ont sur nous, sont des objets de perception. Par là, on ne peut les atteindre par le biais d'un calcul partant des rapports de vibration. Diderot postule l'impossibilité de mathématiser les objets psychiques ou physiologique (le sens de *sensation* ici est mixte : il semble englober la perception et l'effet déjà esthétique qui l'accompagne). On perçoit également ici à quel point les calculs réalisés dans la théorie harmonique, à savoir, la mesure des longueurs de cordes et le dénombrement des vibrations de celles-ci, sont les seuls repères objectifs dont on dispose pour saisir le son (il manque la notion de fréquence, qui permettra, plus tard, à Helmholtz de donner une détermination fixe de la fréquence des sons isolés). Ici, la série physique est constituée uniquement par des rapports, et non pas des mesures de fréquence, mesure qui donneront, de manière bien plus évidente, une fonction logarithmique correspondant à notre perception segmentée du spectre sonore. On pourrait presque dire que se fait sentir, dans les remarques de Diderot, la nécessité d'un véritable examen psychologique mathématisé, qui est cependant impossible à concevoir (jusqu'à Herbart, ainsi que nous le verrons plus loin).

Il nous apparaît cependant qu'Euler a introduit la possibilité de la saisie rationnelle des rapports non pas tant entre les sensations elles-mêmes directement, mais entre la série physique et la sensation : lorsque Euler calcul le degré de suavité des accord, F. Nicolas note qu'

> « il est remarquable que [la fonction] retenue par Euler assume une disjonction du musical par rapport au pur et simple perceptif : Euler formalise – implicitement – que le jugement musical porté sur un accord assure un décalage par rapport à son évaluation perceptive. »[427]

De surcroit, si une véritable avancée en direction de l'autonomie de la musique par rapport à la science est réalisée par Euler, c'est parce que grâce à son usage original des outils mathématiques, il ne fait pas retomber la dimension physico-physiologique dans le domaine de l'irrationnel. D. Mascré remarque que déjà avec la solution eulérienne pour la querelle des cordes vibrantes :

> « […] pour la première fois dans l'histoire, un mathématicien se proposait de donner un traitement mathématique rigoureux à des fonctions irrégulières, autrement dit à des fonctions non données par une équation analytique valable sur tout leur domaine de définition. »[428]

427 *Ibidem.*
428 Mascré David, *Leonhard Euler. Théoricien et découvreur des équations aux dérivées partielles. Du problème des cordes vibrantes au programme de refonte de l'analyse.,* Éditions de l'Infini, Reims, 2009, pp. 24-26.

Euler aurait donc aperçu, en faisant reculer les limites des mathématiques de son époque, qu'il n'y avait plus de raison d'exclure le discontinu, l'arbitraire et l'apparent irrationnel de l'étude formelle. Notons avec F. Nicolas qu'Euler ne saurait être accusé de vouloir par là réduire la musique aux mathématique, puisqu'il en maintient les domaines bien séparés, et qu'il prend finalement les objets musicaux mathématisables pour prétexte à faire progresser la science mathématique elle-même.

On l'a dit, les questions des capacités auditives et des limites de l'oreille vont cependant être déterminantes chez Euler, ce qui vient nuancer l'allégeance qu'il démontre aux proportions mathématiques, et le place, avec Diderot, en hériter de Leibniz. Lorsqu'il est question de la « trigonométrie naturelle » secrète de l'âme chez Diderot, on peut dire qu'elle correspond à l'idée d'une « arithmétique » occulte de l'âme chez Leibniz. Les possibilités de l'hypothèse leibnizienne d'une arithmétique occulte de l'âme (lettre à Goldbach du 17 avril 1712) sont par comparées par A. Charrak à la mention par Diderot dans les *Principes généraux d'acoustique*, Objection, d'une « connaissance » que l'âme aurait « sans s'en apercevoir, à peu près comme elle estime la grandeur et la distance des objets, sans la moindre notion de géométrie, quoiqu'une espèce de trigonométrie naturelle et secrète paraisse entrer pour beaucoup dans le jugement qu'elle en porte ? »[429].
Pour André Charrak, cette explication peut alors se ramener à une distinction féconde :

> « Au fond, elle consiste simplement à distinguer des degrés de conscience – tandis que l'auditeur ordinaire jouit de l'effet des rapports sans les connaître (il reste alors au plan du simple *sentiment*), l'homme de goût est capable de les apercevoir, c'est-à-dire d'avoir une conscience claire de l'effet esthétique qui leur incombe directement et, peut-être, de thématiser les raisons mathématiques auxquelles ils se conforment (quoiqu'il en soit de ce dernier aspect de son jugement, il atteint une authentique *perception* des rapports). »[430]

Ce qu'il faut retenir c'est, d'une part la distinction entre sentiment et perception qui permet, malgré cette nomenclature, d'établir une échelle de degrés dans la finesse de la compréhension et de la perception de la musique ; d'autre part, le fait que la perception relève d'un apprentissage et soit une construction est acquis, et est de plus en plus opératoire dans les théories du XVIII^e^ siècle.

Pourtant, plusieurs problème subsistent si l'on s'en tient à cette simple distinction : le sentiment ne varie pas strictement en fonction des altérations que subissent les sons, et l'élection de certaines proportions, même reconstituée dans une généalogie, ne trouve pas *stricto sensu* de fondement physique, ni dans le son, ni dans l'oreille. Notons encore, comme on l'a déjà vu avec A. Charrak, la non-adhésion signifiante de Rousseau à l'explication proposée par Diderot dans les

429 *Principes généraux d'acoustique*, p. 257-258, cité p. 186 dans Charrak, *op. cit.*
430 Charrak*, op. cit.,* pp. 187-188.

Principes, distinguant plus précisément le simple comme plus agréable, du complexe comme plus désagréable[431].

Le principe d'une variété dans la musique doit pourtant être maintenu et justifié dans la logique d'un enjeu esthétique : nous avons vu qu'il permettait notamment à Euler de justifier l'introduction de nouveaux nombres pour expliquer l'effet plaisant de certaines dissonances. Toutefois, on peut lire spécifiquement, et en les commentant pour elle-mêmes, les justifications apportées par Diderot à la nécessité d'une variété dans la musique, qui se fait grâce à l'introduction de dissonances venant nécessairement rendre plus complexe tout enchaînement purement consonant :

> « Si l'esprit, qui est nécessairement paresseux, s'accommode volontiers des rapports simples, comme il n'aime pas moins la variété qu'il craint la fatigue, on est quelquefois forcé d'user de rapports composés, tantôt pour faire valoir les rapports simples, tantôt pour éviter la monotonie, tantôt pour ajouter à l'expression, et c'est de là que naît en musique l'emploi que nous faisons de la dissonance, emploi plus ou moins fréquent, mais presque toujours nécessaire. »[432]

Alors que le principe de la variété chez Descartes correspondait plutôt à une sorte d'équilibre dans lequel il faut maintenir l'âme (puisqu'il s'agit d'un état où elle éprouve, selon le mot d'A. Charrak, un « certain désir »[433]), le principe est admis quasi à contre-cœur chez Diderot : la nécessité viendrait moins d'un désir ou d'une tension de l'âme vers un certain état, que d'une inertie de l'esprit.

En revanche, sur cette question, il semble que Euler propose une thématisation originale en autonomisant, comme nous l'avons vu, la saisie perceptive par rapport à la série strictement physique.

3.1.3. La perfection, l'ordre et les limites de l'oreille :

Si nous nous penchons à présent sur les paragraphes les plus attentifs à l'oreille et à ses capacités dans le *Tentamen*, nous pouvons trouver une thématisation fine, et déjà ancrée dans les problématiques de la physiologie et de la psychologie, de nos capacités auditives. Ainsi, lorsque l'air est ainsi ébranlé, nous ressentons :

---

431 « Selon cet auteur, et selon Descartes, le plaisir diminue à mesure que ces rapports deviennent plus composés, et quand l'esprit ne les saisit plus, ce sont de véritables dissonances ; ainsi, c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'harmonie. », *Dictionnaire de musique*, article « Consonance », p. 729, cité p. 191 dans Charrak.

432 *Principes généraux d'acoustique*, p. 257, p. 192 dans Charrak.

433 *Idem*, p. 192.

> « […] un effet agréable lorsque l'ouïe distingue le rapport qui existe entre les nombres de vibrations s'effectuant dans un même temps ; qu'au contraire, leur effet est désagréable lorsque l'ouïe ne distingue pas ce rapport, ou lorsque celui qui semble devoir se produire est troublé tout à coup. »[434]

Dès cette préface, la mention du *trouble*, c'est-à-dire de l'intervention non pas nécessairement d'une irrégularité mais la mention d'un élément surprenant, imprévisible au sein d'un système de rapports musicaux doit retenir notre attention ici. Ce n'est pas en effet l'irrégularité pour elle-même qui cause le désagrément, Euler le dit au chapitre II, § 13 : elle peut être constitutive d'un certain type de plaisir :

> « Plus il nous est facile de découvrir l'ordre que recèle un objet, plus il nous paraît simple et parfait ; et ce jugement est toujours accompagné de joie ou de satisfaction. Au contraire, si l'ordre est difficile à reconnaître, la simplicité et la perfection de l'objet disparaissent jusqu'à un certain point, et ce défaut occasionne en nous de la tristesse. Néanmoins, dans ce cas comme dans l'autre, du moment que nous commençons à saisir l'ordre, l'objet nous plaît et nous trouvons qu'il est doué d'agrément. »[435]

La valeur ici pour Euler n'est pas tant la régularité ou l'irrégularité, mais la possibilité ou non pour notre âme *dans la perception* à percevoir les rapports entre les sons, à les comprendre (à les embrasser d'un seul tenant, dans un intervalle de temps nécessitant le moins d'étapes possible). L'établissement de ces degrés de simplicité (degrés de suavité chez Euler) dans les rapports propose que l'on puisse étudier comme musicaux voire comme plaisant musicalement des éléments qui ne réalisent pas dans leurs rapports la perfection d'une harmonie que nous nous attendons à trouver. Le critère qui séparera le plaisant du déplaisant est autre, on l'a dit : il consiste soit dans l'absence d'ordre (degré 0), soit dans un trouble soudain (grandeur négative). Ce qui permet de concevoir la rupture entre ce que nous appelons le beau et ce que nous appelons le laid, ce n'est pas l'éloignement de la simplicité ou la présence d'irrégularité, qui rendent la perception plus complexe, c'est l'impossibilité de prévoir, la surprise. Ce qui est en mesure d'apporter l'aversion c'est ce qui a la capacité de briser le continuum de la construction d'une compréhension perceptive. L'idée d'*ordre* pourrait alors être à comprendre en un sens diachronique et empirique : l'ordre est celui de l'enchaînement dans le temps à la fois du phénomène sonore (des coups) et, conjointement, de notre perception. En effet, lorsque Euler définit la notion de perfection puis d'ordre à partir du § 8, il propose un sens spécifiquement musical. Au paragraphe 8, la perfection est définie par l'idée traditionnelle d'une finalité bien atteinte :

> « […] nous regardons une chose comme parfaite lorsque nous la trouvons constituée de manière que tout en elle concourt vers le but auquel elle est destinée. »[436]

434 Préface, *idem*, p. 80.
435 p. 109
436 p. 107.

Cependant, le § 10 explicite comment nous connaissons, ou plus précisément, comment nous découvrons ce but :

> « Nous pouvons reconnaître l'ordre de deux manières. Lorsque la loi qui en est la raison nous est connue, il suffit d'examiner si l'objet considéré y satisfait. Mais si cette donnée nous manque, il faut chercher à découvrir dans la disposition même des parties de l'objet la loi qui a présidé à leur arrangement ; une fois cette loi reconnue, l'ordre en sera la conséquence. »

Euler prend ensuite l'exemple d'un objet manufacturé, une horloge, dont le but, « l'indication du temps », nous est connu. Aussi, la perfection de l'horloge s'indexe sur la « vérification » que l'agencement de ses parties correspond bien à ce but. En revanche, pour une série de nombres dont nous ne saisissons pas d'emblée et intuitivement la « loi » qui les unit, nous devons *réfléchir* pour accéder à l'ordre. Euler écrit d'ailleurs que nous connaissons l'ordre lorsque nous connaissons « la loi de la formation de la série ». L'ordre de ce qui ne se présente pas d'emblée comme intelligible (et qui n'a pas d'autre but que *plaire*, en l'occurrence, pour la musique) résulte de la reconstitution de la formation du tout par l'intelligence des petites parties. Le § 11 explique ;

> « La seconde manière de reconnaître l'ordre se présente surtout dans la musique ; car ce n'est que lorsque nous entendons un chant que nous pouvons saisir l'ordre qui règne entre les sons, soit qu'ils naissent simultanément, soit qu'ils se succèdent. »[437]

Si nous articulons ce critère, la saisie progressive de l'ordre, avec l'idée que tant qu'un trouble soudain ne vient pas provoquer la destruction du *continuum* de nos perceptions, il y a plaisir, alors on peut conclure que le temps de l'écoute, dans l'expérience concrète de la musique, est ce qui importe le plus pour déterminer si une œuvre est belle ou non (« ce n'est que lorsque nous entendons... »). La fin de la citation rappelle ce que nous verrons avec les esthétiques musicales de Sulzet et de Koch : « soit qu'ils naissent simultanément, soit qu'ils se succèdent », cela importe peu, ce n'est pas le type de composition, ni le but qu'elle devrait réaliser,qui doit guider l'écoute. Il faut prendre en compte le fait que nous ne connaissons pas cet ordre avant de faire l'expérience du morceau qu'il gouverne : nous ne disposons pas *a priori* d'un concept déterminé d'ordre avant l'expérience musicale.

Ce qui va constituer le critère décisif, là où l'on aperçoit de nouveau une rupture dans le *continuum*, c'est lorsqu'Euler introduit l'impression totale d'absence d'ordre ou l'échec irrémédiable de notre esprit à cause d'un obstacle, ou d'un trouble. Le § 12 propose deux derniers degrés :

> « si aucun ordre ne nous apparaît, nous n'éprouvons plus aucun plaisir. »[438]

Si un ordre *quelconque* est perçu, un plaisir esthétique est pris, et en deçà de ce plaisir élémentaire, se trouve une « degré zéro » ou nous n'éprouvons pas encore le déplaisir. Le § 12 poursuit

437 p. 108
438 *Ibidem.*

> « Enfin, quand ce dernier cas se produit et que nous trouvons en outre qu'il existe sans raison dans l'objet certaines choses qui troublent l'ordre dont il est susceptible, alors il nous *déplaît* et nous cause presque une sensation de douleur. »[439]

La perception d'ordre la plus simple et la plus petite est donc à prendre au sérieux pour comprendre sur quoi repose l'édifice de l'agrément musical : c'est à cela que pourrait servir une théorie élémentaire du plaisir, à comprendre *a fortiori* comment des œuvres musicales qui reposent sur des principes très divers, voire qui sont purement instrumentales, peuvent plaire.

De telles possibilités, dont on a désormais montré le fondement dans une théorie physique vibratoire, mais également dans la transcription mathématique des sensations parallèlement, et de manière autonome, par rapport à la série physique, devaient parvenir à Kant. La littérature mettant en lien l'acoustique et la théorie musicale se développe en Allemagne, et les théoriciens de l'art s'emparent des avancées de ce qu'on appellera, ensuite, l'acoustique, pour les rapporter à la perception sonore, et à la perception musicale. Comme Diderot tente de le faire, d'une façon qui nous est demeurée quelque peu obscure, il est donc possible que la réflexion du § 14 de la *CFJ* sur le son simple soit une tentative d'intellection de l'harmonie ainsi expliquée en repartant de l'élément sonore, et en en sauvant sa qualité musicale. Nous examinerons le cheminement de ces thématiques dans les œuvres de Johann Georg Sulzer, contemporain de Kant, et de Heinrich Christoph Koch (1749-1816), un peu plus tard, qui furent notamment les vecteurs de la querelle de l'harmonie et de la mélodie en Allemagne – et qui prétendirent d'ailleurs y mettre fin.

3.2) Johann Georg Sulzer et Heinrich Christoph Koch : identifier les sons et les décrire : intégrer l'expérience auditive la plus élémentaire à la théorie musicale

3.2.1 Quelle place accorder à Sulzer ?

439 *Idem*, pp. 108-109.

Dans le corpus des théoriciens de l'art de langue allemande avant Kant, la notoriété de Sulzer n'est guère établie, et l'on peut d'emblée s'attacher à expliquer ce silence relatif[440], et à justifier qu'on le brise.

Sulzer tente d' « intégrer » (*integrate*[441]) l'épistémologie nouvelle, incluant l'étude des sensations (empirisme, sensualisme) à l'esthétique. Il n'a pas convaincu, à l'époque de l'écriture de ses œuvres, non parce que son travail contenait en lui-même des lacunes, mais plutôt, comme le dit Thomas Christensen, parce qu'il ne bénéficiait pas encore d'un contexte épistémologique favorable tel celui qui pourra se mettre en place avec et après la révolution copernicienne[442] . C'est d'autant plus intéressant que Sulzer est un contemporain exact de Kant (Sulzer est né en 1720, et meurt en 1779) et que, même s'il grandit, et fréquente l'université, en Suisse (à Zurich), il développe un grand intérêt pour la biologie, notamment pour la botanique de Linné, tout en gardant intacte sa fascination pour la nature et sa beauté[443]. En effet, T. Christensen le souligne, tandis que les scientifiques français du XVIII[e] siècle préparent le terrain d'un certain matérialisme, en Allemagne et dans le monde germanophone à la même époque, les préoccupations ne sont pas moins scientifiques ni rigoureuses, mais on voit, dans la profusion de la nature, et les possibilités infinies de sa lecture et de son classement, la preuve d'une harmonie divine et de la toute puissance du créateur. Pour préciser encore le contexte intellectuel dans lequel baigne spécifiquement Sulzer : il arrive à Berlin en 1747 ; Frédéric le Grand est au pouvoir et la vie culturelle foisonnante attire les plus grands intellectuels (dont Euler et C.P.E. Bach, par exemple).

---

440 Malgré un certain regain d'intérêt pour l'auteur de la *Théorie générale des beaux-arts* dans les années 1990 et 2000 (citons les articles éclairants d'Élisabeth Décultot dans la *Revue germanique internationale* ainsi que les précieux actes du colloque international de 2003 à Lyon édités par Bernard Deloche) les traductions en français demeurent rares : l'*Allgemeine Theorie der schönen künste in einzeln : nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln,* fut traduite en partie par A.L. Millin sous le titre *Dictionnaire des beaux-arts,* paru en trois volumes à Paris en 1806. On trouve également les textes écrits par Sulzer lui-même en français comme sa *Nouvelle théorie des plaisirs* (1767): réédition d'un travail présenté devant la classe de philosophie de l'Académie de Berlin en 1751-52 intitulé tout d'abord *Recherches sur l'origine des sentiments agréables et désagréables*, traduit en allemand en 1760 ; le *Discours sur l'allégorie,* traduit en français par dans le second volume et publié par J. H. Jansen (aidé de S.-J. Bourlet de Vauxcelles) à Paris en 1799 (an VII de la République) ou encore la traduction de J.- E. Roques des *Unterredungen über die Schönheit der Natur* qui deviennent : *Tableau des beautés de la nature*, Knoch et Esslinger (éd.), Francfort-sur-le-Main, 1755.

Concernant la littérature secondaire, on se reporte aux indispensables travaux de Nancy Kovaleff Baker et de Thomas Christensen ainsi qu'à ceux de Anna Tumarkin (*Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer*, Frauenfeld, 1933).

En français,l'ouvrage *L'esthétique de Johann Georg Sulzer (1720-1779),* dirigé par Bernard Deloche, tiré des Actes du colloque international du 21 novembre 2003 à l'Université Jean Moulin Lyon 3, publié aux Publications de l'Université Jean Moulin, Lyon 3 en 2005 est très complet, et l'article de Daniel Dumouchel, « Entre métaphysique et esthétique. Sentiment et beauté dans les Mémoires de Johann Georg Sulzer » in *La philosophie à l'Académie de Berlin au XVIIIe siècle,* Volume 42, Number 1, Spring 2015 replace Sulzer à sa juste valeur dans l'histoire de l'esthétique, notamment dans sa genèse allemande.

441 Baker, Nancy Kovaleff, Christensen, Thomas (édition et traduction), *Aesthetics and the art of musical composition in the German Enlightenment. Selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 1995, p. 5.

442 « A complete reconceptualization and rebuilding of the rationalist framework was required for this integration to take place, something that was only accomplished at the end of the century with Kant's critical philosophy. », *idem*, p.6.

443 Voir les *Unterredungen über die Schönheit der Natur* de 1755.

Sulzer s'intéresse tout particulièrement à la psychologie, en même temps qu'à l'étude de la perception, aussi connaît-il très bien Locke et Hume, et les admire. Il rejoint également Mattheson et identifie la connexion entre les sensations physiques causées par le son, et les sentiments qu'éveille la musique comme *morale*. La moralité et l'art ont ainsi tous deux leur origine dans une sensation, et le sentiment de plénitude que l'on éprouve vient de l'impression d'accéder à une « vérité naturelle »[444] tout en accédant, par une « résonance »[445] en nous, à une pureté morale originelle que l'on aurait perdue depuis lors. Cette position conduit Sulzer à refuser le paradigme mimétique, ainsi que, d'un côté, l'esthétique imitative du Rococo, et d'un autre côté, l'esthétique du pur sentiment, qui accentue finalement uniquement l'aspect sensoriel de la musique. On doit donc noter que l'élément moral de l'esthétique de Sulzer est un élément conservateur, notamment dans l'*Allgemeine Theorie*. On retrouve chez lui une division de l'esthétique en une partie théorique et une partie pratique : la partie théorie est le coeur de l'esthétique, au sens où elle en fournit les principes (notamment les principes du beau), et elle repose sur une psychologie (Sulzer connaît bien Leibniz et Wolff). La partie pratique est tournée vers l'étude des beaux-arts, et est supposée constituer une approche historique, bien que D. Dumouchel y voit une méthode génétique, à la manière de Rousseau et de Condillac[446].

Les écrits de Sulzer sont parmi ceux qui nous livrent quelques considérations sur le son pris isolément ; l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* de 1771 propose de nombreux articles sur la musique, que Sulzer classait au rang le plus élevés des beaux-arts, et notamment, l'article « Klang » qui nous intéresse particulièrement. D'autre part, l'avantage de la *Théorie générale* de Sulzer, outre qu'il est fort probable qu'elle ait influencé Kant, est que Sulzer a en réalité délégué l'écriture d'une grande partie des articles sur la musique à son ami Heinrich Christoph Koch (1749-1816), entre autres. Ce dernier est un connaisseur de la théorie ramiste (via les *Kritische Briefe über die Tonkunst* de Marpurg notamment) mais aussi des écrits d'Euler. Toutefois, notons avec Jean-Joël Duhot que Sulzer est non seulement un musicien et un musicologue éclairé, mais qu'il semble également faire montre de capacités que l'on peut supposer particulières[447] : J.-N. Duhot souligne que Sulzer a en effet tenté d'inventer un système de notation de l'improvisation musicale, et il remarque, au gré de la lecture des exemples de la théorie des beaux-arts, que Sulzer devait pouvoir percevoir jusqu'à quatre ou cinq des premiers harmoniques d'un son. Il accorde également un statut inédit à la musique qui fournit, dans sa théorie, le modèle des autres arts[448], sur le modèle toutefois,

444 Le terme employé par T. Christensen dans *Aesthetics and the art of musical composition in the German Enlightenment...* est « natural truth », *op. cit*., p. 12.
445 De la même façon, T. Christensen écrit « *resonance* », *ibidem*.
446 Dumouchel, D., « Entre métaphysique et esthétique... », *art.cit.*, p. 55.
447 Dans *L'esthétique de Johann Georg Sulzer (1720-1779),* Bernard Deloche (dir.), Actes du colloque international du 21 novembre 2003 ; Publications de l'Université Jean Moulin Lyon 3, 2005.
448 Voir par exemple l'article « Arts ; beaux-arts » :

d'une esthétique du sentiment (Sulzer fera parti des auteurs auquel Hanslick reproche vivement d'avoir réduit la musique à son pouvoir expressif et émotionnel).

L'association de Sulzer et de Koch dans les écrits sur la musique nous permet de comprendre que le thème du son pris en lui-même, ou du son pur, isolé, prend son sens dans une tradition germanique ne voit plus la pertinence la querelle de l'harmonie et de la mélodie française (entre Rameau et Rousseau), alors même que cette tradition continue de s'appuyer sur les écrits de Rameau (Marpurg, Koch, Erxleben) et de s'intéresser aux problèmes d'acoustique (dans la querelle des cordes vibrantes). Koch écrit par exemple dans son *Versuch ein einer Anleitung zur Composition* de 1782 qu'il souhaite « tracer une ligne entre harmonie et mélodie » (Préface), et qu'à chaque fois que l'on a questionné la prééminence de l'une sur l'autre, on s'est perdu ou confondu (*verwirrt*) en les séparant voire en les opposant. Répondre aux problèmes posés par la querelle de l'harmonie et de la mélodie n'est plus nécessaire selon Koch, si l'on s'intéresse au son pris en lui-même et pour lui-même. Sachant cela, on peut lire les mentions qui concernent le « son seul », unique, pris en lui même dans la *Théorie* de Sulzer.

3.2.2. En contexte harmonique :

Une proposition a chez J. G. Sulzer, retenu notre attention : « Jeder Ton ist ein Akkord », *« Chaque son est un accord ».* La phrase complète, tirée de l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* de 1771 (qui se présente comme un dictionnaire des beaux-arts), est la suivante : « Jeder Ton ist ein Accord : dadurch hört der Klang auf ein bloßes Klappern zu sein. ». Cette proposition vient de l'article « Klang » et propose d'identifier en quelque sorte l'instant précis où la vibration sonore indéterminée devient son, non pas *sonus*, mais bien *tonus* qui donne Ton en allemand, c'est-à-dire précisément « son musical ». On pourrait presque traduire cette proposition par : « Tout *ton* est un accord » pour pouvoir traduire ensuite « *Klang* », sans gêne en français. La suite de la phrase de Sulzer ; « de là, le son cesse d'être un simple *battement* » (*Klappern*). Le terme *Ton* fait donc déjà partie du vocabulaire musical, tout comme le terme *Akkord a fortiori*, qui fait directement référence à objet spécifiquement musical (minimum trois sons de hauteur différente entendus simultanément et qui semblent former une unité harmonieuse) ; le terme *Klappern* est donc exclu du domaine

« L'ouïe est le premier de nos sens qui transmet à l'âme des perceptions dont nous pouvons démêler l'origine et la cause. Le son peut exprimer la tendresse, la bienveillance, la haine, la colère, le désespoir et diverses autres passions dont l'âme est agitée. Au moyen des sons, une âme peut donc faire sentir à une autre âme ; et il n'y a que les perceptions de cette nature qui puissent faire sur le cœur des impressions capables de l'élever. C'est donc ici que commence l'empire des beaux-arts. Le premier, le plus puissant de tous, c'est l'art de la musique ; [...]. » cité par J.-N. Duhot, « Sulzer et l'esthétique musicale », in *L'esthétique de Johan Georg* Sulzer, *op. cit*., p. 113.

musical. C'est finalement le terme *Klang* qui est le plus difficile à classer (et également à traduire) puisque son statut change : de *bruit* (le *Klappern* peut être rangé dans le genre des bruits, *Geräusch)* il peut passer à un son musical. Sulzer va encore plus loin : le *Ton* est un son musical dont la structure est déjà si harmonieuse qu'elle est composée, au sens où un accord est dit composé (pas une composition musicale diachronique, mais un assemblage synchronique). Si l'on examine les implications d'une telle proposition, on devrait en déduire que ce son, seul, unique, fait déjà partie de la musique, sans être en rapport avec aucun autre son d'une hauteur différente. Autrement dit, en tant que son unique, le *Ton* peut plaire, du moins il peut comme le dit Sulzer à plusieurs reprises sur lesquelles nous reviendrons, être « agréable » (*angenehm*) à notre âme, présenter un agrément (*Annehmlichkeit*).

On pourrait penser ici que l'explication d'une telle proposition tient à l'insertion de la phrase de Sulzer au sein d'une théorie harmonique (qui expose le principe division du monocorde, la classification des consonances, etc.). Pourtant, si l'on retrace la fécondité de la considération d'un son unique pris isolément comme objet dans une théorie esthétique, on a vu que le fait d'isoler le son, et de l'étudier en lui-même et pour lui-même, indique des évolutions de l'usage que la théorie musicale fait des propriétés physiques des sons – dont la connaissance se perfectionne progressivement – en préparant le terrain épistémologique pour une prise en compte de l'écoute et de ses conditions dans l'esthétique musicale. En examinant à nouveau ici la manière dont s'articulent les domaines du proprement sonore et du proprement musical, on rend compte du fait que les considérations théoriques sur le son en lui-même sont utilisées pour expliquer ce que l'auditeur ressent lors d'une expérience musicale, et par là, que la théorie vise bien l'expérience.

Si, comme nous l'apprend notamment la théorie ramiste, le son comporte en lui-même le principe de sa liaison avec d'autres sons, alors il s'agit d'un son musical. Cependant, ce qui vient s'ajouter ici par rapport à la théorie ramiste (en réalité au premier Rameau du *Traité de l'harmonie* de 1722, seule source de Marpurg qui transmet la théorie ramiste dans le monde germanophone), c'est l'idée que nous devons interroger notre oreille, et via notre oreille, notre conception empirique du son et les distinctions que l'expérience sonore nous livre. Si certains passages de l'article « Klang » de Sulzer sont si naïfs et si concrets, ce n'est pas uniquement car il s'agit d'un ouvrage pédagogique, c'est également parce qu'il y a une utilisation de l'expérience de l'écoute articulée à la théorie (c'est en réalité ce que Rameau ré-intègrera dans son système). Cette articulation doit cependant être spécifiée, et c'est là une différence fondamentale avec Rameau : il semble que l'expérience de distinction empirique (et la clarification de la terminologie, très riche en allemand) précède la connaissance de toute notion musicale qui implique un rapport entre deux sons minimum

(une consonance) et donc la mention d'une génération harmonique à partir du corps sonore et de la résonance.

3.2.2.1 Génération concrète du son musical : distinguer différents phénomènes sonores :

À l'article « Klang », Sulzer, via la plume de Koch, présente ce son non-musical mais pourtant déterminé comme un « *Schall* » « maintenu constamment » qui se distingue cette fois-ci du « *Laut* » (son fort et plutôt bref, bruit au sens de bruyant). Sulzer propose ainsi une analogie entre le ruissellement, formé par la chute significativement ininterrompue de multiples gouttes d'eau, et la formation du son à partir du bruit. La continuité reconstituée entre nos perceptions sonores qui nous apparaissent différenciées à travers les concepts que nous employons pose la question de savoir où commence réellement ce qui est susceptible ne nous plaire. Sulzer l'écrit plus loin, et cette fois il ne s'agit pas d'une analogie : puisque le fracas d'une roue (sur le pavé) et résonance d'une corde pure (« *reine Saite* ») consiste dans le même principe, à savoir une multiplicité de coups qui se mélangent jusqu'à former un tout, « woher kommt es, daß dieses angenehmer ist ? », d'où vient-il que le dernier soit plus agréable ? La question de l'agrément – qui n'est pas distingué de la beauté chez Sulzer – permet en effet de réintroduire une question d'esthétique musicale, mais c'est seulement à la fin de l'article « Klang » qu'elle apparaît, étroitement articulée à la question de la nature du son découlant du bruit : *die Harmonie.* Cette remarque sur la véritable structure du son (physique) (*die wahre Beschaffenheit des Schalles)* est le fondement d'une considération scientifique du son (perçu) (*Klang),* et de l'harmonie.

Comment la modélisation de la structure (*Beschaffenheit*) du son entre-t-elle dans la théorie esthétique de Sulzer ? La considération de la structure physique du son articulée dans la continuité avec notre perception musicale opère une liaison si forte entre la série physique (les coups isochrones) et notre perception (qui distingue entre son et bruit) au sein de la décomposition du phénomène qu'elle nous donne à voir des *seuils* entre le sonore et le musical. Dans la *Nouvelle théorie des plaisirs* de 1767 (réédition d'un travail présenté devant la classe de philosophie de l'Académie de Berlin en 1751-52, intitulé tout d'abord *Recherches sur l'origine des sentiments agréables et désagréables,* et publié en allemand en 1760), le seuil est identifié grâce à la notion d'uniformité. Sulzer distingue les sensations simples et les sensations composites :

> « J'appelle une sensation simple, celle qui est causée par des impressions suivies de même force, comme par exemple, par un ton uniforme ou par une couleur simple. »[449]

et distingue à nouveau, dans les sensations « simples » elles-mêmes, deux composantes :

449 Sulzer, Johann Georg, *Nouvelle théorie des plaisirs, avec des réflexions sur l'origine du* plaisir, édité par A. G. Kaestner de l'Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin, 1767, p. 157.
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k648351

> « Les sensations simples nous présentent deux choses à distinguer, savoir, 1°. les impressions momentanées en elles-mêmes et 2°. la nature de leur succession. »[450]

C'est donc ce second élément qui intéresse la cause du plaisir et du déplaisir, et qui correspondrait d'ailleurs le mieux à la détermination purement formelle chez Kant. En effet, les « impressions momentanées » chez Sulzer sont bien des impression isolées et discontinues qui ne peuvent donc différer que par leur « *vivacité* », intensité ou force. Ce critère n'est pas retenu par Sulzer, car il *«* dépend des circonstances, et ne peut être décidé d'une manière absolue. » (il désigne cela par le terme « quantité »). La relativité des effets produits par les « impressions momentanées », et leur contingence eu égard aux conditions physiques, conduisent Sulzer à considérer davantage ces impressions liées dans une « succession », une continuité. Il n'est plus question de la quantité – comme il le dit – dans la sensation, mais de ce qu'il appelle la *qualité*, en tant qu'elle fonde l'agrément et le désagrément :

> « Cette succession peut être, ou *uniforme*, ou *variée*. Je nomme succession uniforme celle où les impressions que les nerfs reçoivent se succèdent à intervalles égaux et avec des forces égales, (comme les vibrations d'une corde, qui sont isochrones,) […]. »[451]

Nous nous concentrons sur le rapport d'*uniformité* entre les perceptions momentanées : Sulzer écrit :

> « Ces sensations uniformes doivent nécessairement être agréables à l'âme, par cela même qu'elles sont régulières. »[452]

Nous passons sur le fait que l'agrément est bien identifié comme limité, « semblable à celui que l'âme goûte à se représenter une ligne droite. », mais nous notons, en revanche, que si ces successions d'impressions uniformes sont *continues, sans rupture*, c'est parce qu'elles ne semblent pas varier en fonction de facteurs matériels externes – notamment liés à la disposition du sujet. Pour autant, Sulzer émet plus loin une réserve intéressante qui nous empêche de rabattre le concept de régularité et d'uniformité sur un modèle de part en part intellectualiste ; la variation en intensité, ou en « vivacité » des perceptions sonores est désagréable, voire douloureuse lorsqu'elle provoque une rupture dans la continuité, par exemple, écrit Sulzer, lorsque l'on est éveillé par un grand bruit. Cependant, écrit Sulzer,

> « Cette sensation forte, qui succède tout d'un coup à des perceptions fort faibles, est désagréable, et elle ne le serait point dans l'état de la veille. »[453]

Nous comprenons la veille comme une condition de l'écoute, qui doit comprendre, par exemple, une certaine attention (que l'on retrouve chez Kant). Remarquons alors que Sulzer sollicite une

450 *Ibidem.*
451 *Idem*, p. 172.
452 *Idem*, p. 173.
453 *Idem*, p. 159.

articulation entre les propriétés harmoniques, musicales des sons et leurs propriétés sonores. Dans « De l'énergie dans les ouvrages des beaux-arts » (1765), nous lisons :

> « Outre le plaisir et la douleur causés uniquement par l'ébranlement des nerfs, il y a dans ces objets une très forte énergie que les artistes ne sauraient étudier. Ceux qui frappent l'ouïe ont dans leur simplicité une force que rien ne peut égaler. Un seul ton de voix, un cri inarticulé, peut percer le cœur et le remplir dans un instant de tristesse, de commisération ou d'effroi. Il y a certains sons si désagréables et si révoltants, que ce serait un très grand tourment que d'être obligé de les entendre pendant quelque temps, et, d'un autre côté, des tons si doux, si flatteurs, qu'il n'y a rien au monde qui mette l'âme dans des sentiments aussi agréables que ceux que ces tons produisent.[...]. Le musicien, qui fait combiner l'énergie des sons caractérisés et celle des harmonies avec celle qui résulte de la succession des tons, est capable de produire les plus effets sur le cœur. »[454]

Ces *sons* naturels non musicaux mettent à l'épreuve nos nerfs parce que nous serions incapables d'en soutenir une écoute prolongée ; mais leur énergie*,* purement sonore et « caractérisée » c'est-à-dire émanent d'un caractère représentant une individualité, ne doit pas être négligée par le compositeur, et doit au contraire être articulée à la science de la véritable harmonie (savoir le contre-point).

De l'énergie des sons

B. Deloche[455] relie à la recherche de la finalités des arts la critique de Sulzer contre l'idée que le jugement esthétique puisse être désintéressé. Cette finalité doit pouvoir être identifiée comme la recherche de la production d'un effet qui s'appuie sur une pensée de l' « énergie »[456] (*Kraft*) esthétique. Cette énergie implique qu'on introduise des considérations d'ordre psychophysiologique puisqu'il s'agit d'étudier comment une excitation se transmet des sens à l'âme en prenant en compte le rôle, et l'influence des organes sensoriels. On l'a dit, Sulzer s'appuie essentiellement sur la psychologie de l'âme de Wolff (et dans une moindre mesure, de Leibniz). D. Dumouchel renvoie aux mémoires I à IV de 1751-52 dans les *Recherches sur l'origines des sentiments agréables et désagréables* par exemple, où l'âme est définie comme une « substance active »[457] ou encore, comme « force représentative »[458] : cette conception donne lieu à la pensée d'une dynamique de l'âme, ou encore à une physique de l'âme qui ne doit pas être comprise comme un réductionnisme

454 Cf. le Mémoire de 1765 : *De l'énergie dans les ouvrages des beaux-arts*, *Histoire de l'Académie royale des sciences et des belles- lettres de Berlin*, Berlin, Haude et Spener, 1767.
Voir Dumouchel, Daniel , « Entre métaphysique et esthétique Sentiment et beauté dans les Mémoires de Johann Georg Sulzer » in *La philosophie à l'Académie de Berlin au XVIIIe siècle,* Volume 42, Number 1, Spring 2015
URI: https://id.erudit.org/iderudit/1032217ar
455 Deloche, B., « Johann Georg Sulzer, théoricien de l'effet esthétique », in *L'esthétique de Johann Georg Sulzer (1720-1779),* Bernard Deloche (dir.), Actes du colloque international du 21 novembre 2003 ; Publications de l'Université Jean Moulin Lyon 3, 2005.
456 B. Deloche,« Johann Georg Sulzer, théoricien de l'effet esthétique », *idem*, p. 44.
457 *Recherches*, I, *Histoire*, 1751, p. 60. cité dans D. Dumouchel, *art. cit.*, p. 56.
458 Selon le mot de D. Dumouchel, *idem*, p. 58. Il renvoie à *Recherches*, *idem*, I, p. 61

matérialiste, comme D. Dumouchel en avertit, mais constitue plutôt une sorte de synthèse entre la psychologie empirique et la psychologie rationnelle :

> « comme force de représentation, l'âme est irréductible à son support corporel, mais elle a besoin des mouvements corporels pour passer — et notons encore une fois la métaphore empruntée à la physique — de l'état de force morte à celui de force active ou vive »[459]

Ainsi, sans trahir le fondement psychologique de son esthétique – avec ses deux parties – Sulzer considère également ce qu'on pourrait appeler une réactivité, ou plus généralement, une passivité du corps. Ainsi, B. Deloche propose de parler d'une esthétique de l'effet chez Sulzer. Ceci implique deux dimensions reliées entre elles : d'une part, la beauté sensible, et d'autre part, le résultat sur le corps et l'âme du spectateur. B. Deloche résume :

> « Un émetteur, un canal et un récepteur, voilà le principe de l'esthétique de Sulzer. »[460]

L'analyse que propose B. Deloche nous intéresse tout particulièrement car elle montre comment cette perspective reconduit Sulzer à considérer l'objet dans sa manifestation concrète, et dans ses particularités :

> « L'effet, tel que le comprend Sulzer, est donc essentiellement produit par la maîtrise du spectacle et plus particulièrement de l'aspect phénoménal de ce que l'on montre (l'effet au premier sens ou la beauté sensible) […]. En elle-même, la beauté n'est donc pas une vertu mystique ou transcendante, mais seulement un ensemble de qualités objectives qui déterminent physiquement un effet. »[461]

Si, en effet, l'âme doit être animée, et ce, d'une certaine façon que la psychologie empirique, aidée des lois de la psychologie rationnelle, peut établir, c'est en raison des modifications transmises par la voie des sens, et qui dégagent une certaine énergie. Si l'on lit par exemple l'article « *Ordnung* » issus de la seconde édition de l'*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*[462] et traduit par T. Christensen :

> « Order exists, then, whenever things stand in relation to, or follow one another, following certain rules. It is determined by the rule or law by which these things stand in relation to, or follow one another. And as soon as one discovers it, one recognizes or notices that the things are related by a rule, even when these rules do not seem to have any purpose or are the result of any intention. One sometimes hears raindrops pattering upon the roof in constant time. In the succession of raindrops one hears order without purpose. Each drop seems to dissipate as the next drop follows it. This is the law of succession by which order arises. It could happen that a handful of round objects thrown randomly into the air fall to the earth in straight lines and equally distant from one another. We discover order and laws in this pattern even though it is not a consequence of anyone's intention.[463] »

459 D. Dumouchel, *idem*, p. 59.
460 B. Deloche, *idem.*, p. 47.
461 *Idem*, p. 49.
462 Sulzer, J. G., *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Johann Gottfried Dyck et Georg Schaz (éd.), 4 vol., Leipzig, 1792, vol. III, pp. 614-617.
463 *Aesthetics and the art of musical composition in the German Enlightenment. Selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, *op. cit.*, p. 37-38.

En définissant phénoménologiquement, ce qu'est la succession (chaque item disparaît alors que l'item suivant apparaît), Sulzer inscrit dans le donné la loi de sa propre saisie. L'ordre n'est pas sans rappeler le principe esthétique développé chez Euler : il se trouve cependant ici transformé en une idée plus proche de celle de la finalité interne, ou même d'une finalité sans fin. En effet, un ensemble d'unités identiques se succèdent (des gouttes d'eau, ou des objet ronds, tels des billes, propose Sulzer), et ne reçoit pas son apparente finalité par la transcendance d'une intention posée par une conscience. De manière empirique, et immanente : « L'ordre survient de la loi de succession ». D'où l'idée que la production de l'effet esthétique, et de la beauté, dépendent essentiellement de la maîtrise de la disposition des éléments, et non d'un sens produit par la position d'un sujet, et par l'expressivité. Pour Sulzer, c'est plutôt l'élément esthétique de l'équilibre qui fonde cependant le beau en général ; il n'en reste cependant pas moins que l'équilibre est réalisé dans l'objet par la maîtrise des caractéristiques objectives de l'objet.

On peut en effet rapprocher cela de la théorie ramiste : J.-J. Duhot propose d'ailleurs de voir cette adhésion à des principes esthétiques naturalistes et mathématiques, considérés comme conservateurs, dans le rejet de Sulzer du tempérament égal, de plus en plus répandu à l'époque, en raison de sa praticité. Pour Sulzer, comme pour Rameau, la musique doit être conservée dans son fondement naturel et mathématique, et c'est l'oreille qui doit être éduquée, quitte à ce qu'une partie de la musique ne soit accessible qu'à certains musiciens complets, à l'oreille exceptionnelle, comme l'étaient Rameau et Sulzer[464]. J.-J. Duhot souligne qu'il s'agit là d'un choix théorique éclairé[465] puisque Sulzer connaît notamment les écrits de Rousseau.

On peut ici suggérer que Kant hérite de ce commentaire de la querelle, tout accordant lui-même davantage de crédit à la position de Rousseau, et ce, d'autant plus qu'elle correspond à la réalité des pratiques musiciennes. Le naturalisme métaphysique qui se propageait encore avec l'esthétique de Rameau a ainsi pu apparaître à l'auteur de la troisième *Critique* comme conservateur, notamment à travers la question du tempérament égal. Sur cette question, Rousseau est le véritable moderne lorsqu'il refuse de rapporter la musique à un fondement dit naturel, c'est-à-dire *découvert* et non *inventé* par la culture musicale humaine. J.-J. Duhot rappelle à ce titre l'article « Système » du *Dictionnaire* qui s'attaque aux quintes issues d'une division stricte du monocorde :

464 J.-J. Duhot rappelle par exemple la défense par Rameau de l'enharmonie dans les *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, qui vise à conserver la différence entre un mi bémol et un ré dièse, par exemple (le mi bémol devant sonner plus haut que le ré dièse), puisque l'effet produit sur les instruments à clavier montre que l'oreille ne perçoit pas les intervalles de la même façon en fonction de la tonalité. Pour Rameau, cet effet est naturel, et il doit être respecté.

465 « Pour un musicien des années 1770, s'appuyer exclusivement sur une théorie d'inspiration ramiste et ignorer la question du tempérament égal, est signe d'un choix esthétique clair. », J.-J. Duhot, « Sulzer et l'esthétique musicale » *in L'esthétique de Johann Georg Sulzer (1720-1779)*, *op. cit.*, p.138.

> « Donc le rapport 3/2, qu'on a cru jusqu'ici être celui de la quinte juste, n'est qu'un rapport d'approximation, et donne une quinte trop forte, et de là le véritable principe du tempérament qu'on ne peut appeler ainsi que par abus, puisque la quinte doit être faible pour être juste. »[466]

Ce point de vue rapproche fortement Sulzer de Rameau, et l'éloigne de l'esthétique de Rousseau, que l'on retrouvera pourtant aussi chez Kant, ce qui confirme que Kant propose en réalité une forme de synthèse des traités sur la musique – et sur l'art en général – dont il a eu connaissance. Si la synthèse kantienne porte sur la « filiation des canons » avec la filiation « de la sensibilité »[467], selon B. Deloche, en revanche, Sulzer développe une approche mixte qui donne naissance à deux traditions théoriques qui, elles-mêmes, divergeront :

> « [...] l'une rhétorique ou sémantique (la réception, dans la mesure où il s'agit de susciter des idées dans l'âme du spectateur ; l'autre énergétique ou dynamique (l'effet), c'est-à-dire sans référence aux significations. »[468]

B. Deloche indique que l'esthétique française suivra plutôt la voie du modèle sémantique, notamment dans le sillage moderne tracé par Rousseau, et que l'esthétique en langue allemande développera le versant dynamique – qu'il s'agisse d'ailleurs d'un point de vue physiologique ou psychologique, comme nous le développerons dans la suite de ce travail notamment avec les travaux de Helmholtz, –. Enfin, pour donner un dernier aperçu sur l'esthétique de Sulzer, précisons que son naturalisme, et l'aspiration à fonder l'esthétique dans les propriétés objectives et sensibles des œuvres, s'accompagne d'une dimension civilisatrice. Si B. Deloche propose bien de replacer ces éléments de la pensée de Sulzer dans la perspective d'un finalisme immanent, à comprendre dans l'idée d'une finalité interne de l'œuvre qui ne nécessité aucune intention créatrice, il ne faut pas perdre de vue que la finalité du déploiement de l'énergie des beaux-arts doit éveiller le coeur, et accomplir l'office d'une éducation morale de l'homme (que D. Dumouchel rapproche de celle de Schiller[469]).

3.2.3. Le son seul et la matière première musicale : l'influence de H. C. Koch :

Moins connu aujourd'hui que Sulzer, H. C. Koch demeure, on l'a dit, l'un des connaisseurs – mais aussi l'un des fossoyeurs – de Rameau en Allemagne. Son œuvre est importante, mais elle est destinée aux musiciens, *Kapellmeistern* ou musicologues ; lui-même musicien, compositeur, critique musical et théoricien, Koch élabore sa théorie dans la perspective de la pratique de la musique, et de la composition. Dans son article sur la conception harmonique de Koch, Nancy Kovaleff Baker réaffirme que les thèses principales développées par celui-ci sont en mesure de

466 *Dictionnaire de musique*, article « Système », cité par J.-J. Duhot, « Sulzer et l'esthétique musicale », *art. cit.,* p. 134.
467 B. Deloche, *art. cit.*, p. 66.
468 B. Deloche, *ibidem.*
469 Dumouchel, D., *idem*, p. 72.

mettre un terme à la querelle de l'harmonie et de la mélodie. Il rendrait la controverse « *unnecessary* »[470]. Aussi Koch se dote-t-il d'un nouvel appareil conceptuel pour parler des dimensions de la musique avec pour objectif radical d'éliminer le terme « harmonie » de son vocabulaire. Les passages de son *Versuch einer Anleitung zur Composition*, commentés par N. K. Baker, et dans lequel le terme apparaît encore, correspondent en fait au premier volume (le *Versuch* est publié de 1782 à 1793). Ainsi des trois types de relation entre les notes – identifiées par Koch : la « *einfache Harmonie »* qui décrit la relation purement verticale entre les notes ; la *« Melodie »* qui concerne les notes reliées en *séries*, et décrit donc une relation purement horizontale ; et enfin la « *begleitende Harmonie* », qui correspond au contrepoint ou à une *harmonie d'accompagnement*, combinant à la fois la raison diachronique et synchronique. Finalement, dans le second volume du *Versuch*, le terme d'harmonie subit une crase aboutissant à une expression exclusive à Koch : la « *Urstoff der Musik* », la matière première de la musique, d'où proviennent à la fois harmonie et mélodie, au sens désormais obsolète de chacun de ces termes.

Ce qui nous intéresse plus encore est l'élément suivant formulé par N. Baker :

> « Koch a ainsi démontré que l'on pouvait dériver différentes notes et différent modes d'un seul son. »[471] .

Or, si l'on a vu comment la référence à Rameau peut servir à un théoricien de la musique comme Sulzer, on peut se demander si l'intérêt de Koch pour la *génération,* ou *dérivation* harmonique est le même, étant donné que Koch refonde le concept d'harmonie en prétendant résoudre la querelle de l'harmonie et de la mélodie. De plus, s'il connaît assez bien Rameau, quoiqu'indirectement (via le travail du musicien, compositeur, critique et théoricien Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), parfait connaisseur de la musique française grâce à un voyage en France où il rencontre d'Alembert, dont il traduit les *Éléments de musique*, et importe en Allemagne la théorie de Rameau[472]), il n'hérite plus des mêmes éléments théoriques que Sulzer. En effet, il semblerait que Koch hérite des traits les plus empiriques de la théorie de Rameau, attachés à la résonance, et à son idée de la tonalité, contrairement à Sulzer, qui se rattache à Rameau par le versant mathématique et pythagoricien. Ainsi, par exemple, Koch a connaissance de la théorie de la *Génération harmonique* de 1737 concernant le frémissement (*erzittern*) d'une corde de grave,

---

470 Baker, Nancy K. « "Der Urstoff Der Musik": Implications for Harmony and Melody in the Theory of Heinrich Koch. », in *Music Analysis*, Wiley (éd.) vol. 7, no. 1, 1988, p.3.

471 Baker, Nancy K., « "Der Urstoff Der Musik": Implications for Harmony and Melody in the Theory of Heinrich Koch. », *art. cit.*, p. 6 : « Koch has thus demonstrated that different notes and modes may be derived from a single sound. ».

472 En particulier dans le *Herrn Georg Andreas Sorgens Anleitung zum Generalbaß und zur Composition, mit Anmerkungen von Friedrich Wilhelm Marpurg*, Berlin, 1760. N. Kovalekk Baker renvoie également à la « Untersuchung der sorgischen Lehre vond er Entstehung der dißionirenden Sätze » de 1761, in *Historische-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Volume 5.

accordée à une corde plus aiguë que l'on fait résonner, et qui donnerait le mode mineur[473]. Cependant, en 1750, Rameau amende cette idée, dans la *Démonstration du principe de l'harmonie*, et la corrige en précisant que les sous-tons harmoniques n'émettent que l'unisson de la corde vibrante, puisque celle-ci ne vibre que partiellement. Marpurg n'aurait en effet pas eu connaissance de la *Démonstration*, selon N. Kovaleff Baker. Puisque Koch connaît Rameau de seconde main, notamment par Marpurg, il dévie par rapport à la théorie ramiste, pour ainsi dire innocemment, sans intention polémique. N. Baker affirme dès lors que, bien que partielles, la connaissance de Rameau et sa compréhension par Marpurg sont tout à fait fiables. Elle critique en cela l'article de Joyce Mekeel[474] dans lequel celle-ci s'appuie notamment sur une affirmation de Marpurg pour montrer qu'il n'a pas compris Rameau :

> « Aus Tönen entstehen Intervalle, und aus Intervallen Accorde. »[475]

« Des sons proviennent les intervalles, et des intervalles, les accords. ». Selon J. Mekeel, Marpurg entendrait par « *Ton* » l'idée de gamme (*Tonleiter*) c'est-à-dire des sons non pas pris isolément, mais déjà hiérarchisés et organisés ; cela reviendrait en effet à dire que les rapports intervalliques dérivent de la gamme, alors que c'est bien l'inverse chez Rameau (les modes majeurs et mineurs sont générés à partir des harmoniques, qui donnent d'abord les intervalles composant les accords. La gamme est en réalité dernière.). Cependant, il y a là une erreur de lecture de Marpurg que N. Kovaleff Baker corrige : les *Töne* correspondent bien pour Marprug aux notes de la gamme, prises isolément. *Ton dé*signe alors, selon N. Baker Kovaleff, le *Grundton*, son fondamental, dont les harmoniques donnent les premiers intervalles. Disposant de cette lecture de la théorie ramiste, Koch peut concevoir comment, avant même l'harmonie et la mélodie, le théoricien, mais aussi le musicien, doivent penser leur matière originelle (*Urstoff*) qui se trouve dans le son lui-même.

Koch élabore sa nouvelle pensée du son en dialoguant avec plusieurs contemporains de différentes écoles ; l'un des plus importants est le compositeur allemand Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) dont il cite, dans le *Lexikon,* le traité intitulé *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, traduit par *L'art de l'écriture pure en musique* (1774-1777). Koch se réfère beaucoup à ce dernier ouvrage, et l'utilise, selon N. Kovaleff Baker, en partie pour reprendre certaines de ses positions dans le *Versuch*, dans les années 1780-90 ; une réédition voit le jour en 1811, et donne lieu à un ouvrage différent, le *Handbuch bey dem Studium der Harmonie*[476]. Koch tient alors compte des découvertes récentes concernant l'origine physique du son, dans une lignée tout à fait naturaliste,

473 « […] in his *Génération harmonique* of 1737, Rameau believed he had discovered undertones […]. », N. Kovaleff Baker, « "Der Urstoff Der Musik": Implications for Harmony and Melody in the Theory of Heinrich Koch. », *art. cit.*, p. 6.
474 Joyce Mekeel, « The Harmonic Theories of Kirnberger and Marpurg », in *Journal of Music Theory,* Vol 4, 1960.
475 J. Mekeel, *idem*, pp. 169-171, citant Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, partie I, Berlin, 1757-62, in N. Kovaleff Baker, *art.cit.*, p. 7.
476 H. C. Koch, *Handbuch bey dem Studium der Harmonie*, J. F. Hartknoch (hrsg.), Leipzig, 1811.

d'autant qu'il s'agit d'un ouvrage didactique. La Préface du *Versuch* elle-même montre cette aspiration à la transmission, et à l'inspiration des jeunes compositeurs, par l'accomplissement d'une opération de démythification du matériau musical. Pour Koch, il n'est plus suffisant au musicien compositeur (et improvisateur) de connaître par cœur tous les enchaînements possibles d'accords, et les harmonies les plus savantes, ce qui ne confère toujours qu'une *äusserliche Richtigkeit* (qu'on pourrait traduire par justesse, ou exactitude, externe). Il faut pouvoir atteindre une *innere Richtigkeit* grâce à une cohérence dans la composition (surtout entre les accords, et leurs progressions harmoniques) que la tonalité (*key*[477]) rend possible. À force d'exercice, c'est-à-dire d'essais et d'erreurs répétés, et non par une pure application systématique des règles d'harmonie, le compositeur débutant peut trouver le principe de cette cohérence interne de l'harmonie, qui dépend lui-même d'une compréhension profonde de la nature du son, et des modes qu'il génère. Koch formule une telle recherche empirique, parfois même tâtonnante, de la part du compositeur comme la quête d'*ein gewisses Etwas* : un certain quelque chose, expression oxymorique qui désigne le ferment d'unité harmonique qui ne vient cependant pas des règles de l'harmonie, mais, en quelque sorte, de la réalisation de l'harmonie musicale. Dans une visée toujours pédagogique, Koch entreprend de réduire l'impression que le travail de composition est infini, voire hasardeux : (il propose d'identifier cinq types d'harmonies, classées de la plus simple à la plus complexe) :

> « Meine Absicht bey der Zurückführung der Mannigfaltigkeit des Satzes auf verschiedene einzelne Setzarten war blos diese, um dadurch den angehenden Componisten den Grund, und die eigentliche Beschaffenheit der so verschiedenen Zusammenfügungen der Töne desto begreiflicher zu machen, so, dass ich hoffe, er soll nunmehr einzusehen im Stande seyn, wie die Töne eines festen Gesanges *[cantus firmus]* den Grund einer mannigfaltigen Harmonie in sich enthalten. »[478]

Il ne s'agit pas ici pour Koch de dériver l'harmonie du chant, qui serait alors premier, comme on pourrait le comprendre, mais de considérer la composition comme le déploiement les possibilités harmoniques contenues dans chaque son d'un chant. Ainsi, N. K. Baker souligne que Koch rend équivalents la notion de contrepoint et celle d'accompagnement harmonique[479] : au fond, ces deux notions reviennent au même, puisque chacune consiste à développer à partir d'un son un contexte musical, qu'il soit réalisé par une écriture horizontale contrapuntique, ou verticale harmonique. Koch propose ainsi une valorisation, sans précédent dans sa clarté, du pouvoir structurant de la tonalité pour la composition.

Il y a toutefois une différence notable avec la théorie de Rameau, que C. Dahlhaus ne manque pas de signaler dans *La tonalité harmonique* : Koch introduit dans son idée de l'harmonie une certaine fixité, qui vient notamment du fait qu'il la pense à partir de l'unité, le son. En

477 N. K. Baker, *art. cit.*, p. 15.
478 H. C. Koch, *Versuch*, *op. cit*., vol. I, pp. 299-300, cité dans N. K. Baker, *art. cit.*, note 55 p. 28.
479 N. K. Baker*, ibidem.*

revanche, l'évolution de la théorie de Rameau le conduit à penser les principes de l'harmonie dans l'enchaînement des accords, ajoutant ainsi un principe dynamique à la basse fondamentale, et à l'enchaînement des centres harmoniques[480]. Le paradigme de Rameau, pour ainsi dire, ne peut pas comprendre une théorie du son comme fondement de l'harmonie. Koch, qui connaît vraisemblablement une version moins développée de la théorie ramiste, conserve la pensée de l'harmonie à partir de l'unité, et indépendamment de notions comme le développement ou les « transitions »[481]. Ceci a, selon Dahlhaus une influence considérable sur la pensée de ce qu'on appelle une forme musicale : certes, Koch examine ce qui constitue la diachronicité de la composition musicale (périodes, modulations, cadences, différentes parties et développements des mélodies), mais tout ceci n'est que « forme extérieure »[482] selon lui, et se rapporte à la « justesse externe » de la composition musicale, telle que nous l'avons exposée plus haut. En somme, ces dimensions ne sont qu'application de techniques, mais ne constituent pas l'essence de l'oeuvre musicale. Remarquons qu'à l'époque où Kant écrit la *Critique de la faculté de juger*, le concept de forme musicale n'a pas le sens de structure générative, dans les traités d'harmonie et de composition ; la forme désigne le plan de l'oeuvre musicale, et sa finalité est perçue comme externe à la musique, ce qui ne permet pas de penser son pouvoir structurant. L'esthétique musicale de Koch, comme celle du théoricien Adolf Bernhard Marx, puis celle de Schubart (auxquels s'opposera Hanslick), demeure une esthétique de l'effet que la musique doit produire en termes de production d'émotions et d'affects. Cette produit doit être saisie dans un « dessein »[483] (idée qui englobe l'esprit général que l'œuvre doit avoir) qui, comme le rapport Dahlhaus, « englobe les idées mélodiques, sans développement ni transition. »[484]. La musique repose en son principe sur l'invention d'une palette mélodico-harmonique affective, dont le développement dans le temps dépend, bien sûr, d'une mécanique[485] d'écriture, mais qui doit se soumettre esthétiquement au respect d'une unité ; cette unité résulte de la coloration sentimentale donnée au morceau. Cet affect doit être rapporté au compositeur ou à l'interprète, et pas tant à un objet

480 « Le système de Rameau ne repose pas sur un principe ou un point de départ unique, mais sur l'idée que l'harmonie tonale est fondée dans les rapports qui existent entre la résolution des dissonances, les enchaînements fondamentaux, la signification des accords et les degrés de la gamme. Il est impossible de décider lequel de ces facteurs doit être considéré comme principe fondamental. », Dahlhaus, Carl, *La tonalité harmonique. Étude des origines*, trad. A.-E. Ceulemans, Mardaga éditeur, Liège, 1993, p. 24.

481 Dahlhaus, C., *L'esthétique musicale classique et romantique : de Kant à Wagner*, (1988), Marignac L. (éd.), éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2019, p. 335.

482 *Idem*, p. 335. Dahlhaus renvoie au *Versuch*, Leipzig et Rudolstadt, 1782-93, t. II, p. 117.

483 Dahlhaus relie ce dessein (*Anlage*) de la théorie de Koch au même dessein chez Rousseau, à l'article éponyme du *Dictionnaire de musique*, où le dessein est « l'invention et la conduite générale du sujet, la disposition de chaque partie, et l'ordonnance générale du tout », cité in *L'esthétique musicale classique et romantique*, *op. cit.*, p. 387.

484 *Ibidem*. Il renvoie au *Versuch*, *op. cit.*, p. 63.

485 D'ailleurs, Dahlhaus résume : « La forme écrit [Koch], n'est rien d'autre que l' « habillage » ; elle constitue selon lui la partie « mécanique » de la composition, partie qui se différencie de sa teneur « poétique ». », Dahlhaus, *L'esthétique musicale classique et romantique*, *op. cit.*, p. 386. Dahlhaus renvoie à

Il nous reste toutefois à examiner chez Koch le pouvoir générateur du son : en effet, on l'a vu, sa théorie élabore un tel rapport d'interdépendance entre mélodie et harmonie que leur distinction tend à disparaître. N. K. Baker signale que c'est dans le volume 2 du *Versuch* (de 1787) qu'il faut chercher l'élucidation de ce rapport d'interdépendance. Bien qu'il ne veuille pas perpétuer la controverse de l'origine de la musique entre mélodie et harmonie, Koch adopte tout de même plutôt le point de vue consistant à placer l'origine de toute composition dans l'harmonie. Cependant, il faut se souvenir du concept d'harmonie simple (*einfache Harmonie*), mis en place auparavant, qui n'articule que les sons entre eux, de manière verticale, et non les accords entre eux (éliminant ainsi la pensée de la diachronie, qui relève donc d'une externalité). Cette dimension verticale ne recoupe pas la tradition de la controverse entre harmonie et mélodie puisque Koch éprouve la nécessité de modifier le sens du mot harmonie, qu'il employait encore dans l'expression harmonie simple :

> « Wird nun dieser Stoff, werden diese Töne nach einander hörbar gemacht, so wird der Stoff melodisch bearbeitet; harmonisch aber wird er gebraucht, wenn einige dieser Töne woraus er besteht zusammen hörbar vereinigt werden. Ich verstehe also unter dem uneigentlichen Ausdrucke *einfache Harmonie* (den ich besser mit dem Ausdrucke Urstoff der Musik hätte bezeichnen können, wenn ich den Ausdruck Harmonie nicht deswegen hätte beybehalten wollen, um zu zeigen, dass der Begriff, den man damit verband, zu weit sey) alles dasjenige, was zu der Entstehungsart der beyden Tonarten aus einem angenommenen Grundtone gehört. Und *begleitende Harmonie*, *Saz* [sic] oder *Contrapunct* heisst daselbst die zusammenhörbare Verbindung dieses Stoffs, sie mag sich in einzelnen Accorden, oder in ganzen Sätzen äussern »[486]

Pour Koch, il s'agit donc d'un même matériau (*Stoff*) sonore, en réalité déjà musical puisqu'il est déjà gouverné par un principe : celui de l'émergence des deux modes fondamentaux (majeur ou mineur) à partir de ce qu'il désigne comme « einem angenommenen Grundtone », un son fondamental choisi pour lui-même. L'importance de ce son repose originellement sur la nature physique du son, cependant, tel qu'il est présenté ici, c'est en tant qu'élaboration en une gamme (*Tonleiter*) et, plus largement, dans l'esprit d'une tonalité, qu'il est principe fondamentale de la composition musicale. Une telle élaboration autour d'un son fournir alors ce qu'il convient d'appeler *Urstoff der Musik*, dont les combinaisons ou liaisons (*Verbindung*), diachronique, synchronique, par accords, contrapuntique, etc. ne sont que des manières d'utiliser ce matériau originel musical (et sont donc toujours secondaires). Ainsi, l'origine commune de la mélodie et de l'harmonie dans la pensée de Koch peut être vue comme une thèse structurante. Koch expose toujours pédagogiquement comment le compositeur débutant doit acquérir l'idée d'une mélodie qui se pense harmoniquement, c'est-à-dire, avec toutes ses possibilités harmoniques. Revenir à cette source de l'harmonie et de la mélodie contenue dans le son devrait permettre de purifier les pratiques de composition. Notons que pour N. K. Baker, contrairement à la lecture de Dahlhaus, il y aurait dans la dissolution de l'opposition entre mélodie et harmonie une possibilité de penser la

486 Koch*, Versuch, op. cit.* , Vol 2, pp. 49-50, cité par N. K. Baker, *art. cit.*, note 58, p. 28.

forme en musique, même si la *Urstoff der Musik* implique une forme de réductionnisme, puisqu'il s'agit précisément d'un principe unique et originel :

> « The natural phenomena of string division and the overtones together provide a great variety of notes and keys. This fundamental material appears such complex considerations as compositional form. Yet, as Koch demonstrates, the various components of musical form all reflect and, indeed, are determined by this simple harmony, the *Urstoff der Musik,* which is implicit in the nature of sound itself. »[487]

Pour N. K. Baker, ce principe d'*Urstoff der Musik* accomplit avec succès l'idée d'une fusion de la mélodie et de l'harmonie, en fusionnant du même coup l'idée de matière et de forme musicales, mais également les principes de naturalité et d'artificialité du son. Il nous semble que, même si le concept lui-même d'*Urstoff der Musik* n'eut pas vraiment de postérité dans les textes, l'idée d'une opposition de l'harmonie et de la mélodie devient effectivement obsolète, et même, comme nous le verrons avec Hanslick, l'idée d'une distinction entre forme et matière musicale. Toutefois, nous n'irons pas jusqu'à dire que la théorie de Koch permet de développer l'idée de forme musicale dans le sens de ce qu'elle deviendra dans le formalisme au XIXe siècle (chez Herbart, chez Hanslick et chez d'autres).

En effet, le sens du « dessein » de Koch, comme unité caractérisée par un contenu affectif ou sentimental, ne correspond pas à une quelconque orientation formaliste, même s'il permet de penser l'idée d'une génération à partir d'un élément musical identifiable. Au XVIII[e] siècle, le terme forme correspond bien plus à une telle définition, comme le remarque C. Dahlhaus, qu'à l'idée du plan compris à l'échelle de l'oeuvre tout entière. Débarrassée de son contenu sentimental, une telle forme au sens d'un germe thématique (et non uniquement mélodique) correspond parfaitement à ce que développe Hanslick. Chez Kant, on trouvera de nouveau une synthèse entre l'idée d'un principe générateur, reconnaissable et unifiant pour le tout, et l'idée que ce principe peut être fournit par le son lui-même, tel que Koch l'a proposé.

3.3) Reprise kantienne : formulation de la première théorie théorie kantienne de la musique :

Nous arrivons donc à un point de notre recherche où nous pouvons tenter de formuler ce que nous avons voulu embrasser dans ce premier moment : une première théorie kantienne de la musique principalement à partir des textes de l'Analytique du beau, éclairés par notre lecture du § 14, et de son étrange « exemple ». Si nous nous rappelons ce que nous établissions avec L. Guillermit au début de cette partie, il nous apparaît que le domaine esthétique que Kant définit – et dans lequel le son doit avoir une place afin que la musique puisse être considérée comme belle, et non seulement comme agréable – est le domaine de l'apparence (*Erscheinung*), opposé

487 N. K. Baker, *art. cit.*, p. 22.

fondamentalement au domaine de la simple sensation (*Empfindung*). Pourtant, il s'agit bien de deux domaines appartenant à la sensibilité, et permettant de distinguer deux types d'intuition.

Nous nous intéresserons donc ici à la nature de l'intuition sonore, et partant, musicale, puisque son statut est décisif pour déterminer si le son peut bien être pensé comme une *apparence*, et non seulement comme une sensation, au sein du cadre définit par Kant, et reposant sur l'identification de la « structure « phénoménologique » de la perception de la beauté »[488], selon le mot de D. Dumouchel. En effet, du point de vue transcendantal, la sensibilité inclut bien deux dimensions ; l'une, appliquée à la matière, donne la sensation, et est, selon la *Reflexion* 643 (1769-1770), une imperfection, puisqu'elle ne nous donne à sentir que le rapport des objets à nos sens, rapport matériellement déterminé. En revanche, appliquée à la forme, l'intuition donne l'apparence, qui est *coordonnée* par les formes *a priori* de la sensibilité. D. Dumouchel insiste bien sur cette acte de coordination, qu'on peut comprendre comme un « acte de co-ordonnancement (*Zusammenordnung*) »[489]

> « lequel est une liaison de coordination (*Coordination*), et non de subordination (*Unterordnung oder Subordination*), qui est l'oeuvre de la raison. Le fondement de toute coordination, et partant, de la forme de la sensibilité, c'est l'espace et le temps »[490]

L'objet apprécié, parce que co-ordonné, peut donc être considéré non plus comme une sensation, qui comprend toujours un reste sur lequel les pouvoirs de connaître n'ont aucune influence, mais comme manifestation sensible, détachée, au fond, de son objet, qui s'individualise dans sa saisie purement formelle. La possibilité d'une saisie intuitive indépendante de l'objet des caractéristiques sensibles est la condition pour qu'une intuition plaise, *in fine* comme représentation, et non comme existence même de la chose. Sans compter, bien sûr, que l'intuition de l'apparence de la chose peut dès lors être envisagée dans « son accord avec les lois formelles du temps et de l'espace en tant que conditions (*conditiones*) universellement valides de la possibilité des objets »[491], résume D. Dumouchel, en se référent aux *Reflexionen* (R. 698, 1769-1770, et R. 702, 1771). Il faudrait donc lire le § 14 non pas dans les termes d'une détermination formelle pure, au sens de purement transcendantale, mais au sens de ce que la pureté d'une apparence, du point de vue de l'espace et du temps, certes, mais tout de même de ce qu'une apparence sensible peut comporter de pur. Il faudra alors examiner l'intuition dans son pouvoir spécifique.

Selon D. Dumouchel, on peut lire dans ces passages où Kant concède que l'on puisse concevoir, et percevoir, la beauté d'un son pur (ou d'une couleur pure), un véritable « glisse[ment]

488 Dumouchel, D., *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, *op. cit.*, p. 146.
489 Dumouchel, D., *ibidem.*
490 Kant, R. 683, citée par D. Dumouchel, *ibid*.
491 D. Dumouchel, *idem*, p. 147.

vers une approche formaliste rigide »[492], et il précise en note que cela concernerait notamment des paragraphes comme le 13 et le 14 de l'Analytique du beau. On doit d'abord expliquer pourquoi ce glissement est bien formaliste : en s'appuyant sur *Dall'estetica metafisica all'estetica psicoempirica*[493] de G. Tonelli, D. Dumouchel rappelle qu'il faut en fait identifier deux sens du mot *formel* concernant la beauté chez Kant. Ainsi :

> « Tonelli affirme avec raison que Kant fait de la première forme de beauté (la saisissabilité, le jeu dans l'intuition, l'aisance, la vie de la connaissance, etc.) une beauté *formelle*, et non pas matérielle. »[494]

Cette beauté est bien formelle parce qu'elle est distincte de l'attrait matériel ; de ce point de vue, elle correspond à la beauté sensible que l'intuition pure peut saisir, selon des lois universelles, dans l'apparence. Avec Tonelli et Dumouchel, on est fondé à écarter les éléments intellectualistes provenant de l'esthétique de Baumgarten selon un double mouvement : les éléments qui comportent un enjeu gnoséologique sont progressivement secondarisés (ainsi, l'harmonie et la perfection), et des éléments qualitatifs, que l'on aurait pu croire renvoyés à la sphère matérielle, font partie de la sphère formelle, étant notamment liés à des « lois cognitives universellement valides »[495] de l'expérience À tout ceci, et en différant quelque peu de Tonelli, Dumouchel soutient qu'il faudrait plutôt parler d'une *intégration* des éléments divers, et qui se différencient au fur et à mesure que Kant construit sa pensée esthétique. Aussi faut-il bien lire certains éléments comme ayant été conservés[496]. C'est à cette beauté formelle que nous avons affaire dans le paragraphe 14, et son aspect « rigide », tient au fait, comme nous l'avions déjà suggéré, que Kant propose d'introduire l'application des lois formelles *a priori*, du temps, pour la musique, au niveau même de ce qu'on prenait pour une simple sensation. En démentant qu'une telle sensation soit simple, en s'appuyant sur les progrès de l'acoustique à l'époque, Kant doit spécifier que le multiple de ce divers est saisi dans l'intuition telle une apparence belle. À ce niveau, en effet, non seulement le formalisme est intégral, mais, de ce fait, il gagne même des sphères infra-perceptives, et tout simplement inconscientes. Qu'une telle intuition formelle soit inconsciente est le fait épistémologique qui renvoie à la fois à ce qu'on a pu appeler un psychologisme (chez Sulzer), et à une approche subjective, transcendantale, de cette beauté, mais également à une approche tournée vers l'objet qui

492 *Idem*, p. 146.
493*Kant, dall'estetica metafisica all'estetica psicoempirica: studi sulla genesi del criticismo (1754 - 1771) e sulle sue fonti*, Torino, Accademia delle Scienze (ed.), 1955.
494 D. Dumouchel, *idem*, note p. 203-204.
495 *Idem*.
496 Toutefois, en raison de la place ambiguë de cette beauté elles « entre le *Gefühl* et le *Geschmack* », Kant la « disqualifi[e] par rapport à la beauté formelle fondée sur le goût […]. Selon Tonelli, le *beau sensible*, ou *objectivo-formel*, qui appartient au goût, constituerait la véritable théorie kantienne du beau vers 1769-1770, et elle ne s'expliquerait sur la base d'aucune influence externe. [...] », contrairement à la beauté formelle de l'Analytique du beau, qui doit beaucoup à Baumgarten, in D. Dumouchel, *idem*, p. 204.

s'offre plus rigoureusement à l'étude que la structure subjective de la sensibilité. L'approche est donc bien mixte.

D. Dumouchel établit sur ce point un parallèle fourni ave Sulzer. Selon D. Dumouchel en effet, le nouveau tournant de la pensée esthétique de Kant le reconduirait à Baumgarten et à l'ambition d'une esthétique objective qui ne cède pourtant pas au concept de perfection. Mendelssohn et Sulzer en seraient deux figures inspiratrices, et Sulzer, comme on l'a vu, nous intéresse tout particulièrement pour la musique. D. Dumouchel précise que Sulzer lit Baumgarten, et se positionne lui aussi par rapport à son esthétique en subjectivisant son concept de perception, et ce durant les longues années de publication de la *Théorie générale des beau-arts* durant lesquelles Kant prépare la troisième *Critique* :

> « Chez Sulzer, la notion même d'unité du multiple va perdre sa valeur normative, allant jusqu'à s'identifier à la simple « uniformité » de l'intuition, par laquelle la multiplicité des manifestations sensibles peut devenir « saisissable » (*fasslich*) pour l'âme humaine. Ce qu'il restait d' « objectif » dans la « subjectivité » baumgartenienne est sublimé dans un psychologisme esthétique radicalisé, qui se réclame de Leibniz : toute représentation d'objet est une modification affirmative de la force de représentation de l'âme et contribue en tant que telle à rendre l'âme consciente de sa propre perfection. Cette perfection subjective consiste en une activité représentative intensifiée, de telle sorte que la perception dont sont capables des beaux-arts n'est au font qu'un détour pratiqué par le sujet pour faire l'épreuve de l'intensification de sa propre activité. »[497]

On retrouve ici l'idée que le concept d'harmonie, en tant qu'unité du multiple, a perdu sa primauté comme concept capable d'unifier l'intuition du divers, et remplacé par un mixte ; chez Sulzer, comme le souligne ici D. Dumouchel, l'accent est mis sur l'effet psychologique sur le sujet, traduit en termes de forces. Cependant, comme on l'a aperçu dans la genèse eulérienne, et dans les textes de Koch, cet éclairage psychologique s'accompagne d'une considération pour la provenance objective d'un tel effet, non plus en termes de perfection de l'objet lui-même, mais en terme de convenance de cet objet avec nos facultés. Nous aurons à étudier plus loin le versant vital ou vitaliste de cette idée tel qu'il apparaît chez Kant, notamment pour la musique, au paragraphe 54. Concernant le critère de l'uniformité, nous l'avons déjà examiné, notamment à travers la question de la succession ; il nous faut ici le reprendre et le mettre en relation avec ce que nous avons depuis établi sur la nature du son, opérant, grâce au concept d'uniformité, un retour à l'intuition du son.

3.3.1. Le son musical comme son non-naturel, comme quantum fonctionnel:

La condition de la non-naturalité du son prépare sa fonctionnalité musicale. On reliera la non-naturalité à des critères objectifs, dans un premier temps épistémologiques, qu'on articulera, dans un second temps, à des critères esthétiques. Enfin, on reliera ce caractère de *quantum*

497 D. Dumouchel, *idem*, p. 175.

acquérant potentiellement une fonction au sein d'un système au concept de forme et à la nature de l'intuition pure chez Kant.

3.3.1.1.Un problème épistémologique :

Régularité et uniformité comme conditions transcendantales de définition du musical :

L'uniformité et la régularité pourraient passer, de prime abord, pour de nouvelles catégories esthétiques, ou tout simplement de nouvelles entrées d'un canon du goût ; toutefois, il nous est apparu que le statut de ces critères appartenait plutôt à ce mixte entre psychologie transcendantale, et prise en compte de la structure de l'objet, dont nous avons décrit la mise en place dans l'esthétique kantienne un peu plus haut. On portera une attention plus précise à ces deux caractéristiques en tant qu'elles peuvent constituer des éléments conceptuels d'une esthétique formaliste de la musique ; elles placent en effet la question de la beauté musicale en face de celle de la *Fasslichkeit*, la saisissabilité, du beau.

Uniformité du phénomène et forme du temps :

On peut effet voir l'uniformité comme un critère de saisie d'une « belle » apparence dans l'intuition, et ce pour plusieurs raisons. Si l'on suit l'étude génétique de D. Dumouchel, on comprend que, venant de la lecture de Sulzer et d'autres esthéticiens comme William Hogarth (en seconde main, selon Dumouchel), Kant propose en fait que le multiple doive être réduit non pas seulement, et classiquement, à l'*unité*, mais également à l'*uniformité.* Par différence avec l'unité, l'uniformité conserve l'idée du multiple tout en ajoutant l'idée d'homogénéité de ce multiple. Il nous semble que nous pouvons tout à fait rapporter ce critère à la description du son comme *pulsi* réguliers et identiques de l'air, indépendamment du choix de l'émetteur, instrumental, vocal, etc., de l'intensité, de la hauteur, etc., du son. L'uniformité est alors :

> « une condition nécessaire pour que la sensibilité puisse se donner de l'intuition une « vue d'ensemble en un tout ». »[498]

L'uniformité est, tout comme l'unité, productrice de l'idée de totalité, mais à la différence de l'unité, l'uniformité peut donner à penser le tout à partir des parties elles-mêmes, grâce à leur ressemblance et leur répétition (régulière, nous y venons ensuite). Il y a là véritablement quelque chose qui est susceptible de « *plaire »* en raison de « l'unité et de la multiplicité » qui règnent en elle lorsque « les représentations sont ordonnées de telle manière qu'elles ne peuvent pas se gêner

498 D. Dumouchel renvoie aux *Reflexionen* 1794 et 1797 de 1769-70, in *La genèse de la subjectivité esthétique*, *op. cit.*, p. 181.

les unes les autres »[499]. On trouve une réflexion tout à fait semblable chez Burke, ce qui placerait effectivement la source de Kant dans l'esthétique anglo-saxonne :

> « l'*uniformité* est nécessaire parce que l'imagination est mise en échec à chaque changement d'aspect : lors de chaque altération, une idée est à son terme et une autre à son commencement. » [500]

Dans la Partie II de la *Recherche* qui porte sur le sublime, Burke examine comment l'infini peut être l'une des causes du sublime. Il attribue notamment le sentiment de l'infini à une inertie de la sensation, qui a tendance à prolonger, comme par une sorte d'induction naturelle et mécanique, une sensation répétée à l'identique à intervalle régulier. Ainsi, succession et uniformité peuvent, en art, constituer des « infinis artificiels »[501]. Bien que les exemples pris par Burke soient tous empruntés au domaine plastique (rotondes comme le Panthéon de Rome, précise B. Saint-Girons, colonnades, nefs des cathédrales…), on peut le mettre au compte de ce qui, chez Kant, importait dans la précision de la nature acoustique du son pur, et le détail des coups de l'air qui ne doivent pas être perturbés. L'uniformité du son lui-même offre l'opportunité de la saisie d'un véritable objet *son* par l'intuition.

On pourrait d'ailleurs s'élever à un niveau plus général encore que l'intuition pure de la belle apparence, et examiner la place de l'uniformité dans la conditions transcendantales de l'intuition de l'apparence d'un phénomène uniforme. On l'a dit, l'examen de l'uniforme est en mesure d'ouvrir la question de la saisie intuitive selon la forme du temps.

Ce qui nous intéresse particulièrement dans ce critère de l'uniformité est la circularité qu'il implique avec ce qui est pensé : en somme, l'uniformité est condition de possibilité d'une représentation d'une apparence infinie ou indéfinie, en même temps qu'elle est ce qui est saisi. Dans la *Critique de la raison pure*, Kant avance qu'il existe des concepts de l'entendement qui permettent de penser le multiple de manière synthétique, sans pour autant produire une image de ce multiple dans l'imagination, ce qui serait impossible dans le cas d'un objet indéfini comme le son. On s'appuie ici sur le passage de l'Analytique des principes où Kant distingue le schème transcendantal de l'image. Il est d'abord question d'expliquer que le schème pur de la grandeur – qui est tout simplement un concept de l'entendement, nous commentons cela plus loin – est le nombre comme « représentation embrassant l'addition successive de l'unité à l'unité (homogène) »[502] :

> « Le schème est toujours, en lui-même, un simple produit de l'imagination mais étant donné que la synthèse qu'accomplit cette dernière n'a pour objectif aucune intuition particulière, mais seulement

499 Kant, *Logik-Philippi*, XXIV, 363 cité dans D. Dumouchel, *idem*, p. 181.
500 Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, (1757), traduction, présentation et notes par B. Saint-Girons, Paris, Vrin, 2014, Partie II, chapitre ix, p. 145.
501 *Ibidem.*
502 *Critique de la raison pure*, *op. cit*., A 142, B 182, p. 888.

> l'unité dans la détermination de la sensibilité, le schème doit cependant être distingué de l'image. Ainsi, quand je place cinq points l'un derrière l'autre : ….., c'est là une image du nombre cinq. En revanche, quand je me borne à penser un nombre en général, qui peut alors être cinq ou cent, cette pensée est davantage la représentation d'une méthode pour représenter, conformément à un certain concept, une multiplicité (par exemple mille) dans une image, que cette image même – laquelle dans ce dernier cas, je pourrais difficilement embrasser du regard et comparer au concept. »[503]

En effet, la ligne de points tracée par Kant n'est pas sans rappeler les figures qu'Euler choisit de placer dans le *Tentamen* pour illustrer la concordance des coups : indépendamment de la représentation de la concordance, le son y est représenté comme une suite de points, qui correspondent terme à terme aux *pulsi*. Toutefois, si la figure choisie par Euler est d'une praticité indéniable pour représenter la coïncidences des coups, elle ne vise pas à représenter la manière dont nous percevons le son. Une telle image du son comme une suite de points tombe alors sous le coup de la différence entre image et schème : le nombre de vibrations étant indéfini, il devra bien plutôt être l'objet d'une méthode pour se le représenter, que d'une image fixe. Cette méthode – qui correspond bien au schème – est, dans le cas du nombre :

> « l'unité de la synthèse du divers compris dans une intuition homogène en général, rendue possible par le fait que je produis le temps lui-même dans l'appréhension de l'intuition […]. »[504]

La perception du son, et son intuition comme apparence relevant de la forme du sens interne, le temps, peut ainsi être affirmée, par un détour via le concept de nombre.

On pourrait objecter, comme le fait Cassirer lorsqu'il expose la réintroduction d'une certaine métaphysique dans la méthode scientifique, notamment par d'Alembert, que, quoique nous « n'accéd[ions] à l'idée de temps qu'à partir de la succession de nos représentations », ce concept ne saurait être généré purement psychologiquement via une synthèse empirique. Pour Cassirer :

> « En effet, le flux de nos représentation ne nous présente jamais l'uniformité exacte que nous attachons au concept de temps et qui lui permet de devenir pour nous la mesure fondamentale de tout changement empirique. »[505]

L'uniformité n'est donc plus uniquement, comme chez Burke, la cause objectale, sensitive, en un mot, empirique, de l'idée d'infini, mais elle devient une condition nécessaire de la production du temps : l'uniformité acquiert ainsi un statut transcendantal en devenant une méthode pour inscrire dans le temps un certain donné (et également, par suite, en comprendre le changement). En général, comme le rappelle Cassirer, une telle uniformité n'est effectivement pas donnée, de la même façon qu'un cercle parfait, au sens géométrique du terme, n'est jamais non plus purement donné dans l'expérience. Cependant, il est possible de reconnaître que s'il existe précisément une intuition pure de l'espace (sens externe) dont la géométrie atteste, il pourrait exister une sorte de

503 *Idem*, A 138, B 177, p. 886.
504 *Idem*, A 143, B 182, p. 888.
505 Cassirer, E. *Le problème de la connaissance*, tome II, op. cit., p. 296.

géométrie du sens interne, dont le son pur et fixe donnerait l'unité, comme schème, c'est-à-dire comme support de tout phénomène temporel, mais non pas comme image. On retrouve en effet le critère de l'uniformité, allié à celui de la continuité dans le paragraphe sur les grandeurs intensives de ce chapitre sur le schématisme de l'Analytique des principes :

> « Or, chaque sensation possède un degré ou une grandeur, par laquelle elle peut plus ou moins remplir le même temps, c'est-à-dire le sens interne, relativement à la même représentation d'un objet, jusqu'à ce qu'elle cesse en se réduisant à rien (=0= *negatio*). Ainsi y a-t-il par conséquent un rapport, une articulation, ou (B183) plutôt un passage de la réalité à la négation, lequel fait que toute réalité est susceptible d'être représentée comme un *quantum* ; et le schème d'une réalité comme quantité de quelque chose, en tant que ce quelque chose remplit le temps, est précisément cette production continue et uniforme de cette réalité dans le temps, au fil de quoi l'on descend, dans le temps, de la sensation possédant un certain degré jusqu'à sa disparition, ou bien l'on monte progressivement de la négation de cette sensation jusqu'à la grandeur qui la caractérise. »[506]

Dans ce passage, que nous commenterons plus avant plus loin, en lien avec la psychologie de Herbart, Kant ajoute l'idée qu'une évaluation de grandeur de la sensation devient possible (*quantum*) grâce au schème de « la production (synthèse) du temps lui-même dans l'appréhension successive d'un objet. »[507] ; soulignons une fois encore que l'uniformité, et la continuité, constituent un plan, ou une trame, par lesquels l'intuition devient possible.

Régularité du phénomène :

L'importance de la régularité dans ce qu'on pourrait appeler la structure formelle de l'intuition n'apparaît pas d'emblée à la simple lecture de la *Critique*. On y retiendrait d'ailleurs plutôt, comme nous l'avons commenté par ailleurs, que trop de régularité ne permet pas de déclencher le jeu des facultés, et provoque alors l'ennui, Kant s'inscrivant par là dans une tradition antique de défense de la diversité (toujours au sein de l'unité). Toutefois, si nous lisons comme nous le faisons dans cette section, les critères de la saisie du beau comme des critères transcendantaux, ou formels, on peut s'apercevoir du rôle crucial de la régularité et de la répétition, ainsi que de son statut propre à remettre en cause la distinction entre attraits et beautés.

Ainsi, L. Guillermit écrit-il, dans une partie de son commentaire consacrée à la notion de méthode de la faculté de juger, et à la place de l'entendement :

> « De fait, ce qui permet en dernier ressort à la faculté de juger de décider de la validité universelle du plaisir éprouvé à la simple perception de l'objet [la note réfère au § 37], c'est la *régularité* <Regelmässigkeit> du jeu de l'imagination qui l'appréhende [la note réfère entre autres au paragraphe 40]. »[508]

En effet, au paragraphe 40, le « jeu régulier » qualifie bien l'état dans lequel l'imagination est mise par sa relation avec l'entendement lors d'un jugement de réflexion ; à ce moment précis, le

506 *Idem*, A 143, B 182-183, p. 888.
507 *Idem*, A 145, B 184, p. 889.
508 Guillermit, *op. cit.*, pp. 90-91.

mode de transmission de la représentation esthétique n'est plus celui d'une pensée mais celui d'un sentiment[509]. Cependant, cela signifie-t-il qu'avant que l'imagination ne soit mise dans un état de jeu, il n'y a pas encore de sentiment à proprement parler ? Dans ce cas, et avant toute compréhension d'une finalité, peut-on dire que la représentation se transmet sur le mode d'une pensée ?

Si l'on tente d'appliquer cela au paragraphe 14, il faut reconnaître que celui-ci décrit un moment de l'expérience esthétique qui n'est pas encore dominé par la reconnaissance d'une finalité – purement formelle –. En effet, comme nous l'avons déjà proposé, la lecture du paragraphe 14 peut être replacée à la lumière du paragraphe 12 dans lequel on lit ceci :

> « Nous nous *arrêtons* à contempler le beau, car cette contemplation se fortifie et se reproduit elle-même ; et il y a quelque chose d'analogue (mais non pas toutefois identique) à cet arrêt dans la contemplation quand un attrait dans la représentation de l'objet éveille l'attention *de façon répétée*, état pendant lequel l'esprit est passif. »[510]

Pour le beau, le principe de la finalité sans fin est clairement identifiable : convenant à nos pouvoirs de connaître, la forme de l'objet de la représentation permet la conservation de cette représentation dans son état purement formel et, conséquemment, permet la conservation de l'activité de l'imagination dans sa liberté, et de l'entendement dans sa légalité en général[511]. Cette activité contemplative se vise elle-même, en définitive. En revanche, pour ces attraits, dont le statut n'est pas encore déterminé au paragraphe 12, le principe de la finalité purement formelle, que Kant qualifie lui-même de « subjective » dans ce paragraphe, semble en réalité endossé par la répétition, qui peut en effet caractériser certains attraits. Que l'attrait soit répété (une même note, une même couleur reviennent) ou qu'il soit lui-même, en son principe, constitué d'éléments homogènes répétés (les *pulsi* de l'air pour le son), toujours est-il que la répétition fait changer le statut de l'attrait : celui-ci est capable de produire un *analogon* du beau en activant, de façon analogue, les facultés de connaître. La répétition est elle-même capable de désintéresser de la nature matérielle de ce qui est répété, et de centrer l'attention sur la fréquence et le nombre des répétitions, ce qu'il faut d'ailleurs comprendre comme un état paradoxal décrit comme tel par Kant : l'attention est « éveillée de façon répétée » mais « l'esprit est passif ».

Dans cette perspective, nous souhaitons attirer l'attention sur un musicien, et philosophe ayant a contribué à la diffusion de la troisième *Critique*, et parfois connu comme celui qui l'a

509 *CFJ*, § 40, p. 1075.

510 *Idem*, p. 982. Nous soulignons.

511 On lit ceci au § 12 : « La conscience de la finalité purement formelle dans le jeu des facultés de connaître du sujet, à l'occasion d'une représentation par laquelle un objet nous est donné, est le plaisir lui-même ; car cette conscience contient un principe de détermination de l'activité du sujet, eu égard à l'animation des facultés de connaître de ce dernier, et donc une causalité interne (qui est d'ordre final) eu égard à la connaissance en général […]. Ce plaisir […] comporte toutefois une causalité, consistant à *conserver* l'état de la représentation même ainsi que l'occupation des facultés de connaître sans autre intention. », *ibidem*.

étendue en particulier à la musique : Christian Friedrich Michaelis (1770-1834). Dans son essai *Ueber den Geist der Tonkunst,* du moins dans sa version de 1795, un premier chapitre rappelle quelques éléments de la théorie kantienne du beau en insistant sur la distinction entre mécanicité, agréable et beauté. Il est intéressant de noter que la régularité qui caractérise le libre jeu des facultés dans le sentiment du beau, est à opposer non seulement à l'agréable, mais également à ce que Michaelis appelle le mécanisme. Le mécanisme est bien le rapport de détermination induit par une connaissance qu'on aurait sur l'objet et sur sa forme, l'attachant « aux règles de la finalité physique, assurées au moyen de la représentation de *concepts* »[512]. En revanche, la régularité qui caractérise le jeu est bien *esthétique*, mais il faut préciser que Michaelis parle d'un « sentiment de régularité »[513]. On songe ici à l'analogue du beau créé par les attraits au paragraphe 13 : s'il s'agit bien d'un simple « sentiment de régularité » et non d'une régularité objective, on dispose une fois de plus d'une raison d'accorder un fondement de vérité à l'impression d'une belle couleur ou d'un beau son.

L'intérêt du texte de Michaelis en général est double et problématique : *Privatlehrer* à Leipzig après ses études à Iéna, il se range explicitement sous le patronage de l'esthétique kantienne. Cependant, comme une étude plus avancée de cette réception de Kant pourrait le montrer, Michaelis a connu Kant via ses professeurs de Iéna (K. L. Reinhold et F. von Schiller, entre autres). De plus, son discours peut sembler celui d'un disciple qui se contente de diffuser l'esthétique kantienne en sélectionnant les passages pouvant s'appliquer à la musique. En réalité, si, effectivement, le discours est plutôt simple, et s'apparente à une forme de vulgarisation, il offre un angle de lecture formaliste parfaitement clair, comme si cette compréhension de la pensée kantienne sur la musique ne faisait pas de doute. Ce caractère d'évidence au sein de ce texte *Ueber den Geist der* Tonkunst, alors même qu'il s'agit d'une lecture contemporaine de la troisième *Critique*, doit nous interpeller. Il semble que Michaelis trouve au sein même du texte de Kant, et en 1795, des raisons d'en faire une lecture que nous qualifions de formaliste – ce que nous allons ici justifier – concernant la musique. Il reconnaît bien sûr toutefois lui-même que Kant n'est pas allé jusqu'à développer réellement toutes les possibilités d'autonomisation du beau musical, notamment en raison du statut de la sensation, que Michaelis perçoit comme maintenue au rang des attraits. Cependant, ce philosophe, et excellent musicien, qui se réclamait à la fois de Kant et de Fichte, et

512 *Über den Geist der Tonkunst. Mit Rücksichtauf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* in *Musikästhetische Schriften nach Kant*, hrsg. Von Rainer Cadenbach, Band 2, Gudrun Schröder Verlag, Chemnitz, 1997, p. 5. Nous traduisons.
513 *Ibidem.*

qui commenta Pestalozzi, mériterait une lecture plus attentive (notamment en raison des nombreux points communs de sa formation avec celle de Johann Friedrich Herbart)[514].

3.3.1.2. Un problème esthétique :

Parmi les enjeux qui justifient la concession de Kant au paragraphe 14, on peut à présent en indiquer deux qui soulèvent des problèmes que l'on pourrait qualifier de problèmes d'esthétique générale. Le premier tient au statut de la musique elle-même qui ne peut être qualifiée de « jeu des sensations » sans dommage pour le statut des beaux-arts ; le second tient à l'élaboration d'une garantie contre toute confusion entre bruit et son, quand bien même la musique ne comprend plus ni paroles, ni sujet ou support littéraire, ni thème. En effet, si la musique est définie simplement comme l'art de la mise en forme des sons, appréciée à travers la perception d'articulations des sensations entre elles comme « beau jeu des sensations », on peut alors se demander ce qui garantit qu'un art des odeurs ou qu'un art des saveurs ne puissent exister, au même titre qu'il y a un art des sons ou des couleurs. Lorsque Kant propose, certes fugacement, au paragraphe 16, que la musique sans paroles et les fantaisies improvisées sans thèmes soient mises au nombre des beautés libres, ce n'est en réalité qu'à condition que l'on ait déjà admis que le son n'est pas une composante purement matérielle, du moins, pour ce qui concerne ce que nous avons appelé la première théorie kantienne de la musique en tant qu'elle ré-élabore le statut du son. En effet, la deuxième théorie portant davantage sur une réévaluation de la musique par rapport aux autres arts, nous l'analysons dans la deuxième partie de cette recherche. Toujours est-il que, dans l'Analytique du beau, tant qu'il n'y a pas d'autres moyens de hisser la musique au rang des belles productions, il est nécessaire pour Kant de conserver la spécificité artistique des sens de la vue et de l'ouïe. Il lui a donc fallu donc trouver dans la matière même des sensations visuelle et sonore non mises en forme entre elles, donc pures, un élément déjà formel.

Il est intéressant de noter que ce formalisme kantien porte donc en son sein la limite même du formalisme compris en un sens trop général, à une échelle syntaxique, ou combinatoire des sons : cette limite pourrait se présenter comme le risque d'une remontée à l'infini dans la recherche du rapport premier entre deux unités insécables, premières elles aussi. Dans cette première théorie, le formalisme se joue à une échelle infra-compositionnelle. On peut donc se demander quelles conséquences a cette proposition sur la conception des unités musicales concrètes.

514 Nous nous appuyons sur le court article « Michaelis, Christian Friedrich » de Carl von Prantl, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 21 (1885), pp. 677–678.
Digitalisé sur Wikisource.
URL: https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Michaelis,_Christian_Friedrich&oldid=-

De l'agréable au beau : le passage de la quantité à la qualité au paragraphe 14 :

Plus importante peut-être que la question de pouvoir apprécier esthétiquement le son lui-même, est la question d'un changement de statut du son musical à l'intérieur même de l'Analytique du beau donne la possibilité d'une révision définitive de la conceptualisation de la musique par Kant. Le basculement envisagé au paragraphe 14 , l'est, certes, sous forme de concession, il nous a cependant invités à lire différemment par la suite les autres textes sur la musique que comporte la *Critique*. En effet, en suivant la *Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants*, à la fin de l'Analytique du sublime, on retrouve une distinction clarifiée entre agréable et beau :

> « C'est pourquoi, lorsqu'on juge de [l'] influence [de l'*agréable*] sur l'esprit, il ne s'agit que de l'ensemble des excitations (simultanées et successives) et on ne prend en compte la sensation agréable pour ainsi dire qu'en bloc ; seule la *quantité* permet donc de la comprendre. […]
> Le *beau* en revanche implique la représentation d'une certaine qualité de l'objet qui non seulement peut être comprise, mais aussi référée à des concepts (bien que cela ne se produise pas dans le jugement esthétique). »[515]

Ce qui sépare l'agréable du beau est ce qui sépare la quantité de la qualité, à savoir : la saisie d'une forme. Le concept de forme permet en outre de distinguer la pure sensation du phénomène ; on peut à ce titre rappeler la *Réflexion* 683, traduite par L. Guillermit :

> « Pour que la sensibilité ait une forme <*Form*> déterminée dans notre représentation, il faut qu'il y ait coordination <*Zusammenordnung*> et pas simplement compréhension <*Zusammennehmung*>... Le principe de toute coordination, par suite de la forme de la sensibilité, c'est l'espace et le temps. La représentation d'un objet d'après les rapports d'espace est la *forme* <*Gestalt*>... Tous les objets ne peuvent être connus de façon sensible ou intuitive que sous une *forme*. »[516]

La *compréhension* assure qu'on embrasse l'ensemble des données sensibles dans leur aspect simplement quantitatif ; leur état est plutôt celui d'un agrégat que d'un tout, dont la saisie est à la fois compréhension et coordination, c'est-à-dire mise en forme. Au terme de la première partie de ce travail, il nous faut poser que la mise en forme en question a un double statut, ou un statut circulaire : en tant que condition de possibilité de la saisie intuitive, elle dépend des facultés du sujet, mais en tant qu'elle se différencie des objets qui ne peuvent qu'être saisis sous l'aspect de la quantité, elle doit, d'une certaine façon également, dépendre de la structure de l'objet. Autrement, il semble qu'on ne puisse pas passer d'une saisie matérielle, quantitative et simplement compréhensive, à une saisie formelle, quantitative et qualitative, donc coordonnée, par un pur et

515 *CFJ*, Remarque *générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants*, p. 1038.
516 L. Guillermit, *L'élucidation critique du jugement de goût...*, *op. cit.*, p. 24.

simple acte de l'esprit. Pour approfondir cette hypothèse et l'asseoir sur la théorie kantienne de l'imagination, un travail spécifique sur les synthèses de l'imagination, et en particulier sur la synthèse reproductrice – qui fut souvent rabattue sur les autres synthèses, et par là même, manquée dans sa spécificité – nous paraît nécessaire, bien que nous ayons manqué de temps pour le mener dans le présent travail.

Le statut de la saisie coordonnée est toutefois précisé par Kant dans la *Reflexion* 683 :

> « La forme de l'apparence sans la représentation d'un objet consiste uniquement en la coordination des sensations d'après le rapport du temps, et l'apparence s'appelle une suite (*Gefolge*) (ou bien une série ou le jeu). »[517]

Cependant, Kant ajoute : « Tous les objets ne peuvent être connus de façon sensible ou intuitive que sous une figure. »[518], c'est-à-dire une *Gestalt*, saisie de la forme sous des rapports de l'espace. Or, seule la *Gestalt* permet la représentation de véritables *objets*, ce qui se distingue du statut des apparences saisies par une coordination :

> « Les autres apparences ne représentent pas des objets, mais des modifications. »[519].

La musique ne serait donc que saisie d'une série coordonnée dans le temps (*Gefolge*), donc saisie intuitive de simples modifications. Si l'on reprend le vocabulaire utilisé au paragraphe 14, et que Kant actualise, on pourrait dire que la musique n'est que modifications du *Schall*, ce son indéfini qui se présente comme une trame sonore. Cependant, on a bien vu que la notion de *Ton* portait avec elle l'idée d'une détermination plus forte : saisir le son comme *Ton* ne revient pas à percevoir une simple modification. D'ailleurs, la *Gefolge* qui donne lieu à une coordination est bien une saisie intuitive formelle. À ce titre, Kant rapproche deux arts de la succession et du mouvement, à savoir la danse et la musique :

> « Une forme intuitive (*anschauende Form*) d'une suite sérielle de figures humaines est la pantomime, et la danse est une forme intuitive d'une succession de mouvements d'après la division du temps ; les deux composent ensemble la danse mimique. La danse est à l'oeil ce que la musique est à l'ouïe, à cette différence près que cette dernière implique des divisions du temps plus petites qui s'accomplissent selon une proportion plus précise. [...] »[520]

La danse mimique est donc une suite de figures, et par là, elle propose bien des *objets* à la saisie intuitive. Ces objets sont cependant en mouvement, et ils sont donc appréciés en série dans leur modification. Contrairement à la danse, la musique ne présente aucune *figure* directement, même si Kant propose une analogie : la musique est à l'ouïe comme la danse à l'oeil. On serait alors autorisés à penser que la musique propose quelque chose comme des figures sonores qui, saisies en séries, sont appréciées comme modifications, mais qui peuvent au départ, être considérés comme

517 Kant, *Reflexion* 683, traduite par D. Dumouchel in *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, *op. cit*., p. 165.
518 *Ibidem.*
519 *Ibid.*
520 *Ibid.*

une suite d'objets. En somme, comme l'exemple de la danse y autorise déjà, on peut conclure à la possibilité du cumul des deux caractéristiques : que l'intuition saisisse à la fois objet et modification. Toutefois, il semble bien que ce n'est que par analogie que la musique est dite présenter des formes, donc des objets, à l'oreille.

En réalité, nous avons, au terme de ce travail, la possibilité de comprendre comment la musique peut bien représenter des séries de formes sans présenter d'objet pour autant : le son isolé du paragraphe 14 est expressément sans modifications (il est pur), et il peut ainsi se constituer en véritable suite, saisie dans le temps, mais par son aspect stable et uniforme, qui n'est pas pour autant une modification. Le son ainsi conçu est une *Gefolge* qui constitue l'unité de construction des séries proprement musicales qui, elles, seront appréciées comme modifications.

Dans son commentaire, D. Dumouchel remarque bien que l'absence de production de la représentation d'un objet par les arts de la succession, est, en fait, un fondement de la théorie du beau kantien sans concept, et sans considération pour l'existence de l'objet, de surcroît. Or, il va jusqu'à proposer :

> « Seule la musique, en effet, semble en mesure de désigner ce que Kant a en vue lorsqu'il parle de l'apparence esthétiquement réfléchie qui s'opère « sans la représentation de l'objet », et qui « consiste seulement dans la coordination des sensations d'après le rapport du temps ». »[521]

Les *Reflexionen* comprenaient donc le germe d'une conception non seulement formelle de la musique, mais aussi du musical comme paradigme pour les autres arts. Ce germe a cependant également permis ce qui peut être perçu comme une rétrogradation dans la *Critique*, une hésitation kantienne quant à la nature du son. Cela dit, les *Reflexionen* ne rentraient pas encore dans un tel détail, mais tenaient déjà compte du fait que les divisions temporelles présentes dans les séries musicales sont très précises, peut-être les plus précises de tous les arts. Ainsi, les hésitations de Kant, si elles ont permis certains doutes rétrogradants, ont aussi permis des approfondissements sur les possibilités formelles de la musique jusque dans sa *matière*, ainsi bien mal nommée. Nous pensons avoir par là nourri l'idée qu'il faille accorder une place crucial pour la pensée kantienne de la musique au son du paragraphe 14.

2.2.3 La nécessité de poser le problème dans les termes d'une psychologie : le simple son comme intuition pure a priori *? :*

2.2.3.1 Décrire un phénomène musical ? Intuition empirique et intuition pure :

521 D. Dumouchel, *idem*, pp. 166-167.

Nous proposons ici une dernière hypothèse interprétative qui doit être comprise pour ce qu'elle est, à savoir, une suggestion pour donner à penser autour de l'exemple du son du paragraphe 14, sachant les difficultés qui entourent le concept d'intuition pure. En effet, de la même façon que l'explication de la rotation de la Terre autour du Soleil ne détruit pas l'impression phénoménale que le soleil se lève le matin, l'explication du statut et du fonctionnement du son isolé du paragraphe 14 n'a certainement pas dissipé l'impression première que produit cet étrange exemple. De là, toute tentative qui pourrait contribuer à le rendre plus clair doit, selon nous, être exposée.

Le Paragraphe VII de la *Première introduction* définit précisément les opérations qui mettent l'imagination et l'entendement en réflexion dans une intuition empirique, c'est-à-dire ce qui va concerner le jugement esthétique du sens :

> « En effet, si la forme d'un objet donné dans l'intuition empirique est ainsi faite que la *saisie* du divers de cet objet dans l'imagination vient s'accorder avec la *présentation* d'un concept de l'entendement (en laissant indéterminée la question de savoir lequel), entendement et imagination s'accordent réciproquement dans la simple réflexion pour avancer leur besogne […]. »[522]

En revanche, si le jugement esthétique n'est pas jugement du sens mais un jugement esthétique de réflexion, l'objet (ou plutôt : la représentation sans objet) est donné dans une *intuition pure*.

Concernant l'intuition pure, regardons brièvement ce qu'il en est dans la première *Critique*. Si l'on suit l'Esthétique transcendantale : une intuition « qui se rapporte à l'objet par le moyen de la sensation » est « empirique »[523]. La « forme pure de la sensibilité » est, quant à elle, l'intuition pure. Cependant :

> « Comment est-il possible d'intuitionner *a priori* ? L'intuition est une représentation dépendant immédiatement de la présence de l'objet. Par suite, il semble impossible d'intuitionner *originairement a priori*, puisque l'intuition devrait alors se produire sans se rapporter à un objet antérieurement ou actuellement présent, et ainsi, ne pourrait être une intuition. »[524]

Ce n'est donc pas une intuition pure indépendante de l'objet, et de la saisie d'un divers sensible que nous pouvons appliquer au son. Il faut reprendre alors le critère que nous posions dans l'introduction de cette partie, et qui découle de la spécificité du jugement réfléchissant : pour comprendre comme se constitue le son, il faut pouvoir comprendre que la matière de la représentation est mise en forme non pas *a priori* mais *dans le temps de l'expérience,* sans dépendre du donné empirique, par des facultés capables d'anticiper la donation.

Notons que le son n'est pas vraiment constitué en objet : la représentation demeure sans objet, l'intuition permettant de saisir l'apparence pure à travers une série successive et répétée dans le temps, dont l'uniformité (l'absence de trouble) assure cependant une reconnaissance comme

522 *CFJ*, *Première introduction*, § VII, p. 874, Ak. XX, 221.
523 *CRP*, Esthétique transcendantale § 1, A 19, B 33, p. 781-82.
524 Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, éditions Gallimard, collection « La Pléiade », trad. et notes par Jacques Rivelaygue, 1985, tome II, § 8, p. 49.

forme. Le § 9 des Prolégomènes établit ainsi la possibilité de statuer *a priori* sur des objets des sens, à condition que les intuitions de ces objets ne contiennent que la forme de la sensibilité. Cette intuition *a priori* pure qui ne contient que la forme de la sensibilité est bien dite « précéder la réalité effective de l'objet »[525]. Ceci constitue pour Kant une véritable connaissance :

> « Car je puis savoir *a priori* que des objets des sens ne peuvent être intuitionnés que conformément à cette forme de la sensibilité. »[526]

Au terme de cette proposition, le § 9 des *Prolégomènes* propose la réciproque suivante :

> « Il s'ensuit que des propositions qui ne concernent que cette forme de l'intuition sensible seront possibles et valables pour des objets des sens, et réciproquement, que des intuitions qui sont possibles *a priori* ne peuvent concerner que des objets de nos sens. »[527]

D'une part, en identifiant le niveau de la forme de la sensibilité, notamment grâce à l'étude du temps et de l'espace de l'Esthétique transcendantale, on pourra viser *a priori*, et de manière valide, des objets sensibles, et d'autre part, les intuitions produites uniquement formellement (ainsi, le son isolé du paragraphe 14) doivent se rapporter à des objets sensibles. Autrement dit, le son unique du § 14 doit servir à la construction dans l'intuition pure de l'idée d'un son ; à partir de cette formalisation du son dans l'intuition, on peut concevoir comme la musique est générée, composée selon le second sens de la forme que nous allons désormais examiner dans la suite de ce travail, à savoir, selon un agencement interne auto-produit et autonomique.

Le son formalisé du § 14 est donc une sorte de condition de possibilité de l'expérience de la beauté musicale, au sens où il doit permettre de viser les sons non comme la matière de la musique, mais comme formes élémentaires où commence la mise en forme du morceau, selon l'ordre du temps. Le son-unité scande ce temps, et est l'apparence de la nécessité qui préside à son écoulement.

2.2.3.2. Conditions d'accès psychologiques au phénomène musical : la notion de disposition d'esprit

Dans son commentaire, Louis Guillermit revient sur certaines *Reflexionen* du tome XV de l'édition de l'Académie qui concernent le jugement de goût. Ce commentaire met l'accent sur un moment du jugement de goût qui peut être décrit en termes de décision. Il y aurait une orientation, une part de choix dans l'expérience sensible qui expliquerait les différents devenirs de la sensation, et notamment la possibilité de leur abstraction, au sens que nous avons tenté de donner à ce terme

525 *Prolégomènes*, *op. cit.*, p. 50.
526 *Ibidem.*
527 *Ibidem.*

tout au long de cette partie. Les deux réflexions en question sont les suivantes (les coupes sont de Guillermit) :

> « La décision du goût repose sur des principes d'expérience, mais de l'expérience interne, et plus précisément de ce que nous y remarquons de naturel et d'universellement valable […]. les expériences externes exercent cette faculté d'appréciation et la justifient ou l'élargissent […]. Il y a des sensations immédiates des sens ou des sensations hypothétiques et substituées […]. Les secondes consistent en ce que nous nous transformons nous-mêmes pour ainsi dire en une personne étrangère et que nous inventons à partir de nous-mêmes une sensibilité que nous approuvons ou désirons. »[528]

Dans le commentaire de Guillermit, ces réflexions sont utilisées pour illustrer un développement consacré à la place de la sociabilité du goût et de la genèse conceptuelle de la communicabilité par Kant. Aussi Guillermit souligne-t-il tout particulièrement l'humanité visée par le sujet particulier lorsqu'il idéalise ses impressions, et imagine, tout en le substituant à sa sensibilité singulière, un modèle typiquement humain de sensibilité. Si cette opération représente à l'évidence un horizon de l'expérience esthétique, et du jugement esthétique pur décrit par Kant, nous souhaiterions nous arrêter plus en détail sur le processus de constitution d'une telle sensibilité typique de substitution. Guillermit passe en effet assez rapidement sur les étapes qui permettent un tel degré de réflexion, que nous avons d'ailleurs qualifiée *in fine* d'idéalisation.

En nous appuyant sur ce que nous avons dit du *Gemützustand*, et en supposant que, pour exclure toute causalité efficiente immédiate, et pathologique, cet *état de l'esprit* repose bien dans une forme de distance du moi avec lui-même dans la réflexion, qui ménage toutefois le retour à soi, on peut prendre en considération les données que l'on pourrait appeler culturelles qui ont été intégrées à l'expérience première, notamment grâce à l'exercice du jugement, et à son élargissement. À ce titre, le § 4 de l'*Anthropologie* traite de l'introspection, et la qualifie d'utile à condition qu'elle résulte d'une activité volontaire, et de l'observation de soi-même comme sujet, et non comme objet. Là encore, le basculement vers le pathologique signe, pour Kant, le caractère indigne d'une introspection non décidée :

> « L'observation en moi-même des divers actes de la faculté de représentation, *lorsque je les appelle à ma conscience*, est bien digne de réflexion […] Mais vouloir surprendre son secret, en l'état où ces actes viennent à l'esprit *sans appel de notre part* (ce qui se produit par le jeu de l'invention non préméditée de l'imagination), les principes de la pensée, alors, ne précédant pas (comme ils le doivent), mais venant après coup, est une inversion de l'ordre naturel dans notre faculté de connaître, et c'est ou bien une maladie de l'esprit (course aux chimères), ou bien le chemin qui mène à elle et à la maison de fous. »[529]

528 Reflexion 838, AK XV, p. 373 et Reflexion 626, *idem*, p. 272 traduites par L. Guillermit dans *L'élucidation critique*, *op. cit.*, p. 32.
529 *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, *op. cit.*, tome III, Partie I, § 4, p 952.

Le fait, pour une représentation, d'être convoquée indépendamment d'une causalité extérieure et selon la volonté du sujet garantirait une activité réflexive. Cela correspond à ce mode de conscience que Kant appelle « conscience intellectuelle »[530]. Le § 15 de l'*Anthropologie* met également en lien le sentiment moral et le sentiment esthétique, et donne par là à penser qu'une conceptualisation du sentiment comme véritable « pouvoir de l'esprit »[531] est possible, comme l'écrit Guillermit. Cela signifie qu'il ne s'agirait pas d'une disposition passive, ce que peut évoquer, d'ailleurs, le terme de contemplation, mais bien d'une mise à disposition active du sujet. Ainsi Guillermit propose-t-il de préciser la définition du sentiment comme pouvoir de l'esprit en ajoutant que c'est :

> « ce qui rend le sujet susceptible de se laisser déterminer par certaines représentations. »[532]

citant de nouveau le § 15 de l'*Anthropologie*. Une expression de la faculté de désirer est donc présente, au sens où c'est elle qui détermine la volonté, dans la mesure où cette volonté est en fonction de son propre état – ce qui est notamment présent dans l'idée de *conservation* du *Gemützustand*, indépendamment de la conservation de la sensation –, elle obéit donc à un principe interne que l'on peut rattacher à tout ce que Kant nomme un « sentiment vital » (*Lebensgefühl*)[533]. Une telle volonté qui, dans ce sentiment, vise à maintenir un type de relations entre les pouvoirs de l'esprit, indique que ce sentiment vital n'a ainsi rien à voir avec une condition corporelle, ni avec un état des relations entre les organes, par exemple. Le caractère velléitaire doit en réalité être attribué comme pouvoir à la faculté de juger elle-même ; c'est ce que L. Guillermit montre en convoquant l'activité réflexive dans le jugement. La réflexion, qui n'est effectivement pas le propre de la faculté de désirer, permet qu'après que les pouvoirs de connaître – entendement et imagination – ont été activés, la potentielle détermination du divers par l'entendement soit suspendue, et reconduite à un moment primitif que Guillermit qualifie de « *proprement sensible* »[534]. Nous l'avons montré à plusieurs reprises dans des passages particulièrement attentifs à l'état des facultés dans la troisième *Critique*, et donnant lieu à des descriptions précises de l'activité psychologique du sujet : ce moment sensible peut être se trouvé au moment où les rapports entre les facultés sont *sentis* (voir le § 9), ou encore dans ce qu'on pourrait appeler la vie du sens interne, que Kant appelle « sensus interior », car la réflexion modifie la simple sensibilité interne : c'est un *sensus* dirigé *a priori*.

De cette analyse, dégageons un double acquis théorique : d'une part, si velléité il y a dans l'expérience esthétique, celle-ci n'intervient qu'au moment de la réflexion, en une sorte de moment de concentration et de resaisie du sujet qui fait retour sur sa propre intériorité sensible. D'autre part, nous insistons bien sur le caractère sensible d'un tel moment : le sujet qui réfléchit est ainsi disposé

530 *Idem*, note de Kant.
531 Guilllermit, *L'élucidation critique...*, *op. cit.*, p. 81.
532 Cité dans Guillermit, *ibidem*.
533 *CFJ*, § 1, p. 958.
534 Guillermit, *idem*, p. 84.

à être affecté d'une manière qui l'a, d'ores et déjà, décentré de sa singularité. En reconstituant ainsi précisément ces étapes, on peut se départir d'une lecture volontariste de l'esthétique kantienne[535] – point sur lequel nous reviendrons mais qui nous paraît constituer un critère pertinent et actuel pour définir l'expérience esthétique en général[536] --. On peut également conclure à l'importance de décrire de telles articulations non par le biais de l'introspection, mais en examinant, eu égard à la nature de l'expérience esthétique et des objets qui la déclenche (le musical, en l'occurrence) ce qui

535 Comme le propose par exemple Samantha Matherne dans son article « Kant's Expressive Theory of Music » in *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, May 2014, Vol. 72, Issue 2 lorsqu'elle examine la notion d'état d'esprit du sujet (*mindset* dans l'article).

536 Voir notamment les caractéristiques fondamentales de l'expérience esthétique telles que les pose Marianne Massin dans son ouvrage *Expérience esthétique et art contemporain*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

PARTIE II : RÉALITÉ SONORE ET RÉALITÉ MUSICALE, ENTRE KANT ET HERBART : L'INVENTION DU SUJET DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE MUSICALE DANS LE PROGRAMME D'UNE PSYCHOLOGIE DU SON

Cette deuxième partie est pour nous l'occasion de reprendre l'élaboration des éléments de méthodologie de la première partie qui concernait le son de manière spécifique. On citait à ce titre André Charrak dans *Raison et perception* :

> « Cette orientation conduit à se demander à quel titre les éléments distingués dans l'exposition rationnelle de la théorie peuvent intervenir dans la constitution d'une expérience musicale vécue. »[537]

Guidée par le statut de l'expérience du son en tant qu'objet musical et esthétique, mais surtout en tant qu'objet pensable, la première partie de notre travail nous a ainsi permis d'éclairer la constitution du son comme élément formel. Nous avons d'ores et déjà vu que, dans cette optique, la composition musicale (et donc le traitement de la musique comme art) était, au mieux, insuffisante et, au pis, impertinente dans l'enquête sur le statut des sons musicaux. Plus encore, s'il y a une nécessité à rendre possible le traitement des sons non comme de simples sensations, mais comme des éléments formels, l'idée de composition comme mise en forme constituait une entrave considérable, en impliquant que ce qui est mis en forme soit nécessairement la « *Materie der Vorstellungen* » (matière des représentations). On est ainsi parvenu, à l'issue de cette première partie, à l'idée qu'on puisse parler de forme au niveau des déterminations infra-musicales du son, sans pour autant décrire par là une forme donnée matériellement dans l'expérience sonore. Cette forme est, certes, constituée lors de l'expérience musicale, mais elle est le résultat d'un traitement spécifique par l'esprit qu'on peut finalement rattacher à l'opération de la réflexion.

On voudrait ouvrir cette deuxième partie en proposant l'adoption d'un nouvel angle méthodologique qui pourrait davantage convenir à l'objet dont la constitution dans l'expérience va à présent être testée : non plus le son, mais le flux ordonné de la musique dans la composition, ou le morceau de musique, de manière générale. On partira d'un rappel que formule Louis Guillermit concernant la réflexion, et sa définition comme étant essentiellement une activité de comparaison :

> « […] à ce titre elle constitue l'acte fondamental de la *mise en relation*. Mais si l'on s'attache à la nature d'une telle opération, on s'aperçoit que le va-et-vient d'un regard mental courant d'un terme à l'autre ne suffit nullement à permettre de les comparer. Une comparaison *s'institue*, ce qui veut dire que seule *l'adoption d'un point de vue* la rend possible. C'est si vrai que s'il n'apparaît pas qu'un tel point de vue puisse être trouvé, la comparaison sera déclarée impossible. Mais alors la nécessité qu'un tel point de vue soit *inventé*, qui résulte de ce qu'il n'est pas donné d'avance, révèle tout le caractère paradoxal de l'opération, son aspect circulaire qui ressort très clairement dans la définition de la réflexion : « Réfléchir c'est...tenir des représentations données...*en relation* avec un concept *rendu possible* par ce moyen »[538]

L'invention d'un point de vue, dans le jugement esthétique réfléchissant et concernant la musique (si celle-ci est belle et non agréable comme Kant invite à le penser à plusieurs reprises),

537 André Charrak, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2001, p. 13.
538 *Erste Einleitung*, V, Ak. XX, p. 211, cité dans *L'élucidation critique du jugement de goût par Kant*, *op. cit.*, p. 43.

pourrait correspondre à cette subjectivité jugeante dépathologisée caractéristique de ce que nous commencerons à appeler formalisme au sens fondé par Eduard Hanslick au XIX^e siècle.

Dans la section V de la *Première introduction* de la *Critique de la faculté de juger,* Kant rappelle bien que la réflexion, même indéterminée ou non déterminante, ne se fait jamais « à l'aveuglette »[539], elle ne se fait que dans le contexte d'un présupposé qui est celui d'une systématicité de la nature. On rappellera avec profit que ce présupposé est un besoin de la faculté de juger qui lui permet de postuler, sans que ce postulat ait vocation à être vérifié empiriquement, que toute forme « est possible d'après des lois générales, connaissables par nous »[540]. Ceci est à mettre en lien avec le fait que la faculté de juger peut fonctionner *techniquement*, par opposition avec un mécanisme (*Première introduction*), c'est-à-dire pour Kant « *à la manière de l'art* »[541]. C'est bien cette expression qu'il faut commenter, et ce d'autant plus qu'elle a une portée méthodologique problématique. En effet, on détecte une certaine circularité de l'analogie du fonctionnement de l'art entre la faculté de juger elle-même, et la nature :

> « […] il est clair que la faculté de juger réfléchissante ne pourrait entreprendre, suivant sa propre nature, de *classifier* la nature tout entière d'après ses diversités empiriques, si elle ne présupposait pas que la nature *spécifie* elle-même ses lois transcendantales d'après quelque principe. »[542]

Le paragraphe suivant distingue, pour les mêmes objets naturels tels des cristaux ou des végétaux, deux attitudes du jugement à leur égard : « pris comme agrégats » ou « pris comme systèmes ». Le jugement varie à leur égard parce qu'il fait varier leur rapport à la nature : comme agrégat, la nature est considérée comme un processus mécanique ; comme système, elle est un processus technique qui n'*explique* pas le phénomène, mais permet de l'*apprécier*. Cette circularité, à nouveau, est la trace même de la réflexivité du jugement qui s'est ici donné un « principe », autrement dit, un mode de fonctionnement. Si tout semble dépendre ici du principe du jugement, en somme, du type de concept que le sujet se donne méthodologiquement en amont afin de pouvoir juger, il est clair que, dans un jugement esthétique, on devrait toujours avoir affaire au postulat du système et ce, quel que soit le degré de naturalité de ce qui est considéré. On l'a vu en effet, un son isolé peut être envisagé comme exposant lui-même une forme par ses vibrations : ces propriétés lui viennent de la nature au sens physique du terme, ce qu'on peut donc tout à fait analyser – comme Kant le fait pour les cristaux ou les fleurs – comme une mise en forme ayant du sens dans un système, sens qui, tout en continuant de nous échapper, nous permet d'apprécier la beauté de l'objet.

539 Première introduction, § V, Gallimard, p. 39
540 *Ibidem.*
541 *Première introduction*, § V, Gallimard, p. 40.
542 *Première introductio*n, § V, Gallimard, p. 42 mais voir aussi l'objet du § VII.

Cette capacité pose en effet la question de notre pouvoir constituant en tant que sujet, et partant, de la question de la place de l'objet face à nous. Si l'on en croit la *Première introduction*, paragraphe V, le pouvoir réfléchissant dont nous faisons usage dans de tels jugements permet de penser le jugement comme un véritable acte de l'esprit : « […] quand la réflexion sur une représentation donnée précède le sentiment de plaisir (comme fondement de détermination du jugement), alors la finalité subjective est *pensée* avant d'être *ressentie* dans son effet […]. »[543]. En somme, si nous prenons conscience de l'échec de l'entendement avant de subir l'effet produit par l'activité des facultés suite à cet échec, nous sommes mis face au jeu auto-maintenu des facultés comme si nous étions mis face à un objet. La réflexion semblerait nous défaire de notre affectivité.

Ne retournerons-nous cependant pas ici à un modèle intellectualiste, qui, de surcroît, fait très peu de cas de l'objet ? En réalité, la réflexion n'est pas à considérer comme une pure gymnastique de la pensée, qui, du fait d'un « étrange » pouvoir, pourrait « s'anticipe[r] elle-même »[544]. Pour L. Guillermit, la *Critique de la raison pure* donne par exemple plutôt à penser la réflexion comme un processus plus global, et surtout, non pas comme une anticipation (au fort potentiel déterminant ou intellectualiste), mais comme « reflux sur les conditions subjectives qui doivent rendre l'opération possible »[545].

543 *Première introduction*, § VIII, Gallimard, p. 53.
544 Guillermit, L*., op. cit.*, p. 43.
545 Guillermit, L*., idem*, p. 44.

1) La deuxième théorie kantienne de la musique :

1.1 Le paragraphe 51 : le son et la musique comme objets d'une réflexion :

Concernant la typologie des beaux-arts que Kant établit dans son esthétique, elle représente une sorte de passage obligé par la tradition (tradition que Sulzer représente, d'ailleurs la typologie que Kant présente est très proche). Mai Lequan remarque cependant que la typologie alternative esquissée par Kant diffère de celle de Sulzer, tout en étant plus conforme à l'esthétique transcendantale[546]. Le paragraphe 51 propose donc une *division* des beaux-arts fondé sur un modèle expressif, lui-même attaché à l'enjeu de la communication, inhérente à la production artistique humaine)

Cette division des beaux-arts amène d'ailleurs Peter Kivy à mettre en garde les lecteurs qui voudraient voir dans la *Critique de la faculté de juger* l'origine du formalisme esthétique en général :

> « [Kant] believed that works of art, being reprentational, have a 'content' or 'meaning' and that this content or meaning is an essential part of their nature. »[547]

En effet, ceci est également clair d'après la distinction entre la beauté libre et la beauté adhérente du paragraphe 16 : les beautés naturelles constituant le modèle de la beauté libre (quand bien même on peut trouver des manifestations de celle-ci dans les arts), les beautés artistiques constituent le modèle de la beauté adhérente, en tant qu'elles peuvent être appréciées à l'aune de leur spécificité expressive ou communicative. Pour autant, la théorie de la musique au sein des beaux-arts n'échappe-t-elle pas justement à ce critère de la communication, et ne peut-elle pas être, par conséquent, pensée comme théorie précurseure du formalisme en musique ?

Dans ce paragraphe, il ne s'agit pas tant de classer les beaux-arts en justifiant d'un critère de hiérarchisation que de les *classifier* : c'est à dire d'établir leur espèce propre et distincte, et leurs apparentements. Ce paragraphe expose franchement une classification, que l'on pourrait qualifier de spécification selon le *moyen* d'expression, tout en conservant en contrepoint une seconde classification selon *ce qui est exprimé* ou *l'objet de l'expression.* Cette spécification seconde ou

---

546 « S'il envisage bien un autre type de classement possible (plus conforme à sa philosophie critique) en beaux-arts de l'expression de la pensée et en beaux-arts de l'expression de l'intuition (chacun d'eux se dédoublant à son tour sous l'angle de sa forme et de son matériau), Kant recule immédiatement et reconnaît que « ce classement paraîtrait trop abstrait et peu conforme aux concepts habituels. » »

Mai Lequan, « Esthétique et morale selon Kant et Sulzer : la Théorie générale des beaux-arts et la Critique de la faculté de juger », p. 169 dans Deloche, *L'esthétique de Johann Georg Sulzer (1720-1779,* Bernard Deloche (dir.), Actes du colloque international du 21 novembre 2003, Publications de l'Université Jean Moulin Lyon 3, 2005.

547 *Introduction to a Philosophy of Music,* Oxford, Clarendon Press, 2002, p. 56-57, cité par Wilfing Alexander, « Hanslick, Kant, and the Origins of *Vom Musikalisch-Schönen* », based on a talk given at the Fourth Annual "Music and Philosophy" Conference at King's College London, June 27–28, 2014, publié en 2018, p. 14

URL : www.musau.org/parts/neue-article-page/view/47

secondaire est disqualifiée cependant par Kant comme « trop abstrait[e] et peu conform[e] aux concepts habituels »[548]. Il est également possible cependant, comme nous allons le voir, que Kant disqualifie cette classification à cause du statut de l'art des sons (et de l'art des couleurs, de la même famille artistique) : en effet, dans la classification abandonnée, Kant divise les arts en « arts de l'expression de la pensée » d'un côté, et en arts de l'expression de l'intuition de l'autre. À l'intérieur de ces familles, une division redoublerait la première : sous l'aspect de la forme et sous l'aspect du matériau. En reconstituant la classification grâce à la suite du texte, on aurait donc d'un côté les arts du langage comme arts de l'expression de la pensée sous l'aspect de la forme ; et les arts de l'image et de la forme (plastique et peinture) comme arts de l'expression de la pensée sous l'aspect du matériau. Restent donc l'art des sons et l'art des couleurs à répartir, au sein de leur famille des arts de l'expression de l'intuition, entre forme et matériau. Et c'est ici que l'hésitation kantienne quant au statut de la musique (notamment) rend intenable jusqu'au bout cette classification (on note d'ailleurs qu'à la fin de sa description des arts de l'image et de la forme, Kant reprend discrètement la classification abandonnée pour la tester, puisque pour les arts plastiques et picturaux, elle fonctionne[549], et notons surtout qu'il ne le fait pas pour les arts du beau jeu des sensations). Notons que la remarque de Peter Kivy concernant l'impertinence à voir dans l'esthétique kantienne un fondement formaliste se trouve à nouveau déboutée : non seulement la musique échappe au critère expressif, mais l'ensemble de la classification des beaux-arts selon ce critère est en réalité abandonné.

Revenons donc à la classification adoptée, qui permet de conserver un statut indéfini à la musique, et à l'art des couleurs[550]. Laissons tout d'abord de côté la définition fondée sur les degrés

548 *CFJ*, § 51, p. 1106, Ak. V, 321.

549 « On peut justifier de rattacher l'art de l'image et de la forme au geste dans le langage (par analogie) en alléguant que l'esprit de l'artiste donne, grâce à ces figures, une expression physique de ce qu'il a pensé [nous soulignons] et de la manière dont il l'a pensé, et qu'il fait parler la chose même, en quelque sorte, mimétiquement [...] », *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.,* § 51, p. 281-282 (Folio).

550 Notons que la *Farbenkunst* n'est pas la peinture, mais renvoie précisément à la production de pièces non figuratives ne comportant que des couleurs. Michael Schueller cite Paul O. Kristeller: « […] best known in Kant's day as emanating from the Abbé Castel's color piano. », « The Modern System of Arts : A Study in the History of Aesthetics (II) », JHI, XIII (1952), note 278 dans Herbert Schueller, « Immanuel Kant and the Aesthetics of Music », in *The Journal of Aesthetics and Art* Criticism, 1955, n°14, pp. 218-247.

Concernant cette *Farbenkunst*, on trouve également ce commentaire chez Michaelis :

« L'art des couleurs n'est pas encore développé comme un véritable bel art, mais il est plutôt employé comme aide en art (*Hülfskunst*), pour la peinture et la représentation théâtrale. »

Michaelis, C. F*., Über den Geist der Tonkunst. Mit Rücksichtauf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft*, in *Musikästhetische Schriften nach Kant*, *op. cit.*, p. 7, nous traduisons.

La qualification de *Hülfskunst* est censée permettre une distinction forte avec l'art des sons, et plus précisément encore, avec l'harmonie, que Michaelis semble vouloir classer comme supérieure et plus pertinente à étudier philosophiquement que la *Farbenkunst*. Cependant, comme beaucoup de thèses du musicologue dans ses ouvrages plus philosophiques, la supériorité de l'harmonie musicale sur l'art des couleurs est tenue pour évidente et peu justifiée, alors même qu'ici, une analogie avec un art en partie dépendant d'autres arts pourrait inviter à déclasser l'harmonie musicale. Aussi, la lecture de M. Schueller, qui repose avantageusement sur un élément historique, permet de comprendre que Kant n'a pas réduit l'harmonie musicale à une *Hülfkunst*.

de tension instaurés entre les sens selon leur disposition, et prenons directement le paragraphe qui statue sur l'empiricité du plaisir pris à ce beau jeu des sensations. L'incertitude est pour ainsi dire affirmée : de la qualité attribuée à la perception d'un jeu sonore ou coloré, on ne saurait dire « clairement […] si elle a pour principe un sens ou la réflexion »[551], en somme, si elle est agréable ou belle. Cependant, loin de rejouer le scénario du § 14, le § 51 exhume un nouveau fait remarquable : certaines personnes qui entendent parfaitement bien (« en vue d'une connaissance ») sont pourtant incapables de *qualifier* la sensation en termes esthétiques (plaisir ou déplaisir). On doit noter ici que la comparaison avec l'art des couleurs n'est plus vraiment rappelée par Kant, mais n'oublions pas qu'il traite solidairement la musique et cet art ; aussi, si cette observation peut paraître relever de cas très rares pour la musique (on note, avec des chiffres actuels, que l'amusie, l'agnosie décrite par Kant, concerne environ 4 à 6 %[552] de la population mondiale), elle est peut-être nettement plus envisageable pour un art qui n'a guère eu de fortune et semble, pour nous, intégré à ce que Kant appelle la peinture[553].

C'est cette remarque qui permet, dans ce paragraphe, de redoubler le doute quant au statut des perceptions musicales : Kant introduit en effet un nouvel élément :

> « À considérer la vitesse des vibrations de la lumière ou, pour le son, de l'air, vitesse qui dépasse sans doute très largement notre faculté d'apprécier immédiatement, lors de la perception, la proportion des divisions temporelles que ces vibrations provoquent, on devrait penser que seul est ressenti, par les parties élastiques de notre corps, l'*effet* de ces vibrations, mais que les *divisions temporelles* ne sont pas remarquées ni prises en compte dans le jugement, et que, par conséquent on ne devrait associer aux couleurs et aux sons qu'un caractère agréable, et non la beauté de leur composition. »[554]

Puisque nous n'avons, semble-t-il, pas le temps d'apercevoir la structure mathématique des vibrations (en elle même, leur division, et entre elles, le rapport de ces divisions, *a fortiori*), on devrait considérer comme l'effet d'une causalité totalement empirique le sentiment éprouvé à l'écoute d'une musique. Le cas de l'amusie, ou incapacité à distinguer les sons, ne devrait alors absolument pas empêcher le sentiment ni la qualification de la perception musicale. Or, pour ces personnes, seule reste possible une opération de l'entendement qui subsume le son sous un concept non musical (dans le langage, par exemple) ; le fait que ces personnes, dont l'organe est fonctionnel, ne ressentent pas de plaisir esthétique à l'écoute de la musique montre que le § 51 rejoint ici le § 14 quant à l'existence d'une détermination formelle dans le son même[555]. Cette fois, l'exemple tend à

551 *CFJ*, § 51, p. 1110, Ak. V, 324.

552 Voir les travaux d'Isabelle Peretz, ainsi *Apprendre la musique. Nouvelles des neurosciences*, Odile Jacob, 2018, et ses recherches au sein du BRAMS, de l'université de Montréal.

553 Quand bien même Kant se sert également de cet exemple dans l'*Anthropologie* : « […] il y a plus de gens qu'on ne croit qui sont doués d'une bonne ouïe, et même extrêmement fine, mais qui n'ont absolument pas l'oreille musicale, des gens dont le sens n'est pas du tout réceptif aux notes, non seulement pour les reproduire (pour chanter), mais aussi pour les distinguer du simple bruit. » I, §28.

554 *CFJ*, § 51, p. 1110, Ak. V, 324.

prouver que la qualité esthétique de la musique ne saurait dépendre simplement de l'organe : il faut bien une opération supplémentaire au niveau des facultés.

La description se clôt sur un argument empirique, qui assoit le caractère beau de la musique contre l'agréable : non seulement, les personnes qui savent distinguer les sons le font en fonction d'un « changement qualitatif (et pas simplement d'un degré différent de sensation) dans les différentes intensités de l'échelle des sons » (où il faut entendre non pas intensité au sens de *volume (forte-piano)* mais de *hauteur* (grave-aigu)), et ce changement est bien déterminé (celui entre deux notes) ; de plus, cette détermination s'applique encore au nombre des changements qualitatifs possibles. Kant fait ici référence, sans la nommer, à la divisions de l'octave en douze demi-tons et, plus généralement peut-être, à toute échelle de notes ordonnées selon des divisions parfaitement déterminées et proportionnées : les gammes et les modes musicaux (ce qu'on appelle, pour faire écho au début de cette description, la tonalité).

Sur ces deux dernières observations de Kant, quelque peu abstraites faute d'une terminologie claire du texte, notons un effort certain pour donner du sens et une unité au champ des connaissances théoriques musicale, et à celui de l'esthétique musicale. On note ainsi une volonté de modifier le statut de la musique en visant une expérience plus savante, plus avancée, de la musique. En tout cas, cela pourrait indiquer qu'un hiatus est perçu entre les pratiques d'écoute (l'inattention durant les concerts est encore courante, et résume cette pratique : on discute, on boit et on mange pendant que les musiciens jouent), et ce qu'on connaît et découvre de l'objet musical.

La fin de l'argumentation est tournée vers la suite : Kant fait référence aux fondements mathématiques de l'harmonie, qui, s'ils ne sont ni développés par le philosophe, ni certainement parfaitement entendus, ne sont pas tenus pour une simple coïncidence.

1.2 Le formalisme et la référence à la nature : affectivité naturelle et mécanisme ?

On peut ici se demander quelle est la conséquence pour le statut de la musique au § 53 de ce que nous venons de développer pour le § 51. Cette fois, nous avons affaire à un *classement* mais là encore, Kant hésite, et le classement va se dédoubler autour de la question du rapport des proportions mathématiques avec la beauté musicale. Dans ce paragraphe, il semble cependant que, quoiqu'il advienne du statut de la musique, la poésie reste première parmi les arts : selon un premier critère, celui de « l'attrait et du mouvement de l'âme » et selon un second critère, celui de la « culture » appelé encore « point de vue de la raison ».

555 Il est tout à fait remarquable que l'amusie soit convoquée chez Herbart, dans la partie II, chapitre 3 de son *Lehrbuch zur Psychologie,* au service d'un argument semblable qui rend compte du fait que nous soyons capables de distinguer la compréhension intellectuelle du langage de sa perception sonore.

On remarquera rapidement que le point de vue de la raison dépend du critère que nous avons appelé expressif, ou critère de la communication d'idées par les arts ; selon ce critère, la poésie est effectivement toujours première, et la musique reléguée au dernier rang. On peut à nouveau se servir de cette remarque comme le fait A. Wilfing[556] : la musique fait bien ici l'objet d'une thématisation formaliste. En effet, par rapport aux autres arts, elle est incapable de véhiculer des idées, et n'exprime aucun contenu. Quand bien même ce modèle pour penser les beaux-arts n'est pas formaliste, puisqu'ils sont évalués en fonction de leur pouvoir expressif, la musique, puisqu'elle se soustrait quasi-complètement à ce modèle, est pensée négativement de manière formaliste.

Du point de vue de « l'attrait et du mouvement de l'âme », autrement dit, du point de vue de la jouissance, Kant précise que la musique, tout comme la poésie, « émeut l'âme de diverses manières » mais par le moyen de sensations pour la musique, et non de concepts. Kant ajoute, significativement, bien qu'assez brièvement, de la « manière la plus intime », pour la musique. De plus, la musique se joint facilement à un texte poétique. Selon ces premiers critères, la musique doit donc tenir le deuxième rang parmi les arts. Kant caractérise alors plus avant cette émotion musicale et cette atteinte superlative de l'intimité :

> « L'attrait de la musique, qui peut être si universellement communiqué, semble reposer sur le fait qu'à toute expression du langage est associée dans tel contexte telle tonalité adéquate au sens de ce dernier ; cette tonalité témoigne de la présente d'un affect chez celui qui parle, et le provoque en même temps chez l'auditeur, et l'affect éveille à son tour chez ce dernier l'idée exprimée dans le langage par cette tonalité. »[557]

On voudra bien ici reconnaître, puisque Kant lui-même la connaît, la théorie expressive musicale de Jean-Jacques Rousseau. L'adéquation des tonalités par rapport aux affects se fait, précise Kant, parce que la « modulation est un langage universel des sensations »[558] : autrement dit, il y a dans le fait de d'émettre un son plus ou moins aigu ou grave, plus ou moins *piano* ou *forte*, quelque chose d'immédiatement reconnaissable : une « idée », dit Kant, « intelligible pour tout homme ». Comme dans la théorie de Rousseau, Kant présuppose bien qu'il y a deux langues, celle de la pure fonction communicative (qui vise la simple transmission d'information), et celle de l'expression affective qui utilise la part modulante, c'est-à-dire musicale, du langage : autrement dit, celle qui consiste à faire *varier* le ton de l'énonciation de telle sorte que sa charge affective, au sens large, en soit changée. On note bien sûr ici l'absence de tout postulat explicité d'une co-originarité de la musique et du langage, propre aux multiples développements de Rousseau : en effet, cette séparation en deux langages est pour Rousseau un état second, post-lapsaire, qui conduit aux destins séparés de la langue et de la musique. Ici, Kant parle bien en héritier de cette chute qui a révoqué à

556« Hanslick, Kant, and the Origins of *Vom Musikalisch-Schönen* », *art. cit.*, p. 14.
557 *CFJ*, § 53, p.1115, Ak., V, 328.
558 *Ibidem.*

jamais le temps où « dire et chanter étaient la même chose » selon des paroles de Strabon citées par Rousseau au chapitre XII de l'*Essai sur l'origine des langues.*

Notons également que dans les *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* de 1764, on peut remarquer, avec Piero Giordanetti, que la musique est classée sans hésitation au rang des beaux arts. et précise que ce n'est d'ailleurs pas assez retenu[559] : c'est dans la musique que le génie italien s'est distingué et que l'art de cette nation est entré dans l'histoire, avec la peinture, la *Bildhauerkunst* et l'architecture, la musique est classée parmi les « schöne Künste », et ce sans trace (*Spur*)[560] même d'un doute concernant sa beauté.

Remarquons cependant quelques obscurités que cet héritage plus ou moins assumé produit. Si le patronage de Rousseau est assez indubitable, on peut interroger sa valeur : comme on l'a annoncé, Kant ne va pas se contenter d'un seul classement dans lequel la musique devancerait les arts plastiques et picturaux (arts de l'image), et va donc devoir, indirectement, indiquer que la thèse d'une sémantique affective musicale est insuffisante. Ces traces d'une lecture de Rousseau ne constituent-elles alors qu'une sorte de récitation ?

Par exemple, que décider concernant la causalité impliquée dans cette esthétique musicale rousseauiste ? Le texte semble en fait d'abord éclairer le terme d' « association mécanique » présent dans la parenthèse au début du passage sur la musique :

> « […] mais la musique est à vrai dire jouissance plus que culture (le jeu d'idées qu'elle déclenche à titre d'à-côté n'est que l'effet d'une association pour ainsi dire mécanique) […]. »[561]

Cette association mécanique serait possible car :

> « à toute expression du langage est associée dans tel contexte telle tonalité adéquate au sens de ce dernier ; cette tonalité témoigne de la présence d'un affect chez celui qui, et le provoque en même temps chez l'auditeur, et l'affect éveille à son tour chez ce dernier l'idée exprime dans le langage par cette tonalité. »[562]

Cependant, nous avons en fait ici deux possibilités : soit joindre ces deux passages et disqualifier la causalité affective au titre de sa mécanicité (un affect exprimé provoque systématiquement le même affect chez l'auditeur de l'expression). Soit disjoindre ces deux passages pour affirmer que, lorsqu'il s'agit d'idées, la musique fonctionne de manière mécanique, mais que lorsqu'il s'agit d'affects, il vaudrait mieux convoquer une causalité fonctionnant sur un autre mode. La première interprétation contrevient en réalité au patronage rousseauiste : ce qui se transmet mécaniquement dans la musique chez Rousseau correspond à l'imitation harmonique qui repose

559 À part dans l'article « Schön oder bloß angenehm ? Zu einem andauernden Mißverständnis der Musikauffassung Kants. », de Stephan Nachstheim, *in Kant : Analysen – Probleme – Kritik*, Oberer, Hariolf (éd.), Bd. 2. Würzburg, 1996, pp. 321-352, comme le signale P. Giordanetti.

560 « Die Musik gehört also nach den Beobachtungen zu den schönen Künsten, und es findet sich keine Spur einer Beurteilung derselben als angenehmer Kunst » Giordanetti. *op. cit*, p. 54

561 *CFJ*, *idem*, p. 1115.

562 *Ibidem.*

uniquement sur les propriétés physiques du son. La véritable beauté, ou volupté musicale, si l'on suit Rousseau, résulte d'une expérience composée, suffisamment longue et, surtout, dont l'intelligibilité n'est accessible que par un certain apprentissage (« C'est une l angue dont il faut avoir le dictionnaire » rappelle le chapitre XIV de l'*Essai sur l'origine des langues*). Rien de mécanique en somme mais, effectivement, un fondement dans la nature que Rousseau théorise, et que Kant mentionne dans ce même § 53 :

> « […] la musique [...] communique universellement, en obéissant à la loi de l'association[563], les idées esthétiques qui sont liées [au langage des affects] de manière naturelle […]. »[564]

Une chose diffère fortement cependant chez Kant par rapport à la théorie rousseauiste : ce n'est pas sous la forme d'un langage que la musique communique universellement par la langue des affects mais sous la forme d'une *composition* (on pourrait définir schématiquement que la forme du langage ne lie que successivement ses éléments alors que la composition implique l'idée d'une liaison synchrone, même si les deux relèvent d'une combinatoire). Aussi, chez Kant, une beauté formelle *harmonique* est admise, et non seulement *mélodique* comme chez Rousseau. On a bien vu, dès le § 14, que le niveau des liaisons musicales au sein de la partition était, en somme, un niveau non problématique pour le théoricien de la beauté formelle : si les sons sont des sensations, il est évident que toute beauté musicale ne peut reposer que sur l'appréciation de la *mise en forme* de ces sons, appréciation toujours menacée d'une confusion avec l'agrément. Finalement, Kant prend acte du fait que la composition comme forme n'est absolument pas suffisant pour traiter sérieusement de l'idée d'une beauté musicale. Au fond, l'hésitation du § 53 porte moins sur la nature de l'effet musical produit sur l'auditeur, qu'il soit mécanique (idées), ou naturel (affects), puisque les deux sont admis sous un patronage rousseauiste qui consiste à rejeter l'imitation fondée physiquement, au motif qu'elle userait d'une causalité mécanique. L'hésitation du § 53 nous semble davantage porter sur le statut des mathématiques par rapport à la musique.

1.3 L'assignation problématique du rôle des mathématiques dans le paragraphe 53 :

Dans son article « *Kant and the Aesthetics of Music* », Herbert M. Schueller soutient l'idée que le critère de l'expression serait le plus pertinent pour comprendre le jugement esthétique portant sur la musique chez Kant (et également la place de la musique dans la classification des beaux-arts) :

> « But what is this reflective judgment in music a judgment *of* ? This might be a judgment of expression. […]. Kant related all arts to communication in speech. »[565]

563 Selon l'*Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, les lois de l'association proviennent de l'habitude.
564 *CFJ*, *ibidem.*
565 Herbert M. Schueller, « Kant and the Aesthetics of Music », *art. cit.*, p 223.

Pour autant, H. M. Schueller le précise bien, le jugement esthétique musical ne porte ni sur des « émotions » ni sur la relation entre la musique et des émotions[566] : le jugement porte sur des proportions, que cela soit dans les « différents degrés de tension » ou dans « l'accord des sensations »[567]. Dans les deux cas, Schueller conclut : « Clearly, judgment has to do with the formal and the mathematical. »[568]. Plusieurs remarques doivent cependant être faites : la réponse la plus évidente à la question de savoir de quoi le jugement réfléchissant est le jugement ne nous paraît pas être « de l'expression », puisque, comme nous l'avons montré précédemment dans ce travail, le jugement réfléchissant prend acte de l'état des facultés de connaître en tant qu'elles sont mises en jeu. La nature du rapport que cette réflexion engage avec le phénomène, et avec la possibilité d'une relation *a priori* est autre, et nous avons statué là-dessus. De plus, la justification de H. M. Schueller ne nous semble pas parfaitement répondre à l'exigence de définir un jugement réfléchissant sur l'expression : le système que Kant propose par rapport aux formes de communication ne se rapporte pas, selon nous, à une théorie du jugement réfléchissant. Dans la mesure où il s'agit d'une théorie des beaux-arts, il est nécessairement question de beauté adhérente, or, en ajoutant le critère systématique du rapport à la communication dans sa classification, Kant sur-détermine l'appréciation des beaux-arts quant à un tel critère. La place laissée pour la réflexion est alors particulièrement ténue, et elle sera peut-être réservée seulement aux œuvres du génie. Il nous semble que Kant a laissé une place plus grande pour la réflexion du jugement réfléchissant dans les beaux-arts, ce qui est corroboré par le fait même que Kant biffe la classification de ceux-ci selon le critères de la communication – ce que nombre de commentaires semblent oublier –. On peut alors, plus précisément, rouvrir la question du jugement réfléchissant avec le statut des mathématiques.

Le paragraphe 53 assigne de manière problématique le rôle des mathématiques par rapport à l'effet de la musique. Dans un premier temps, les proportions, présentes « dans l'accord des sensations », sont qualifiées de « moyen » pour l'expression d'une Idée esthétique. Notons que ces proportions sont bien fondées sur une physique mathématisée : il s'agit du « rapport numérique des vibrations de l'air en un temps identique dans la mesure où les sons se trouvent liés simultanément ou successivement »[569], on retrouve les dimensions harmonique et mélodique. Or, dans cette première assignation, les proportions mathématiques sont le moyen de la *beauté* du *jeu* sonore, de même qu'elle fonde, comme l'ont établi l'Analytique du beau et la déduction des jugements esthétiques purs (§ 37), la validité *a priori* du plaisir ressenti, que l'on peut prêter à chacun. Dans cette première proposition sur le rôle des mathématiques, Kant statue en effet sur une réduction de

566« the relationship between the music and the emotions (or of the adequacy of the music to the emotions). », *idem*, p. 224.
567 *CFJ*, § 51, p. 1110, Ak., 324.
568 *Idem*, p. 225.
569 *Critique de la faculté de juger*, traduction L. Guillermit, *op. cit.*, p. 276.

la *quantité* des sensations musicales à « tout cohérent ». La proportion rend ainsi possible la réflexion qui est dite « simple » par rapport à la masse, ou quantité (suivant les traductions), de « sensations simultanées ou successives »[570].

Comment comprendre alors la fin du paragraphe suivant, qui semble traiter des mêmes proportions mathématiques, qui s'achèvent sur une toute autre classification esthétique ?

> « Les mathématiques n'ont assurément aucune part dans l'attrait et le mouvement de l'âme provoqués par la musique, mais elles sont la condition indispensable (*conditio sine qua non*) de la proportion des impressions, dans dans leur association que dans leur alternance ; et c'est grâce à cette proportion qu'il devient possible de rassembler ces impressions en empêchant qu'elles ne se détruisent l'une l'autre, et de les accorder pour former un mouvement continu et une constante animation de l'âme grâce à des affects qui leur font écho, et ainsi pour produire une agréable jouissance personnelle. »[571]

L'*agréable jouissance personnelle* ne peut manquer de faire penser à la définition de ce jugement esthétique des sens défini par une inclination, un intérêt pris à « ce qui plaît aux sens dans la sensation » (§ 3) : l'agréable. Remarquons la définition négative du rôle des mathématiques dans cette seconde proposition : elles empêchent les sensations de se détruire en les rassemblant et en les accordant. On retrouve ici le rôle de la coordination (*Zusammenordnung*) nécessaire à la production d'une forme dans l'intuition ; ici, même si les mathématiques ne sont pas aperçues comme telles par l'auditeur, elles agissent, par le truchement de l'objet musical qui comportent ces proportions, comme condition formelle de possibilité de l'expérience musicale. Par différence avec la première proposition, où les proportions étaient un *moyen* de produire une Idée esthétique, ici, elles ne sont qu'une condition sans laquelle il n'y a pas de musique, mais seulement des impressions sonores éparses qui demeurent étrangères les unes aux autres, et se caractérisent par une discontinuité – en termes mêmes d'acoustique, cela serait pertinent pour qualifier cela de bruit –. Finalement, c'est comme si Kant indiquait implicitement deux niveaux d'utilisation des mathématiques en composition musicale, ou même précisons, deux niveaux de maîtrise : le niveau le plus bas serait celui qui consiste à produire une animation suffisamment plaisante des facultés pour pouvoir être soutenu durant un certain temps. Le niveau supérieur est capable de produire un objet musical unifié, à tel point que sa simple cohérence n'est pas sa fin en soi, ni que cet objet musical se contente de « faire écho » à des affects, mais qu'un affect « domine » le morceau de musique. Qu'en somme, avant de rassembler et d'accorder des sons, la pièce musicale assemble et accorde « une indicible plénitude de pensées »[572], pensées qui correspondent à un « thème » (un des mots techniques que Kant emploie), lui même traduisible en termes d' « affect » (désignant, finalement, le type de causalité dernière par lequel la musique passe : une modulation).

570 Voir *Critique de la faculté de* juger, trad. A. Philonenko *op.* cit., p. 233, ou *CFJ*, p. 1116, Ak., V, 329.
571 *CFJ*, p. 1116, Ak., V, 329.
572 *Ibidem.*

Si, dans la seconde description, celle que nous avons qualifiée de niveau plus bas d'utilisation des mathématiques, l'on peut accorder à Kant que :

> « si l'on prend pour critère l'extension des facultés qui doivent coïncider dans le jugement pour produire une connaissance, la musique sera ainsi reléguée au dernier rang des beaux-arts […] parce qu'elle joue avec les sensations. De ce point de vue, les arts de l'image et de la forme la dépassent largement […]. Ces deux sortes d'arts suivent une voie tout à fait différente : les premiers vont des sensations aux idées indéterminées; les seconds d'idées déterminées aux sensations. »[573]

En revanche, dans la première description du rôle des mathématiques, celle de l'usage le plus élevé, on va ainsi moins « des sensations aux idées indéterminées » que d' « idées déterminées aux sensations » (ce dernier processus étant attribué, comme supérieur, aux arts de l'image). Il y a bien, dans ce sens, un véritable héritage rousseauiste : la simple cohérence fondée physico-mathématiquement et l'*écho* d'un affect ne suffisent pas à rendre compte d'une beauté musicale au sens kantien. En revanche, la mise des proportions au service d'une Idée esthétique qui n'est pas le fruit de la cohérence des sensations mais le fruit de « l'ensemble cohérent d'une indicible plénitude de pensées » indique que la cohérence doit se situer en amont du sensible et, par là, que le sensible est bien en aval des idées.

Dernière remarque : on a volontairement coupé la parenthèse dans la dernière citation alors qu'elle doit être commentée. Kant va jusqu'à fragiliser une nouvelle fois les classements proposés pour les beaux-arts : on a vu qu'on avait déjà affaire à deux classements où musique et arts plastiques se disputent la deuxième place derrière la poésie. En réalité, la parenthèse livre un troisième classement possible :

> « la musique sera ainsi reléguée au dernier rang des beaux-arts (tandis qu'elle occuperait la première place parmi les arts qu'on doit apprécier en même temps du point de vue de l'agrément qu'ils procurent) […]. »[574]

La portée logique de l'expression adverbiale « en même temps » nous permet de penser que si l'on considérait à la fois la valeur culturelle des arts et le plaisir qu'ils provoquent, la musique surclasserait la poésie comme les arts de l'image. Cependant, la parenthèse indique que les classements des arts ne considèrent jamais *conjointement* culture et agrément, car c'est comme s'ils étaient séparés logiquement par le statut d'un tiers exclu. L'hésitation kantienne de ce paragraphe vient d'une gêne qui concerne spécifiquement la musique (on n'a pas parlé de l'art des couleurs ici) : il ne semble pas y avoir de proportion entre la puissance du plaisir qu'elle peut procurer et sa valeur culturelle, si l'on considère l'utilisation des proportions physico-mathématiques comme un apport culturel. Par différence, ces deux éléments semblent proportionnés dans la poésie et dans la

573 *Ibid.*.
574 *Ibid.*

peinture : un beau poème procure un pur plaisir[575], par exemple. L'enquête sur la musique comme belle du § 53 est guidé par la recherche d'une corrélation entre le plaisir éprouvé, et le type d'activité des facultés. Il donne finalement crédit à la conclusion du § 51, où Kant envisageait que la musique pût figurer au rang des beaux-arts et même, posséder un statut mixte : agréable « du moins en partie ». Cette hésitation nous donne à voir que Kant fonde l'impossibilité déjà établie que la musique soit un art purement agréable, en étant lui-même toujours aiguillé par une recherche de ce qui ne relève pas, en elle, du pur intérêt matériel. Cette visée est en ce sens beaucoup plus en adéquation avec le fait que la musique relève d'une production complexe et technique, et que sa valeur culturelle ne saurait être nulle.

1.4 La musique fait réfléchir ou donne à penser :

Nous tenterons dans ce paragraphe d'expliquer ce que nous pouvons entendre par « valeur culturelle » de la musique, en nous appuyant sur une analyse du concept de représentations obscures, présent surtout dans les textes anthropologiques de Kant. On lit en effet dans l'*Anthropologie* que la musique est capable d'éveiller une « foule de représentations »[576], ou encore de donner à penser, et qu'il s'agit là de représentations obscures. Le fait qu'il s'agisse de représentations obscures, autrement dit : inconscientes, semble toutefois amoindrir le pouvoir qu'ont ces représentations de décupler l'activité des facultés, ce qui devrait pourtant correspondre à l'effet d'une véritable idée esthétique, et au déclenchement de la réflexion. On peut donc s'appuyer sur une étude plus approfondie de ces représentations obscures pour vérifier si elles contribuent à déclasser l'effet esthétique de la musique, ou si, au contraire, elles permettent à nouveau de penser pour cet art un statut spécial par rapport aux autres arts, sans le déclasser pour autant. Il doit être noté que le Livre Premier de l'*Anthropologie* se déploie selon une quasi genèse du sujet, et que par conséquent, la notion de représentation obscure apparaît, dans cet ouvrage, dans le cadre d'une mise en garde de Kant contre l'idée que l'unité du sujet pourrait être remise en cause par la présence de différentes sortes de représentation : les unes conscientes, les autres inconscientes. D'autre part, il s'agit principalement de constater l'effet de la musique sur le musicien (*der Musikus*).

La représentation obscure est une représentation à laquelle nous accédons uniquement médiatement, et dont Kant précise qu'il nous « manque »[577] sa conscience immédiate. Dans un premier temps, ce manque peut être considéré comme tel, et ainsi empêcher que l'on considère la représentation musicale comme digne d'un produit intellectuel. Dans un second temps toutefois, il

575 Note de la page 1114, Ak., V, 328.
576 *Anthropologie du point de vue pragmatique,* I, § 5, (VII 136), éd. Gallimard, t. III, p. 953.
577 *Ibidem*.

faut inscrire cette considération de Kant dans le dialogue qu'il entretient avec l'héritage lebnizo-wolffien, et voir ainsi quelle place Kant ménage réellement pour la représentation musicale.

Tout d'abord, le « champ des représentations *obscures* »[578], comme l'appelle Kant, est et demeure propre à la réceptivité, c'est-à-dire d'un état où l'esprit est passif. Ce domaine relève de ce qu'il faut appeler l'anthropologie physiologique, étude de l'homme en tant qu'il est bien plus le jouet de ses représentations qu'il ne joue avec elles. En tant que tel, l'esprit de l'homme est affecté par ses représentations. Au § 7 de l'*Anthropologie*, Kant rappelle donc bien que les représentations dont il s'agit là sont des produits de la sensibilité, faculté inférieure de connaître, dont on doit renvoyer l'étude à la psychologie. C'est uniquement lorsqu'il s'agit de jugements, et non de simples représentations, que l'esthétique peut espérer échapper à la prérogative de la psychologie empirique. Le paragraphe 29, par exemple, le rappelle en effet : la nécessité du jugement esthétique est la seule modalité qui autorise à dégager en ces jugement un principe *a priori*, et ainsi à les faire passer dans la sphère du transcendantal. Nous devons alors poser la question de savoir si, en ce qui concerne ces contenus dits obscurs, il s'agit toujours uniquement de représentations, ou s'il peut y avoir une forme de réflexion et de jugement.

Concernant les représentations obscures, on pourrait se contenter de renvoyer à la sentence du classement du paragraphe 53 : la musique reste plus jouissance que culture, et « du point de vue de la raison, elle a moins de valeur que n'importe lequel des autres arts. »[579]. Cependant, lorsque Piero Giordanetti examine le rôle des *représentations obscures* ou *« dunkle Vorstellungen* » chez Kant[580], il insiste sur le fait que le concept de *ce qui demeure inconscient* (« *de[r] Begriff des Unbewußten* »)[581] fait exception dans ce qu'on pourrait appeler l'esthétique musicale du temps (qu'il étend d'ailleurs bien au-delà de Kant[582]). Dans l'anthropologie kantienne, P. Giordanetti estime ainsi que c'est à une tradition leibnizienne que l'on peut rattacher cette thématique[583]. il relève dans les *Anthropologie-Vorlesungen* la raison de la rapidité du phénomène**[584]**. Les *Anthropologie-Vorlesungen,* poursuivant cette piste de la rapidité du phénomène, l'attachent, de la même façon, à la production d'une multitude de « réflexions », et non de représentations :

> « Es ist merkwürdig, daß einige Vorstellungen in uns mit Bewußtsein, andere ohne Bewußtsein entstehen, und da sind. Ein Musicus ist der erstaunend vielen und schweren Vorstellungen und

578 *Idem*, p. 954.

579 *CFJ,* § 53, p. 1115, Ak., V, 328.

580 Kant y réfère également comme « *qualitates occultas* », *Kants Gesammelte Schriften*, De Gruyter, Berlin & Leipzig, 1923, Band 15, p. 65, *Reflexion* 177.

581 Giordanetti, Piero, *Kant und die Musik,* Königshausen & Neumann, 2005, p. 67.

582 « […] nicht Schopenhauer, nicht Oersted, nicht Lazarus, Hartmann oder Heinse […]. », *ibidem.*

583 « Die *Anthropologie-Vorlesungen* knüpfen an die Leibnizsche Tradition an und behaupten die Existenz von dunklen Reflexionen und einer dunklen Verständigkeit. », Piero Giordanetti, *Kant und die Musik, op. cit.*, p. 67.

584 « Beim an der Orgel spielender Musiker läßt sich nun beobachten, daß er beim Spielen viele Reflexionen vornehmen muß, Reflexionen, die so schnell geschehen, daß er sich derselben nicht bewußt sein kann[...] » *Anthropologie-Vorlesungen,* XXV, 20 cité dans *Kant und die Musik, ibidem*.

> Reflexionen die er machen muß, wenn er phantasiert, sich nicht bewußt. Die dunkeln Handlungen unserer ganzen Erkenntniskraft machen den größten Teil des Zustandes der Seele aus. »[585]

Nous partons du principe qu'il faut donner un sens précis au fait qu'il s'agisse, dans la genèse de l'anthropologie kantienne, non pas de simples représentations, mais de réflexions. Cela apparaîtra d'autant plus clairement que le statut de la réflexion et du jugement réfléchissant pourrait sembler la clef d'une approche psychologique réglée de la représentation musicale. P. Giordanetti éclaire ce passage de la manière suivante : Kant envisage une autre raison à cette production de représentations *obscures*, ici « concept obscur » (*dunkler Begriff*) :

> « Die Deutlichkeit muß bei einer schönen Erkenntnis sein und sie entspringt da per synthesin. Ein dunkler Begriff ist nicht der, dessen wir uns nicht bewußt sind sondern dessen wir uns nicht unmittelbar bewußt sind, dessen wir durch Schlüsse uns bewußt werden können ; aber nicht durch den innern Sinn. Ein Musikus der da spielt ist sich des Spielens nicht unmittelbar bewußt ; er stellt tausend Reflexions an und weiß es nicht. Das zeigt daß wir uns mancher Erkenntnisse nicht unmittelbar bewußt sind. »[586]

Le caractère indirectement conscient (*nicht unmittelbar bewußt*) laisse bien sûr entendre qu'une forme de conscience d'une telle représentation reste possible, et donc qu'un éclairage de la représentation peut se faire après une opération. La terminologie de ce passage étant flottante, et peu en rapport avec l'esthétique, l'opération en question qualifiée par une synthèse, (*per synthesin)*, et la production de *Schlüsse*, qui sont les conclusions qu'on tire logiquement du concept. Kant rapproche donc l'activité du musicien improvisateur d'une opération réflexive qui n'est ressaisie synthétiquement en conscience qu'après-coup, par la médiation de ses implications, ou résolutions (*Schlüsse*) – en termes pratiquement musicaux, d'ailleurs –. Il s'agit là, comme l'écrit clairement Kant, d'un événement qui ne relève pas du sens interne : en effet, la saisie consciente se fait non pas grâce à la diachronicité de l'événement, mais par ses propriétés logique (ce qui en découle, *Schluss*) et cognitive (la capacité à être synthétisée). Cela nous permet de comprendre le type de *Deutlichkeit* qui en résulte, et la manière dont on peut l'approcher. En effet, la terminologie peut aisément ici faire penser à celle de Baumgarten si l'on traduit notamment *Deutlichkeit* par clarté (et non intelligibilité), et si l'on s'arrête sur le terme de belle *connaissance*, qui ne fait plus écho à rien, plus tard dans la troisième *Critique.* Cela dit, l'intelligibilité est donc tout à fait possible dans la représentation musicale : celle-ci n'est pas vouée à rester une idée indéterminée et obscure ; c'est une intelligibilité médiate.

Kant remarque ensuite que le musicien propose mille réflexions : aucun lien de causalité n'est exprimé clairement, mais on peut supposer qu'un lien de causalité existe entre le fait qu'une représentation ne puisse être immédiatement saisie par la conscience, et la production de mille

585 *Anthropologie-Vorlesungen,* XXV, 20, in Giordanetti, P., *ibid.*
586 *Idem*, XXIV, note 158 in Giordanetti, P., p. 67.

réflexions – elles-mêmes insaisissables directement –. Ce serait parce qu'une représentation se présente comme incomplète qu'elle stimule l'activité de l'esprit et démultiplie les réflexions produites à cette occasion pour la faire passer dans la conscience. On rejoint finalement ici l'aboutissement de cette considération dans l'*Anthropologie* : les représentations obscures sont *in fine*, définies comme *partielles* :

> « Cela vaut exactement de la même manière pour les sensations de l'ouïe, quand le musicien, avec ses dix doigts et ses deux pieds, interprète une fantaisie à l'orgue et, en même temps, parle à quelqu'un qui est à côté de lui : dans son âme sont alors éveillées, en un petit nombre d'instants, une foule de représentations dont chacune exigerait, pour être choisie, un jugement supplémentaire sur sa convenance, puisque un seul mouvement de doigt qui ne serait pas conforme à l'harmonie serait perçu aussitôt comme une dissonance […]. »[587]

Notons ici qu'il s'agit d'une reprise classique de la difficulté liée à la rapidité conjuguée au nombre des représentations qui parviennent à l'esprit du sujet musicien : celui-ci n'a pas le temps de véritablement les juger, il les traite donc, comme ce paragraphe de l'*Anthropologie* l'établit, en tant que représentations partielles. Toutefois, la question se pose de savoir si Kant désigne bien le même processus lorsqu'il passe des représentations obscures aux représentations médiates, puis des représentations médiates aux représentations partielles. L'aboutissement de cette genèse des représentations obscures aux représentations partielles nous autorise à formuler le commentaire suivant : le musicien propose mille réflexions, au sens où il a mille possibilités de réalisation et de résolution (on retrouve ici le terme *Schluss*) de ses phrases musicales. Il n'en réalise toutefois *de facto* que quelques-unes, dont il doit bien pouvoir juger, sans pour autant avoir pu juger de la totalité des possibilités (les mille, et davantage peut-être).

Grâce à la caractérisation précise de Kant des représentations du musicien comme représentations obscures puis partielles, on peut reposer à nouveaux frais la question du jugement en œuvre dans un tel processus. S'agit-il d'un véritable jugement ? Peut-on convoquer avec pertinence le jugement réfléchissant ? Comment ces représentations et leur ressaisissement dans la conscience sont-elles en mesure d'éclairer l'usage du concept de jugement réfléchissant pour la musique ? Si l'on suit notre explication et notre restitution des passages de l'*Anthropologie*, on voit qu'on identifie un jugement final, qui permet au musicien une opération paradoxale : ne pouvant comparer une par une toutes les solutions musicales qui se pressent dans son esprit pour pouvoir choisir celles qu'il va réaliser, il ne peut les juger, mais il doit tout de même en produire, en actualiser certaines. Cette actualisation ne semble pas être une simple et pure synthèse, puisque, comme le précise Kant, le musicien produit « une foule de représentations dont chacune exigerait, pour être choisie, un jugement supplémentaire sur sa convenance »[588]. Ce jugement dit

587 *Anthropologie du point de vue pragmatique*, éd. Garnier Flammarion, *op. cit.*, p. 63.
588 *Anthropologie, ibidem.*

supplémentaire ne peut avoir lieu puisque la comparaison des représentations en elles-mêmes est impossible.

Dans son ouvrage sur l'esthétique kantienne, O. Chédin propose de caractériser l'opération de naissance de la représentation musicale de « propagation », afin que le lecteur puisse se figurer sa nature : reprenant comme point de départ l'apparition de ce qu'il nomme « belle intuition » (qui recoupe la *schönes Erkenntnis* dont il est question chez Kant), qui par son « intrusion », trouble l'entendement qui ne « dispose d'aucun concept pour l'exposer ». C'est par « propagation », par tâtonnements de proche en proche, que l'entendement et l'imagination vont poursuivre la belle représentation, ce qui donne effectivement naissance chez O. Chédin à une comparaison elle-même musicale, celle de l'improvisation au clavier :

> « Par « propagation » nous voulons suggérer que, faute de trouver d'emblée son concept, l'intuition doit « s'offrir » ou « s'essayer » à tous les concepts parents, voisins, de plus en plus éloignés, lesquels sollicitent en retour une variation infinie de l'intuition elle-même. »[589]

On remarque que l'élément de départ, qu'il s'agisse de la « belle intuition » ou de la « belle connaissance » déclenche une propagation, un foisonnement car elle « s'essaye », c'est-à-dire qu'elle tente de s'apparenter, et ce faisant, elle se démultiplie sans que chaque proposition ne soit pleinement réalisée. Pour O. Chédin, remarquons qu'il n'y a là aucun jugement à proprement parler, puisqu'en effet, il ne saurait y avoir un jugement intégral : en toute rigueur, « [la réflexion] ne connaît pas l'unité, elle ressent une harmonie. »[590], et O. Chédin va jusqu'à conclure qu'il n'y a rien de tel qu'un jugement esthétique réflexion, et qu'il n'y a qu'une « réflexion qui s'éprouve comme un jugement »[591]. Il faut noter, bien sûr, qu'O. Chédin chercher à qualifier ici non plus un jugement mais bien une réflexion, disqualifiant au passage la proposition kantienne de « jugement réfléchissant ». Le jugement réfléchissant relèverait finalement complètement de la réflexion, et seulement par analogie, du jugement. En effet, une réflexion peut-être partiellement inconsciente, en deux sens du terme : elle peut ignorer une partie de ses éléments et de son processus (qui demeurent obscures), et elle peut échapper, dans la durée de son processus, à l'aperception transcendantale, pour ne re-saisir que médiatement *in fine*, ses produits représentatifs.

Relevons toutefois deux réserves quant au propos d'O. Chédin : premièrement, il s'en remet au concept d'harmonie, et à son sentiment. Or, comme on l'a précédemment exposé, le concept d'harmonie, en tant que modèle du sentiment esthétique, doit être questionné chez Kant car il empêche de penser le jugement véritablement réfléchissant. Deuxièmement, par rapport à ce qu'on peut lire dans les *Anthropologie-Vorlesungen* travaillées par P. Giordanetti, on remarque une inversion de la cause et de l'effet chez O. Chédin – quand bien même il réintroduit, ensuite, l'idée

589 Olivier Chédin, *Sur l'esthétique de Kant,* Vrin, Paris, 1982, p. 41.
590 *Idem,* p. 45.
591 *Ibidem*.

d'une circularité, ce qui est juste, en tant que finalité purement formelle du jugement esthétique –. Cependant, en effet, ce n'est pas parce que l'intuition belle vient premièrement troubler l'entendement que se déclenchent mille réflexions, mais bien parce que des représentations obscures – puis médiates et partielles – surviennent, que la réflexion s'enclenche, et que les représentations se démultiplient, donnant beaucoup à penser, et à goûter. Autrement dit, il s'agit bien d'une genèse du sentiment esthétique, et non d'une simple explication. Ainsi, c'est bien strictement au paragraphe 30 de l'*Anthropologie*, qui prolonge cette réflexion en empruntant de nouveau à la musique l'idée d'un foisonnement de représentations, qu'il faut rapporter la lecture d'O. Chédin :

> « Des formes changeantes et mobiles, sans aucune signification qui puisse susciter l'attention – le flamboiement par exemple d'un feu dans la cheminée ou les tourbillons et remous d'un ruisseau coulant sur des pierres – occupent l'imagination : elle joue dans l'esprit avec une masse de représentations d'un tout autre genre (que celle de la vue) et se plonge dans la méditation. Même la musique, pour celui qui ne l'écoute pas avec une oreille de connaisseur, peut mettre le philosophe et le poète dans une disposition où, selon ses activités et son goût particulier, il peut saisir au vol des pensées que, seul dans sa chambre, il n'aurait pas captées avec autant de bonheur. Voici, semble-t-il, la cause de ce phénomène : quand une multiplicité, incapable d'attirer sur soi aucune attention, détourne les sens d'une impression plus forte, la pensée n'est pas seulement facilitée, mais elle est aussi vivifiée, dans la mesure où elle a besoin d'une imagination plus tendue et plus soutenue pour donner matière aux représentations de son entendement. »[592]

Il n'est ici pas dit clairement ici que la « multiplicité changeante » est obscure, médiatement conçue, ni même inconsciente, en revanche, il est dit qu'elle est « incapable d'attirer sur soi l'attention », ce qui nous autoriserait, dans ce fil constitué par les exemples musicaux, à postuler qu'elle a bien lieu sous le seuil de conscience, et qu'elle échappe, par conséquent, au sens interne. Cela ne signifie pas, ici non plus, qu'elle n'a aucun effet conscient indirectement. C'est bien cependant parce qu'elle est foisonnante qu'elle échappe à l'aperception directe. Le commentaire d'O. Chédin ne laisse alors pas de doute quant à l'interprétation du sens de la causalité :

> « Cette remarque semble encourager notre dernière hypothèse : l'exubérante variété de l'audition musicale offrirait la plus riche matière à un jeu « régulier » qui stimule la pensée. »[593]

O. Chédin invite, pour ces passages, à garder en tête qu'il s'agit de l'écoute non pas d'un connaisseur mais probablement d'une oreille non seulement plus profane, mais aussi plus distraite. Deux remarques doivent être faites. Premièrement, O. Chédin passe rapidement sur le fait que le plaisir par vivification est tiré d'une incapacité à saisir la totalité des pensées qui surviennent. Comme précédemment, avec la représentation obscure, et partant, partielle, l'incomplétude est fructueuse en termes de pure activité intellectuelle, notamment parce qu'elle est libérée de la pensée précise et particulière d'un objet. Sur ce modèle de la perception du connaisseur, que l'on a étudié

592 *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, Éditions Garnier Flammarion, Didactique, § 30, p. 113.
593 *Sur l'esthétique de Kant*, *op. cit*., p. 49.

auparavant, peut-on encore dire qu'il s'agit d'une « riche matière » qui s'offre à un « jeu « régulier » qui stimule la pensée », comme le propose O. Chédin ? A-t-on réellement affaire à deux types de cognitions si différentes, entre le *Musikus* et l'auditeur, qu'elles relèvent de processus eux-même différents ? On aurait, d'un côté, de simples représentations qui se réfléchissent et se prennent pour des jugements, et de l'autre, peut-être, un véritable jugement réfléchissant, et non par pure métaphore. Cette matière, infiniment variée et volubile, est, pour l'auditeur, ce qui empêche l'esprit de se fixer sur une impression plus intense, plus sensuelle, peut-être purement sensuelle (c'est-à-dire agréable), et le tourne vers la belle représentation.

Il nous semble qu'en réalité, le paragraphe 30 incite à connecter les deux expériences, celle du connaisseur (voire celle du *Musikus*), et celle du simple auditeur. Dans la continuité de ce qui est dit de la foule de représentations – et de réflexions – qui se pressent dans l'esprit du musicien, qui ne peut donc pas réellement se rendre conscient de toutes, le simple auditeur ne peut fixer son attention sur un élément en particulier, qui serait plus intense, et partant, déterminant. Le paragraphe 30 précise alors que moins l'attention peut se fixer, plus la pensée est libérée, voire « vivifiée », notamment car l'imagination prend le relais, et entre en tension. En revanche, nous avions noté que le musicien, par différence et dans un mouvement inverse, postule, de manière inaperçue, la totalité des représentations possibles qui naissent pour n'en retenir, et n'en réaliser que quelques-unes, et ce, à partir d'un élément musical (phrase, motif, voire note), c'est-à-dire n'importe quelle proposition à partir de laquelle l'improvisateur va « propager » – pour reprendre le terme d'O. Chédin – la trame des représentations musicales qu'il réalise. Il s'agirait donc d'un même processus, mais inversé, entre le simple auditeur et lemusicien : l'un est mis devant une multiplicité foisonnante, l'autre la crée, pour ainsi dire, la déduit (*Schlüsse*) à partir d'éléments plus simples.

La question du jugement réfléchissant : s'agit-il alors d'un jugement métaphorique, c'est-à-dire d'une réflexion qui se prend pour un jugement ? Ou y a-t-il un véritable jugement ? Ou encore : faut-il à nouveau procéder à une distinction entre le processus qui a lieu pour le *Musikus*, et celui qui a lieu pour l'amateur, et les éclairer l'un par l'autre ? Pour O. Chédin, comme nous l'avons vu plus haut, dans le cas des exemples des paragraphes de l'*Anthropologie*, on aurait affaire non pas un véritable jugement, mais à une « réflexion qui s'éprouve comme un jugement »[594]. Ce qui disqualifie l'activité représentative étudiée comme jugement est l'absence d'attention (pour le musicien comme pour le simple auditeur), et l'absence de conscience directe de la totalité des représentations qui sont suscitées. La réflexion est bien présente, puisqu'il y a nécessaire une ressaisie aperceptive, et en même temps, une production libre de représentations. En effet, Kant l'écrit clairement lui-même : on ne peut pas considérer que les représentations obscures relèvent du

594 *Ibidem*.

sens interne, puisque tous les événements qui s'y trouvent doivent être gouvernés par l'aperception transcendantale, ce qui n'est pas le cas des représentations obscures, par définition. N'y a-t-il, en définitive, que réflexion, et non jugement ? Pour ce qui est du simple auditeur, non connaisseur, comme le stipule Kant, on pourra se ranger à la lecture d'O. Chédin, et rappeler avec A. Philonenko que le jugement esthétique de réflexion peut être décrit comme un mouvement inverse par rapport au schématisme :

> « Le schématisme transcendantal est le procédé de l'imagination pour procurer à un concept (universel) son image (particulier) – la réflexion est le procédé de l'esprit pour procurer à ce qui est particulier (image) sa signification universelle (son concept). »[595]

La réflexion doit effectivement disposer de ce qui est particulier (la multiplicité foisonnante, la matière de la représentation, etc.) pour enclencher la recherche de l'universel, qui restera toujours un universel subjectif dans l'esthétique, par l'imagination qui règlera alors l'activité de l'entendement, devenu dépendant d'elle. Cependant, nous avons déjà relevé dans ce chapitre, grâce à la considération des représentations obscures, que le point de vue du musicien pouvait donner lieu à un processus inverse : celui-ci, ne pouvant en effet partir d'une multiplicité sensible, part d'un point que nous avons appelé élémentaire (motif, phrase, et même simple note). Ce point de départ lui-même, sans être un concept universel, pourrait-il relever de l'intuition ? Est-on même ici en présence d'un élément qui pourrait être rapporté à une catégorie ? Si tel est le cas, il nous faut revenir à la question de savoir ce qui est de l'ordre du sens interne dans ce processus, autrement dit, s'il est possible de dégager des catégories du sens interne, ou s'il faut en rester à l'idée d'une réflexion qui se prend pour un jugement.

Une question doit donc à présent être posée, qui rendra clair la nécessité d'explorer les propositions de la pensée de Johann Friedrich Herbart pour la musique après Kant. Si, en définitive, il s'agit de pouvoir situer l'événement qu'est la représentation musicale dans le sens interne, afin d'en dégager la possibilité d'une catégorisation, il faut, et il suffit, que cet événement soit suffisamment aperçu pour être tel. Autrement dit, il faudrait, et il suffirait, que l'aperception d'un tel événement puisse être déterminée : la notion de grandeur intensive, qui permet de déterminer les événement relevant du sens interne, devrait ici nous permettre de tester cette possibilité.

1.5 Les événements du sens interne, la grandeur intensive, et leur pertinence pour penser la musique

Précisons tout d'abord ce qui se joue ici, et précisons-le d'emblée grâce à une commentatrice de Herbart, Margret Kaiser-El-Safti, qui souligne, dans le propos de Herbart lui-même, cette thèse :

595 *Critique de la faculté de juger*, trad. et introduction d'Alexis Philonenko, Vrin, Paris, 1993, p. 11.

> « Quand Kant expliqua la géométrie à partir de l'intuition pure de l'espace, il oublia la musique et ses propositions synthétiques *a priori* d'intervalles et d'accords ; il aurait pu tout aussi bien les expliquer à partir de la ligne tonale[596]. Quand il mit en place les catégories chosales, il oublia l'ensemble des concepts de l'événement interne, comme si son entendement n'avait pas besoin de se lier aux catégories pour se faire des images de ce qui se produit en nous. De tous ses multiples épigones, aucun n'eut-il de motif suffisant pour percevoir cette lacune ? »[597]

M. Kaiser-El-Safti attire l'attention du lecteur de Herbart sur la nature des jugements esthétiques musicaux : on pourrait les rapprocher de propositions (*Sätzen*) synthétiques *a priori.* Herbart accuse en effet Kant de ne pas avoir aperçu cela. Que Kant n'ait pas aperçu cela, et que le reproche lui soit fait par Herbart, et repris par les commentaires, n'interdit pas de vérifier si Kant n'a en effet pas eu conscience de ces possibilités, ou si, comme le laisse penser M. Kaiser-El-Safti, il les a écartées pour des raisons doctrinales. Ainsi :

> « En posant ses principes transcendantaux, Kant a toujours voulu *exclure* l'idée d'une psychologie scientifique, et non pouvoir parer une critique ultérieure issue de la psychologie. »[598]

Le renvoi de la psychologie à la dépendance au domaine empirique par Kant est clair, mais il n'interdirait toutefois pas à une psychologie, fondée plus tard comme science, de reprendre ces principes kantiens, et de les prolonger en les amendant. En fait, le discrédit apparent de la psychologie par Kant s'accompagne, quoiqu'il en ait, d'une pensée de la psychologie. C'est précisément sous la forme d'une connexion latente[599], pour employer le terme de N. Moro, que le lien entre les psychologies de Kant et de Herbart doit être étudié au sein même du corpus kantien. N. Moro ne s'intéresse cependant pas directement à l'étude de cette élaboration, puisqu'elle renvoie à un certain nombre d'ouvrages qui y ont été consacrés[600]. Ainsi, le lien entre cette élaboration

596 La ligne tonale, *Tonlinie*, est un construction spatiale linéaire que Herbart utilise pour figurer le *continuum* temporel, et pouvoir ainsi l'étudier psychologiquement. Pour cela, il utilise le modèle de l'échelle des sons (d'abord le spectre sonore continu, puis des divisions dans ce spectre, et une hiérarchisation de ces segments), mais il ne projette pas l'idée de la tonalité sur la ligne. Nous avons toutefois préféré la traduction « ligne tonale » à celle de « ligne sonore », car, comme nous l'expliquerons plus loin, la référence au son physique et sa division est fortement rejetée par Herbart. De plus, l'appellation de ligne tonale, qui est en réalité une ligne intervallique, nous permettra de discuter le statut du *Ton*, du son en lui-même et dans un contexte qui fait de lui un *ton*, et non une simple vibration.

597 J. F. Herbart, *Psychologie als Wissenschaft*, *Zweiter Teil*, *SW*, VI K. Kehrbach (éd.), Langensalza, (1825) 1887, p. 165, cité par Kaiser-El-Safti, M., in « *Aisthesis* et *Esthétique* dans l'oeuvre de Johann Friedrich Herbart et de Carl Stumpf du point de vue de la philosophie du réalisme », in *Formalismes esthétiques et héritage herbartien. Vienne, Prague, Moscou,* OLMS, Hildesheim, 2009*,* p. 158.

598 Kaiser-El-Safti, Margret, « *Aisthesis* et *Esthétique* dans l'oeuvre de Johann Friedrich Herbart et de Carl Stumpf du point de vue de la philosophie du réalisme », in *Formalismes esthétiques*., *op. cit.,* p. 153. L'autrice renvoie à son ouvrage : *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie. Immanuel Kants kritische Einwände und ihre konstruktive Widerlegung*, Wurtzbourg, 2001.

599 « Außerdem stellt seine Psychologie eine Umsetzung einiger theoretischer Ansätze dar, die in Kants Auffassung einer Philosophie der Erfahrung latent vorhanden waren […]. », Moro, Nadia, *Der musikalische Herbart. Harmonie und Kontrapunkt alos Gegenstände der Psychologie und Ästhetik*, K&N, Würzburg, 2006, p. 14.

600 Citons : Pettoello, Renato : « Scatole quadrangolari e recipienti vuoti. Genesi psicologica delle categorie e forme dell'esperienza nella critica di Herbart e Kant », *in Rivista di storia della filosofia*, 55 (2000), Numéro 1, pp. 5-25 ; et Sachs-Hombach, Klaus, *Philosophische Psychologie im 19. Jahrhundert. Entstehung und Problemgeschichte*, Freiburg-München, 1993 ; et du même auteur : *Herbarts Kantkritik und die Idee einer philosophischen Psychologie*, communication donnée lors du Congrès « I confini dell'anima. Filosofia e psicologia da Herbart a Freud », à L'Aquila, au mois de mai 1994.

kantienne, et la pensée musicale de Herbart pour elle-même n'a pas encore été fait, et c'est à présent à nous qu'il revient de l'établir.

En effet, par la constitution d'une théorie de l'expérience, Kant pose les fondements de la psychologie scientifique dont un des modèles pourra être l'expérience musicale. D'abord, en prenant Kant à rebours, on peut considérer que, parce qu'elle vise toujours à déterminer les conditions de l'expérience possible, sa théorie de la connaissance, et en particulier, sa théorie des facultés, peut être considérée comme une psychologie. En effet, l'entendement intéresse Kant dans la mesure où il est capable d'agir (c'est-à-dire en fait : de juger). Même certaines propositions kantiennes, comme l'aperception transcendantale, son unité originaire synthétique, et la forme *a priori* de l'espace, qui paraîtront fausses à Herbart en raison de leur caractère inné, sont en fait à comprendre comme une possibilité de constitution psychologique par un acte venant du sujet lui-même[601]. Concernant directement les événements du sens interne, Kant va jusqu'à proposer ceci :

> « […] nous ne pouvons nous représenter le temps lui-même sans porter attention, en *tirant* une ligne droite (qui doit être la représentation figurée extérieurement du temps), seulement à l'acte de la synthèse du divers, par lequel nous déterminons successivement le sens interne, et par là à la succession de cette détermination qui a lieu en lui. »[602]

Nous l'avions relevé dans la réflexion menée sur l'auto-affection dans la première Partie de cette recherche : en suivant le commentaire de Louis Guillermit, nous avions étudié la constitution d'une représentation dans le sens interne, et donc dépendante de la forme du temps, en essayant de déterminer ce qui relevait d'un pur acte de l'esprit (subjectivité), et ce qui relevait d'une contrainte du donné. Nous avions abouti à une conclusion, certes ténue, concernant la succession,qui nous permettait de supposer un pouvoir structurant de l'ordre phénoménal pour l'intuition. Ici, ce n'est plus l'auto-affection qui nous intéresse, c'est la question de la nature de la spatialisation proposée, ainsi que l'appareil conceptuel déployé, qui nous semble manquer de précision dans la réception herbartienne : en effet, comme on l'a vu dans la citation mise en lumière par M. Kaiser-el-Safti de la *Psychologie als Wissenschaft*, Herbart qualifie de simples « propositions synthétiques *a priori »* les événements temporels, et par là musicaux, que Kant auraient manqués dans son exposition sur le sens interne. Il les auraient en fait remplacés en les spatialisant, et en les renvoyant à la géométrie, par un préjugé favorable envers celle-ci, alors qu'il disposait de concepts non géométriques pour traiter ces événements du sens interne de manière scientifique : les accords et les intervalles. Voyons cependant si l'élaboration kantienne elle-même de la terminologie concernant le sens interne est

601 « Ainsi, la simple forme de l'intuition sensible extérieure, l'espace, n'est pas encore une connaissance ; il donne seulement le divers de l'intuition *a priori* pour une connaissance possible. Mais, pour connaître quelque chose dans l'espace, par exemple une ligne, il faut que je la *tire*, et qu'ainsi j'opère synthétiquement une liaison déterminée du divers donné […]. », *Critique de la raison* pure, III, 112, édition Gallimard, coll. La Pléiade, tome 1, Analytique des concepts, Chapitre 2, § 17, p. 857.

602 *Critique de la raison pure*, B 154 / Ak III, 121, Analytique des concepts, chapitre II, § 24, *op. cit*., p. 869.

précise, ou si elle comporte justement des brèches, par lesquelles Herbart s'engouffre pour proposer que les intervalles et les accords soient des propositions synthétiques *a priori*.

En effet, il s'agit des passages de l'Analytique des principes qui viennent nouer la question des grandeurs intensives à la proposition de l'existence du schème transcendantal (lequel permet à Kant de reprendre la question de la synthèse de la représentation, et de proposer d'ailleurs, un schème de la succession). Il y a en réalité ici une nécessité pour nous à convoquer le schématisme transcendantal, puisque les propos de Herbart eux-mêmes semblent témoigner de sa méconnaissance : « Quand il mit en place les catégories chosales, il oublia l'ensemble des concepts de l'événement interne, *comme si son entendement n'avait pas besoin de se lier aux catégories* pour se faire des images de ce qui se produit en nous. »[603]. Or il nous semble que c'est précisément ce manque que la théorie du schématisme transcendantal pallie, afin d'expliquer comment la catégorie s'adapte, en se schématisant, au donné sensible, et qu'ainsi elle s'y applique. En s'y appliquant, rappelons qu'elle porte avec elle la marque de l'aperception transcendantale, ce qui rend le schématisme totalement inséparable d'une « détermination du temps *a priori* »[604], ainsi que Kant l'exprime lui-même.

N. Moro relève dans les *Psychologische Untersuchungen* le problème posé en lui-même précisément par Herbart sur la question du sens interne, de l'immédiateté des propositions synthétiques *a priori* qui y naissent, et de leur statut :

> « Die Musik hat an der Tonleiter eine Fülle von Verhältnissen, die als consonirend und dissonirend unmittelbar beurtheilt werden; mit einer Evidenz, wie bey geometrischen Axiomen. Woher *diese* synthetischen Urtheile ? »[605]

Chez Herbart, il est ici question de *jugement* dont l'évidence est comparable, selon lui, à celles d'axiomes : nous devons donc reposer la question de la pertinence de la terminologie, en particulier dans le passage d'une théorie à l'autre.

Le texte de l'*Anthropologie* et des leçons nous est apparu relativement clair : ces représentations esthétiques échappent pour partie au sens interne, et ne peuvent donc pas être considérées comme relevant de principes *a priori*. Ici, il est donc question de remettre à l'examen cette proposition kantienne. La première raison de cette remise en cause est le texte de Herbart que nous venons de présenter, et que nous allons approfondir dans un premier temps. De plus, chez Kant

603J. F. Herbart, *Psychologie als Wissenschaft*, *op. cit*., p. 165, cité par Kaiser-El-Safti, M., in « *Aisthesis* et *Esthétique* dans l'oeuvre de Johann Friedrich Herbart et de Carl Stumpf du point de vue de la philosophie du réalisme », *art cit*., p. 158. Nous soulignons.

604 *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, A 145/ B 184, p. 890.

605 *Psychologische Untersuchungen*, in J. F. Herbart, *Sämmtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*, herausgegeben von Karl Kehrbach und Otto Flügel in 19 Bänden, 2. Neudruck der Ausgabe Langensalza 1888, Scientia Verlag Aalen, 1989, Band 11, p. 50, édition désormais désignée par *SW* K&F. Cité dans N. Moro, *op. cit.*, p. 15 :

> « La musique a, dans la gamme, une profusion de rapports qui sont jugés immédiatement comme consonants ou dissonant, avec une évidence semblable à celle des axiomes géométriques. D'où viennent ces jugements synthétiques-*là* ? »

lui-même, nous avons vu plus haut que ces représentations ne concernaient peut-être que l'oreille du simple amateur, mais pas celle ni du *Musikus*, ni du connaisseur, pour lequel une autre catégorisation serait possible. Partant, on pourrait donc postuler que les représentations musicales dont il est questions sont des événements du sens interne. Dans un second, temps, nous creuserons l'hypothèse d'un accord entre la théorie kantienne des grandeurs intensives et celle d'une mesure *a priori* du temps dont la psychologie de Herbart a besoin.

Les accords et intervalles comme « propositions synthétiques *a priori » ?*

D'emblée, cette idée rencontre une difficulté : Herbart cherche des « propositions synthétiques *a priori* », mais s'agit-il là de *jugements* synthétiques *a priori* ? La citation des *Psychologische Untersuchungen* que nous avons reproduite plus haut plaiderait pour des jugements dits immédiats. Cependant, il faut rappeler qu'il ne peut pas s'agir de jugements à proprement parler pour ce qui relève du sens interne, mais qu'il doit s'agir de catégories, ou de concepts, car ils sont bel et bien immédiats, et relèvent alors de la spontanéité de l'esprit. Les jugements, quant à eux, sont des « connaissance[s] médiate[s] d'un objet »[606]. L'alternative est donc la suivante : soit le sens interne fournit des concepts immédiats *a priori*, comme produits spontanés de l'esprit, et dont l'évidence est comparable à celle des axiomes de la géométrie ; soit il s'agit de jugements, comportant donc bien une synthèse – impossible à penser avec de simples catégories – qui devraient pouvoir rester immédiats, – ce qu'on devra inévitablement remettre en cause –.

Appuyons-nous sur le passage de la *Psychologie als Wissenschaft* de Herbart qui adresse directement à Kant la critique. Ce passage prend place au sein d'une étude de ce que Herbart nomme l'aperception interne (*innere Apperception*)[607] : chez Herbart, ce qui est admis au rang de

606 *CRP*, *op. cit*., Analytique des concepts, chap. Ier, Première section, A 68/B 93, Ak. III, 85, p. 825.

607 Il s'agit du § 131 qui propose des catégories de l'aperception interne (*Empfinden*, *Wissen*, *Wollen*, *Handeln*), in *Psychologie als Wissenschaft*, Zweiter analytischer Teil, Editions Unzer, Königsberg, 1825, p. 252 :

> « Es ist der Mühe werth, zu fragen, wofür doch die Kategorien der innern Apperception jenen Männern gelten mögen, die in den Kategorien ein ursprüngliches Eigenthum des Verstandes zu erblicken glauben. Etwa für empirische Begriffe ? Doch wohl nicht in dem Sinne, als ob dieselben unmittelbar in der Erfahrung gegeben wären? Welche Erfahrung giebt denn wohl (um nur vom Leichtesten zu reden) den Begriff des Sehens ? - Jedermann weiſs, dass das Auge sich selbst nicht sieht. Gerade so wenig sieht das Sehen sich selbst ; es sieht die Farbe ; diese ist sein einziger Gegenstand. Oder meint man , das Sehen werde als eine innere Handlung wahrgenommen ? Wie sieht denn diese innere Handlung aus ? Man beschreibe doch das , was der innere Sinn thue, oder empfange, in demselben Augenblick wo der äuſsere Sinn der, so viel man bemerken kann , während des Sehens ganz allein thätig ist, — sich in die Farbe vertieft ! Dasselbe gilt vom Hören , vom Fühlen , und so weiter. »
>
> « Cela vaut la peine de demander à quoi les catégories de l'aperception interne peuvent s'appliquer pour les hommes qui croient voir dans les catégories une propriété originale de l'entendement. Aux concepts empiriques, par exemple ? Cependant pas dans le sens où ceux-ci seraient donnés immédiatement dans l'expérience ? Quelle expérience donne alors (pour parler du plus facile) le concept de la vue ? – Tout le monde sait que l'oeil ne se voit pas lui-même. Tout comme la vue, elle-même, ne se voit pas ; elle voit la couleur, c'est son seul objet. Ou alors, on pense que la vue est perçue comme un acte interne ? À quoi ressemble alors cet acte intérieur ? Qu'on le décrive alors comme ce que fait ou sent le sens interne, au moment même où le sens externe, qui, pour autant qu'on peut le remarquer, alors qu'on est en train de voir, est le seul actif, est absorbé

catégorie de l'aperception interne doit à la fois être considéré comme un élément fondateur (Kant parle d'ailleurs lui-même de « concepts-souches » pour désigner les catégories de l'entendement, III 94, Analytique des concepts, Chapitre I, § 12), et en même temps un élément constitué par l'activité de la conscience. Comme Herbart le décrit dans le passage mis en note – sans utiliser l'accusation d'une remontée à l'infini, ou d'un argument du troisième homme –, il est impossible que le sens externe lui-même (la vue, l'ouïe) ne soit pas le fruit d'une activité, car il ne peut se percevoir lui-même. Ce que Herbart reproche ici à Kant revient donc peut-être à la chose suivante : les accords et les intervalles pouvaient constituer des propositions du sens interne *a priori*, puisqu'ils sont, comme les concepts géométriques présidés par la vue et la conception de l'espace, tout aussi construits. Il s'agirait, dans la critique de Herbart, de ne pas perdre de vue la chose suivante : en forgeant des catégories pures de l'entendement, Kant s'est fourvoyé. Cependant, ce n'est pas dans la recherche de catégories du sens interne qu'il s'est fourvoyé, c'est bien plutôt dans l'idée que celles-ci étaient innées[608]. Si l'on considère que ces catégories peuvent, et doivent, être acquises, les accords et les intervalles musicaux deviennent potentiellement des propositions synthétiques *a priori*. Herbart embrasse au passage le projet kantien d'une explication de la possibilité de produits *synthétiques* et *a priori* : des catégories peuvent être synthétiques, c'est-à-dire dépendre de l'intuition (interne ici), mais également *a priori*, c'est-à-dire qu'elles sont également conditions de l'expérience possible.

On peut en réalité faire cette lecture sans adopter la position polémique de Herbart contre Kant, ni d'ailleurs déformer la conception kantienne des catégories. Le commentaire de Norman Kemp Smith instruit la question du schématisme, c'est-à-dire, précisément, la question du lien entre intuition et catégorie, en précisant qu'il s'agit d'une fausse nécessité générée par l'architectonique de la première *Critique*. Selon lui, le schématisme est un élément trompeur (« *misleading* »), et relèverait de ce qu'on appelle un effet de système car, en réalité :

> « […] le véritable enseignement critique est que catégorie et intuition, c'est-à-dire forme et contenu, se conditionnent mutuellement, et que le fameux (*so-called*) schème n'est qu'un nom pour le second, appréhendé dans les termes du premier. »[609]

Pour Kemp Smith, les catégories sont en réalité déjà des schèmes, et elles l'ont toujours été. Ici se mélangent selon lui une position kantienne subjectiviste, voire extrêmement subjectiviste (la doctrine du sens interne peut passer pour un « extreme subjectivist point of view »[610] puisque Kant semble y confondre les représentations et les objets), et une position kantienne phénoménaliste. En

par la couleur ! Il en va de même pour l'ouïe, le sentiment, etc. »

608 Ce qui par ailleurs, correspond à une conception nativiste de l'*a priori* kantien qui est critiquable en elle-même. Il est d'ailleurs à noter que Herbart sera amené à proposer lui-même des concepts à valeur a priorique, comme nous le verrons plus loin avec la ligne tonale par exemple, véritable « a priori tonal », expression relevée par N. Moro, *Der musikalische Herbart, op. cit.*, p. 183.

609 Norman Kemp Smith, *A Commentary to Kant's 'Critique of Pure Reason',* Macmillan and co., St. Martin's street, London, 1918, p. 336. Nous traduisons.

610 *Idem*, p. 333.

effet, comme l'écrit Kemp Smith, et comme nous allons le voir dans le paragraphe suivant, la théorie du schématisme devient pour Kant un prétexte pour développer une « théorie dynamique de la matière »[611], où de véritables « tendances réalistes »[612] peuvent faire surface. Cela passe par le développement des grandeurs intensives.

Des grandeurs intensives

Dans un passage de la *Critique de la raison pure* que nous avons déjà évoqué (A 143/ B 182-183), il nous faut revenir sur l'usage que fait Kant de la négation dans le schématisme : la négation sert à formuler qu'une sensation ne peut pas se réduire à rien, ce qu'il exprime quantitativement par le fait qu'elle ne puisse pas être égale à zéro. Or, ce postulat permet de rendre possible l'évaluation de la sensation comme un *quantum*, c'est-à-dire, de déterminer qu'elle doit toujours posséder une certaine quantité non-nulle, qui détermine son existence. La question est pour nous à présent de savoir si de la détermination physique du *quantum* on peut passer à une détermination *psychologique* de celui-ci. Y a-t-il ou non chez Kant la trace d'une détermination quantifiable d'un seuil de conscience, c'est-à-dire d'un seuil calculable, où une sensation devient bien une représentation ?

Dans les Anticipations de la perception, il semble clair que l'on peut connaître *a priori* quelque chose des simples sensations : elles ont la propriété d'avoir un degré, autrement dit, une grandeur intensive. Selon François Marty, la grandeur intensive renseigne tout simplement sur la sensation, dans la mesure où elle dépend directement de l'effet exercé par les objets sur les sens. Celle-ci ne peut pas être nulle, et par là, elle renvoie au réel dans sa capacité à affecter le sujet. Cependant, ce qui nous intéresse tout particulièrement dans l'analyse de F. Marty concerne ce qu'il tire du passage sur la négation dans la grandeur intensive. Le texte était le suivant :

> « Or, chaque sensation possède un degré ou une grandeur, par laquelle elle peut plus ou moins remplir le même temps, c'est-à-dire le sens interne, relativement à la même représentation d'un objet, jusqu'à ce qu'elle cesse en se réduisant à rien (=0= *negatio*). Ainsi y a-t-il par conséquent un rapport, une articulation, ou (B183) plutôt un passage de la réalité à la négation, lequel fait que toute réalité est susceptible d'être représentée comme un *quantum* ; et le schème d'une réalité comme quantité de quelque chose, en tant que ce quelque chose remplit le temps, est précisément cette production continue et uniforme de cette réalité dans le temps, au fil de quoi l'on descend, dans le temps, de la sensation possédant un certain degré jusqu'à sa disparition, ou bien l'on monte progressivement de la négation de cette sensation jusqu'à la grandeur qui la caractérise. » [613]

611 *Idem*, p. 351.
612 *Ibidem.*
613 *CRP*, A 143, B 182-183, *op. cit.*, tome 1, p. 888.

F. Marty propose de lire cette utilisation de la négation par Kant ainsi : étant donné que sa nature ne compte pas, mais simplement sa quantification intensive, il n'est pas question de pouvoir juger *a priori* de la matière de l'expérience en tant qu'elle constituerait l'essence du phénomène. En revanche, une quantité étant donnée, et non pas zéro, on peut juger à priori de la réalité du phénomène, et ce, quelle quoi soit sa nature. Dans les termes qui nous concernent directement, peu importe la hauteur ou le timbre du son, pourvu qu'on puisse déterminer *a priori* le critère de son apparition.

> « La deuxième conséquence, c'est que cette intensité de la sensation se détache toujours sur une absence possible »[614]

La négation de toute quantité, le =0, est interprété comme une absence possible : l'usage de la négation par Kant pourrait donc s'apparenter à un argument du tiers exclu. Pour F. Marty, la possibilité de tension vers zéro, que le calcul infinitésimal rend pensable *a priori*, est à interpréter comme une possibilité alternative de non-existence de la sensation réelle. Ce qui est le fruit de l'intégration par Kant du calcul infinitésimal à la question de la sensation, est, selon F. Marty, l'idée non pas d'une vérification par la sensation de ce qui a été anticipé par l'entendement, mais l'idée d'une confrontation entre ce que l'entendement est capable d'anticiper (le degré de la sensation, et donc son existence réelle), et la réalité même de la sensation, « ce dont l'homme ne dispose pas »[615], une phrase on ne ne peut plus herbartienne. On reconnaîtra ici les accents réalistes annoncés par Kemp Smith. On peut alors lire dans l'*Allgemeine Metaphysik* :

> « L'apparaître ne se laisse ni nier, ni même amoindrir. On doit le poser comme un véritable non-rien. »[616]

Il n'est donc pas vraiment question ici de dire que l'on pourrait quantifier des événements internes grâce au temps : en effet, les intervalles de temps peuvent être plus ou moins « remplis », et ce remplissage ne semble obéir à aucune nécessité. La mesure psychologique n'est pas l'objectif de l'établissement des grandeurs intensives. Il s'agit bien plutôt pour Kant d'amorcer la théorie du schématisme transcendantal, qui détermine la possibilité de l'application des concepts au divers sensible conformément à l'unité de l'aperception. Les grandeurs intensives et leur capacité à remplir un temps ne sont pas utilisées par Kant pour résoudre le problème de la traduction, de la transformation ou du codage (qui correspondrait davantage à la schématisation) des sensations en données cognitives conceptualisables. D'ailleurs, la place des grandeurs intensives – et même parfois celle du schématisme – étant difficilement déterminable dans l'édifice de la *Critique*, il

614 François Marty, *La naissance de la métaphysique chez Kant. Une étude sur la notion kantienne d'analogie*, (1980) Paris, Éditions Beauchesne, 1997, p. 63.

615 F. Marty, *Idem*, p. 69.

616 *Allgemeine Metaphysik*, *Sämmtliche Werke,* hrsg. Von G. Hartenstein, Leipzig, 1851, tome 8, p. 53. Nous utilisons la traduction de René Fréreux pour l'article de Renato Pettoello, « L'objet et ses limites.

Réalité et infinitésimal chez J. F. Herbart. Quelques remarques », in *Cahier de Philosophie de l'Université de Caen*, n° 36, 2001, p. 16.

demeure épineux d'apercevoir clairement leur rôle et leurs possibilités[617]. C'est en revanche ce que Herbart fera : cette filiation est construite surtout par Herbart, est soulignée par E. C. Banks, et avant lui P. Guyer :

> « Une telle interprétation semblait assez claire à Herbart, qui tenait pour acquis que la schématisation des intensités augmentant et diminuant fournissait l'essentiel de la détermination du temps. Son chapitre de la métaphysique « *Von der Zeit* » commence par une discussion sur les différents types de grandeurs intensives et les façons dont elles peuvent chuter, s'élever ou rester identiques. Herbart attira une attention particulière sur l'annihilation des impressions passées, et sur l'apparition des nouvelles, affirmant que ces positions et suppressions étaient ce qui était dénombré par le temps. »[618]

S'il faut clairement écarter la question de la possibilité d'une mesure *a priori* du temps chez Kant, il y a toutefois un élément qui coïncide totalement avec ce que Herbart recherchait, et qu'il n'a en fait pas vu : en cherchant à prouver qu'un schème de la réalité (réel ou non-réel, sous forme d'un tiers-exclus) ou de la limitation (=0) sont bien impliqués dans l'appréhension de la sensation, Kant doit en fait y introduire une synthèse *a priori.* En fait, selon Kemp Smith, on peut voir dans les Anticipations de la perception un but relativement caché de Kant : développer une théorie dynamique de la matière, afin de :

> « faire de toute appréhension, même celle de la simple sensation, un processus temporel, et par ce moyen indirect d'établir pour l'intensité sensible et ses conditions objectives une continuité semblable à celle de l'espace et du temps. »[619].

Une telle continuité sera chez Herbart une condition de possibilité de la psychologie scientifique. Si ceci reste au stade de l'hypothèse, la possibilité d'une dynamique de la matière est un objectif beaucoup plus important par ailleurs : il s'agit pour Kant de s'opposer à la théorie mécaniste de la matière admise en physique, qui veut notamment que toute variation dans la matière ne soit due qu'à une variation quantitative. Il s'agit en réalité pour Kant de sauver physiquement la qualité (conformément à l'idée d'un parallélisme entre les processus empiriques et les processus transcendantaux, idée qui n'est le marqueur que d'une époque à l'intérieur même de la philosophie de Kant[620], celle des accents réalistes qui nous intéressent).

---

617 E. C. Banks mentionne ainsi le commentaire de Paul Guyer : « In fact, Guyer, whose main subject in *Kant and the Claims of Knowledge* is the rules of time schematization, concludes that "Kant's principle of intensive magnitude […] does not have a clear place in his transcendental theory of experience." », Eric C. Banks, *Kant, Herbart, Riemann*, in *Kant-Studien* 96, pp. 208-234, Walter de Gruyter, 2005, p. 218, et renvoie à Guyer, Paul, *Kant and the Claims of Knowledge*, Cambridge University Press 1987, p. 202.

On peut également se référer à ce qu'en écrit N. Kemp Smith, *A Commentary to Kant's 'Critique of Pure Reason'* pour qui certaines idées rapprochant les grandeurs intensives de qualités grâce à une appréhension synthétique permise par un schème sont « both obscure in statement, and unconvincing in argument», *op. cit.*, p. 352.

618 Eric C. Banks, *Kant, Herbart, Riemann*, in *Kant-Studien* 96, pp. 208-234, Walter de Gruyter, 2005, p. 218. Renvoi à Guyer, Paul, *Kant and the Claims of Knowledge*, Cambridge University Press 1987, p. 202. Nous traduisons.

619 Kemp Smith, *op. cit*., p. 353, nous traduisons.

620 Voir Kemp Smith, *op. cit.*, p. 337. Nous avons mentionnés des développements que notre recherche appelle ultérieurement sur la synthèse reproductive de l'imagination dans la Partie I de ce travail: dans ce cadre kantien limité, Kemp Smith confirme que « [the] empirical imagination is allways reproductive », *ibidem*.

2) *Herbart et le programme d'une Tonpsychologie :*

Ce qui frappe dans l'oeuvre de Johann Friedrich Herbart, outre son étendue, c'est la place singulière de ses textes sur l'esthétique. Si plusieurs ouvrages entiers sont consacrés à la métaphysique, à la psychologie, à la pédagogie, l'esthétique – comme telle, si l'on peut dire – est disséminée dans l'ensemble de l'oeuvre herbartienne, tout en étant pourtant l'un des piliers de sa philosophie.

L'esthétique musicale se présente dans cet ensemble touffu comme un élément central et structurant : Herbart est en effet, lui-même, musicien, compositeur et improvisateur, et connu comme tel. Plusieurs grands ouvrages[621] ont déjà retracé le rapport de Herbart à la musique, et N. Moro proposait déjà dans son ouvrage de 2006[622] de ne garder en tête que ce qui est en mesure d'éclairer la pensée musicale de Herbart ; nous nous inscrirons dans la lignée de cette proposition. La théorie musicale de Herbart est une pensée de la musique en ses éléments (accords, intervalles, son), et elle est, comme telle, traversée par de multiples enjeux. On essaiera ici d'en rendre compte, notamment par le biais d'un problème caractéristique de toute la pensée de Herbart : certes, il a été indispensable de poser – avec Kant – la question des limites de notre pouvoir de connaître, mais n'a-t-on pas ouvert la voie à une intervention omniprésente et soi-disant pure de notre subjectivité dans tout le champ de ce que nous pouvons connaître et expérimenter ? « Reste-t-il encore un savoir objectif possible ? »[623] N'y a-t-il donc aucune expérience dont je puisse être sûr sans en référer uniquement à ma propre capacité synthétique ?

L'enjeu principal de l'esthétique musicale de Herbart repose sur deux propositions qui va falloir tenir ensemble : d'une part, comme pour Kant, la raison du beau musical ne saurait se trouver dans les données sonores empiriques ; d'autre part, contrairement à ce que la philosophie kantienne nous conduit à poser, la raison du beau musical ne réside pas dans un rapport du sujet à lui-même, mais provient bien de l'objet réel. Le beau musical est *donné* sans être empirique. Autrement dit, la métaphysique réaliste de Herbart doit nous donner à comprendre la fausseté d'une inférence admise comme condition d'une critique de la raison pure : ce n'est pas parce que l'empirique ne peut

621 Citons : Bagier, Guido, *Herbart und die Musik mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie*, Langensalza 1911 ; Moos, Paul, *Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann*, Stuttgart-Berlin-Leipzig, 1922 et Kahl, Willi *Herbart als Musiker. Neue Beiträge mit einem unveröffentlichten Brief Herbarts*, Langensalza, 1926.

622 Moro, Nadia, *Der musikalische Herbart. Harmonie und Kontrapunkt alos Gegenstände der Pyschologie und Ästhetik*, *op. cit.*, p. 12 sq.

623 *Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik*, SW (Kehrbach et Flügen, rééd. Aalen, Scientia Verlag, 1964 et 1989), tome V, « Einleitung », p. 186, cité et traduit par C. Maigné, « La psychologie scientifique et dynamique de J. F. Herbart », in *Johann Friedrich Herbart (1776-1841). Métaphysique, psychologie, esthétique*, C. Maigné (dir.), Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen, n°36, 2001, p. 109.

confirmer rigoureusement le contenu des représentations que nous formons que ces représentations nous-mêmes en notre entendement.

2.1 Introduction à la théorie musicale de Herbart

2.1.1 L'héritage et la fécondité de la polarité objectif/subjectif :

2.1.1.1. Kant, racine commune aux philosophies idéaliste et réaliste ?

À l'évidence, Herbart fait partie des auteurs qui ont reçu – et rejeté – l'esthétique de Kant comme une esthétique subjectiviste, ce qui peut d'ailleurs recouvrir deux enjeux : premièrement, que l'esthétique ne puisse se proposer que comme une réflexion sur le sentiment, c'est-à-dire, sur un rapport entre le sujet et lui-même, et non entre le sujet et les objets ; deuxièmement, qu'aucune science du beau ne soit possible, étant donné qu'elle devrait s'appuyer sur une psychologie, et que cette dernière, comme psychologie empirique, ne saurait se présenter comme science. Si l'on en croit les citations relevées dans les ouvrages de C. Maigné, Herbart comme après lui ses disciples, placent Kant en figure contre laquelle doit s'ériger l'esthétique nouvelle : reprenant les mots de Robert Zimmerman, C. Maigné affirme le projet de Herbart de faire de l'esthétique une « science objective de ce qui plaît et déplaît », en « objectivant ce que Kant a subjectivé »[624]. Mais que Kant a-t-il précisément subjectivé ?

Formulons deux hypothèses, l'une immanente au texte de Kant, et que n'auront pas manqué de souligner certains commentaires, l'autre historique, afin d'expliquer cette subjectivisation de l'esthétique par Kant, qui nécessite que Herbart se détache explicitement de la troisième *Critique*, et veuille corriger l'esthétique après Kant.

Plusieurs raisons internes au texte de Kant peuvent être avancées pour expliquer cette focalisation sur la subjectivité : la nature même de ce qu'est le jugement esthétique est certainement la raison la plus évidente. On peut la réduire à la critique de l'inhérence du prédicat : « Ceci est beau » attribue la beauté à l'objet uniquement par l'effet de la forme grammaticale de la langue, mais rend compte d'un *effet* que l'objet me fait en tant que sujet de l'expérience que je rapporte – mal – au moyen du langage. S'agit-il du rapport entre les facultés, entendement et imagination, on peut alors aisément trouver dans les traditions de lecture de Kant une attention particulière portée à leur jeu. Il n'est toutefois pas anodin que ce *jeu* soit plus souvent retenu comme *harmonie*, comme ici par Victor Basch :

624 Robert Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien,W. Braumüller, 1858, p. 722, cité dans Carole Maigné et Céline Trautmann-Waller (éd.), *Formalismes esthétiques et héritage herbartien. Vienne, Prague, Moscou,* OLMS, Hildesheim, 2009, p. 16.

> « Si, comme Kant, on fait résider le Beau dans un état d'âme particulier du spectateur, dans une harmonie spéciale des facultés de connaître, la seule méthode qu'il soit légitime d'employer est la méthode psychologique. »[625]

Mettant ainsi moins l'accent sur la liberté que sur le calme et la contemplation, l'harmonie maintient l'idée de sentiment dans un registre passif, et celle de subjectivité dans une fermeture à l'objet.

Pour Alexis Philonenko, c'est également à partir du sujet que se trouve fondée le thème qui lui permet de relier les trois *Critiques* : l'intersubjectivité. Ainsi, à travers cette préoccupation jugée caractéristique de la philosophie moderne, Philonenko met aussi, d'une certaine façon, l'accent sur la portée que peut atteindre, seule, la subjectivité et ses pouvoirs propres :

> « Dans le jugement esthétique, partant du sentiment personnel du plaisir, j'affirme toutefois l'universalité de ce sentiment, c'est-à-dire sa vérité pour tout autre sujet. »[626]

Le désintéressement, également, paraît mettre explicitement au ban l'existence de l'objet, et laisser le sujet seul, dans un entre-soi pur avec lui-même (et ses facultés qui le peuplent) :

> « *Désintérêt* signifie seulement et précisément que sous le « charme » du beau je ne m'intéresse à rien d'autre qu'à l'effet de plaisir ou de peine que produit sur ma subjectivité (*état de l'esprit*) la perception actuelle de la forme de l'objet. »[627]

Le commentaire inégal d'O. Chédin que nous venons de citer accorde beaucoup, dans son détail, à la subjectivité : il tente en effet à de nombreuses reprises de décrire comme esthétiquement l'activité des facultés, l'effet que fait leur jeu sur le sujet, ainsi que la manière dont les Idées esthétiques se manifestent et se propagent, comme nous avons déjà pu le noter. Il faut toutefois remarquer que son interprétation générale va plutôt dans le sens d'une suspension de la polarité subjectif/objectif.

Enfin, on peut encore citer la prétendue inculture de Kant en matière d'art, et son peu d'appétence pour les œuvres d'art en général, souvent réaffirmés au prétexte que la troisième *Critique* comporte peu d'exemples, alors même que l'oeuvre kantienne dans son ensemble ne cesse de faire retour à des observations esthétiques.

Concernant l'hypothèse historique, la subjectivisation de l'esthétique kantienne procède probablement d'une lecture qui fait de Kant l'un des fondements du courant auquel Herbart s'oppose, à savoir, l'idéalisme. Si l'on suit V. Delbos dans sa présentation des systèmes postkantiens, l'idée kantienne qui a été la plus propice à enclencher le développement de l'idéalisme spéculatif est la notion de représentation. La représentation présente en effet une ambivalence féconde : elle est nécessairement représentation d'un objet, posée par un sujet. La représentation est investie par les idéalismes spéculatifs dans le dessein précis de résorber – en l'expliquant – la fracture entre le sujet et les objets, entre le sujet et le monde ; la résorption se fait

625 Victor Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, (thèse) Alcan, 1896, p. XLV.
626 A. Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Introduction, Paris, Vrin, [1993], 2000, p. 12.
627 O. Chédin, *L'esthétique de Kant*, *op. cit.*, p. 14.

par une extension de la structure de la subjectivité, notamment dans ses aspects intellectifs et introspectifs, à l'ensemble de la réalité. Herbart, lui même disciple de Fichte dans un premier temps à Iéna, comprend ainsi, avant de rompre avec son maître, ce que son principe du Moi doit à l'aperception transcendantale, devenue intuition intellectuelle chez Fichte[628]. De même, pour Schelling, le criticisme de Kant est l'occasion de théoriser une identification entre le sujet et l'objet, (et, plus encore, de fonder dans le propos même de la *Critique de la faculté de juger*, qui pose l'idée de finalité comme concept permettant de comprendre l'idée de totalité dans la nature, la thèse d'une Nature qui est en même temps l'Esprit). Le positionnement de Hegel par rapport à Kant dans *Foi et savoir* montre encore le mieux ce qui, de la troisième *Critique*, a été à même de nourrir durablement l'interprétation subjectiviste : reconnaissant que les pouvoirs de la raison, de l'imagination, de l'unité de l'aperception pure montrent que notre monde est le fruit du développement de notre esprit, Hegel voit dans la *CFJ* un forme de réunion de l'intuition et du concept, séparés dans la première *Critique*, atteignant ainsi cette forme d'objectivité spécifique à l'idéalisme hégélien :

> « la beauté fait que l'idée se manifeste, qu'elle tombe sous l'intuition, qu'elle ne reste pas dans son abstraction impuissante : la vie, elle aussi, manifeste l'idée se réalisant dans des organisations de plus en plus complexes, de plus en plus riches. »[629]

Enfin, on peut revenir brièvement à l'idée de représentation, pour clore ce trop rapide passage en revue de quelques causes idéalistes de l'association de Kant avec une subjectivité souveraine, avec Schopenhauer : le monde est ma représentation, et il l'est car doit être posé l'axiome « Point d'objet sans sujet. ». De là, Schopenhauer pense être totalement fidèle à l'Esthétique transcendantale :

> « Les formes générales essentielles à tout objet peuvent se déduire entièrement du sujet lui-même, abstraction faite de l'objet. »[630]

Cette déduction n'en est d'ailleurs pas vraiment une : il s'agit d'une intuition intellectuelle dont l'entendement est capable à partir des sensations reçues dans le corps, chez Schopenhauer.

Carole Maigné parle ainsi d' « intuition totalisante »[631] pour caractériser ce que proposent les esthétiques auxquelles Herbart s'oppose : dans ces esthétiques, l'art, et l'expérience esthétique en général, deviennent la manifestation d'un rapport du sujet au monde qui n'a plus rien de spécifique, partant, plus rien d'artistique. De plus, dans ces intuitions totalisantes qui serrent au plus près l'affinité du sujet avec l'objet esthétique, ce qui est perdu est bien le lien avec l'*objet*, – lien qui, dans une conception de l'art qu'on faire remonter jusqu'à la *Poétique* d'Aristote, n'est possible que dans une distance entre le sujet et l'objet –, l'objet perd alors sa consistance. Enfin, naturellement, si l'on approche l'esthétique par un système total de la raison, du moi ou de l'esprit, on ne considère

628 Nous suivons les conférences de Victor Delbos, publiées dans *De Kant aux postkantiens*, [1940], Paris, Aubier, 1992.
629 Delbos, *De Kant aux postkantiens*, *op. cit.*, p. 203.
630 *Idem*, p. 260.
631 C. Maigné *et al.*, *Formalismes esthétiques et héritage herbartien., op.cit.*, p. 6.

plus les œuvres dans leur détail et dans leur structure propre qu'en fonction de ce que cette structure peut nous dire du sujet, ou refléter de l'esprit de l'Homme.

2.1.1.2. Herbart et Kant : une filiation vue par Robert Zimmermann :

L'esthétique de Herbart, si l'on peut reconstituer comme esthétique cohérente les différents chapitres sur l'art et les jugements esthétiques disséminés à travers son œuvre, est toutefois nécessairement l'héritière de l'inflexion générale des rapports entre sujet et objet. Cette inflexion doit d'emblée être qualifiée de réaliste, avant même qu'on explique son formalisme, dans la mesure où l'esthétique de Herbart n'a pas été unifiée et constituée par lui-même, mais par ses élèves et ses successeurs en général[632]. Instruit des thèses de Herbart par Franz Exner, l'un de ses professeurs, Robert Zimmerman, le « dernier herbartien »[633], propose pour nous l'un des legs les plus riches de l'esthétique de Herbart en raison de la relation qu'il y voit avec Kant, lu et déformé par l'esthétique idéaliste. Durant les trente-cinq années où il occupa la chaire de philosophie à l'université de Vienne, Robert Zimmermann a pu développer la philosophie de Herbart, et en faire ce que l'on appelle parfois une philosophie officielle. Comme le remarque M. Seiler, Franz Brentano est souvent présenté comme le premier représentant d'une philosophie autrichienne, mais ce serait oublier que c'est Zimmermann qui l'a introduit à l'université de Vienne, et que c'est lui qui opère le déplacement de Herbart entre l'Allemagne et l'empire austro-hongrois. Auteur de nombreux manuels de philosophie avant d'être nommé à Vienne, il suit de près, grâce à son père et à Franz Exner, la grande réforme de l'enseignement mise en œuvre au tournant des années 1850 par le comte et ministre Leo von Thun. M. Seiler remarque les contradictions qui durent animer ce dernier lorsqu'il soutint le Concordat du 18 août 1855 : ce dernier renforçait l'influence de l'Église sur le choix des professeurs de religion, et sur les études théologiques en général. M. Seiler qualifie ce qui se met en place en Autriche d' « obscurantisme intellectuel »[634] : notons qu'après la révolution autrichienne de 1848 et l'accès au trône de François-Joseph I^{er}, l'empire prend un tournant conservateur et néo-absolutiste. Plus spécifiquement, la presse avait interdiction de s'exprimer concernant le Concordat, disposition qui inquiète les universitaires, et ce d'autant plus qu'on la fait exécuter par la police. La signature du Concordat, ainsi que la période de réforme de

632 Citons Conrad F. Griepenkerl (1792-1849), Georg Eduard Bobrik (1802-1870), Otto Flügel (1842-1914) et, plus tard, Robert Zimmermann (1824-1898), pour sa part élève de Bolzano dont la transmission est la plus significative pour l'esthétique, quoiqu'elle soit orientée, si l'on suit Lambert Wiesing dans le chapitre « Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann », in *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhunder*, A. Leoschen & L. Schneider (hrsg.), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, p. 283.

633 J. von Schlosser, « Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich », *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforscung*, (Innsbruck, 1934), cité par J.-O Bégot et M. Galland Szymkowiak, « Robert Zimmermann », in *Formalisme esthétique…*, *op. cit.* , p. 108.

634 Martin Seiler, « Un « Manifeste de la philosophie autrichienne ». La nomination du philosophie Robert Zimmermann à l'université de Vienne (1860/61). », in *Formalismes esthétiques et héritage herbartien.*, *op. cit.* , p. 53.

l'enseignement qui la précède, nous renseignent sur le contexte religieux dans lequel la proposition de nomination de Zimmermann par le « Manifeste de la philosophie autrichienne » en 1860 a lieu : les critères de recrutement sont devenus étroitement liés à la confession des personnes nommées, et l'attrait scientifique paraît avoir déserté les soutiens. En effet, les auteurs du « Manifeste » (C. Lott, H. Bonitz et F. Pfeiffer), – après avoir dissipé l'amalgame entre la philosophie en général et la tradition idéaliste hégélienne qui s'est, selon leurs mots, effondrée sur elle-même[635] –, ces auteurs en appellent aux représentants de l'école réaliste, et proposent Zimmermann (ainsi que Fridolin Wilhelm Volkmann) en précisant en ces termes :

> « Il est certain qu'existent encore d'autres philosophes de valeur, qui de manière plus ou moins résolue, relèvent de ce courant [réaliste]. Si nous ne les nommons pas, c'est parce que ce sont des protestants. »[636]

Ignorant ainsi Drobisch, Hartenstein, Strümpell ou encore Lotze (qu'ils citent pourtant), les auteurs du Manifeste soulignent que l'intérêt scientifique de certains profils aurait dû conduire à les soutenir. Zimmermann est donc nommé à Vienne sur fond d'une crise (la première entre deux) de la philosophie autrichienne que l'on peut considérer comme son acte de naissance. Ainsi s'ancre profondément l'herbatrisme en Autriche comme philosophie anti-kantienne, antimétaphysicienne, mais aussi leibnizienne et empiriste. Nous verrons, pour notre part, que la relation de Zimmermann à Kant invite à une lecture plus nuancée de cet anti-kantisme affiché, et notamment, de celui de Herbart.

Zimmermann voit dans l'esthétique idéaliste (représentée par Fichte, Hegel et Schelling) une trahison de Kant, que Kant lui-même aurait, au fond, encouragée. Au yeux de Zimmermann, Herbart est le seul à avoir porté à sa fin les possibilités authentiquement kantiennes de l'esthétique de Kant. On peut rapidement tirer quelques indications précieuses de ce court extrait de la *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* de 1858 qui contribue à l'unification de l'esthétique herbartienne et ajoute, en même temps, des considérations d'ordre historique. Cette démarche peut surprendre de la part d'un tenant de l'esthétique formaliste, dont on dirait à première vue qu'elle est intemporelle ou anhistorique[637], mais elle cherche en fait à revenir sur ce que l'idéalisme a fait de l'histoire, et notamment de l'histoire de l'art. Pour Zimmermann, Kant comme Hegel sont coupables d'un rapport non critique à l'histoire qui a engendré l'esthétique subjectiviste : l'absence d'attitude critique se traduit par l'absence de questionnement de ce qui est

635 Un constat que l'on retrouve chez Georg Jäger, dans un article qui fit date pour replacer Herbart comme source de cette nouvelle philosophie autrichienne des années 1850 à 1880 : « Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne », in *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880)*, Herbart Zeman (hrsg.), Graz, Austria, 1982, pp. 195-219.

636 « Manifeste de 1860 » par C. Lott, H. Bonitz et F. Pfeiffer, traduit par C. Maigné dans l'article de M. Seiler, « Un « Manifeste de la philosophie autrichienne »... », *art. cit.*, p. 66.

637 Comme le propose C. Maigné dans « Robert Zimmermann et la classicité. Science de la forme et histoire de l'esthétique à Vienne dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle », *Études Germaniques*, vol. 280, no. 4, 2015, p. 555.

donné comme beau en tant qu'il est capable de donner un *concept* du beau. Hegel n'a pas questionné les œuvres contenues dans ce concept de beau, et Kant n'a pas questionné le concept lui-même. C'est pourquoi, au fond, les deux démarches sont, aussi différentes soient-elles par ailleurs, toutes deux aveugles aux objets.

Concernant Kant, Zimmermann dépeint son opposition avec Herbart, et partant, avec la tâche d'une esthétique scientifique, en accentuant l'idée que Kant n'aurait eu besoin que du sujet et de la psychologie des facultés, pour pouvoir rendre compte de ce qu'il avait auparavant placé dans le concept du beau :

> « Référer le beau à une activité harmonique de l'entendement et de l'imagination, expliquer le beau par son origine subjective et non pas ses règles objectives, c'est là le trait fondamental de toute esthétique après Kant, à l'exception de Herbart. Comme en métaphysique où ce dernier constituait par son point de vue réaliste une opposition décisive à l'orientation idéaliste associée à Kant, alors même qu'il se définissait lui-même comme kantien, il en va de même en esthétique par son point de vue objectif. Alors que Kant et ses épigones s'attachent à l'activité du sujet, d'où le beau surgit, il s'attache seul aux lois de l'objet, par lesquelles l'objet est beau. Alors que ceux-ci font rayonner le beau (*ausstrahlen*) à partir du sujet, son réalisme en renvoie les rayons au-dedans (*hineinstrahlen*). Là un sujet, qui se plaît à lui-même ; ici des rapports objectifs, que le sujet doit reconnaître, sans que ces derniers n'aient besoin de cette reconnaissance. Là le beau dépendant du sujet, ici ce sujet dépendant du beau, là la liberté, ici l'assujettissement (*Gebundenheit*), là le génie, ici la loi, là le plaisir du sujet, à lui-même sa propre mesure, ici un sujet soumis à une mesure commune. »[638]

En premier lieu, il faut bien sûr expliquer les oppositions soulignées par Zimmermann entre Kant et Herbart, mais il faut également, en second lieu, prendre acte que nous avons affaire à une certaine lecture de Kant. Le passage statue sur l'évolution de l'esthétique eu égard à sa tâche de définition du beau. Pour Herbart comme pour Zimmermann, cette tâche ancienne doit être maintenue au cahier des charges de l'esthétique du XIX^e^, et ce, compte tenu des nouvelles ambitions de l'esthétique objective, scientifique parce que psychologique. Concernant le concept du beau, l'objectif des formalistes est de le déterminer avec exactitude, ce qui signifie : lui donner une dimension objective. L'objectivité mobilisée n'a toutefois plus du tout le même sens que dans la philosophie kantienne. En effet, il ne s'agit pas seulement de produire les conditions d'un jugement nécessaire et universel sur l'objet, conditions établies *a priori* par les pouvoirs et l'usage des facultés de connaître ; il ne s'agit donc plus, pour le sujet, de produire en même temps que l'objet un concept d'objet qui garantit, en la construisant, son objectivité. Pour Kant, c'est l'exigence de validité qui fournit la structure de l'objet qui ne vise, au fond, pas l'objet pour lui-même, mais la conformité des règles de sa saisie dans le jugement avec la légalité des pouvoirs de connaître. Cela est bien sûr en raison de l'absence d'accès à la chose en soi, mais également grâce à une démultiplication des figures de l'objet : phénomène, noumène et objet transcendantal (en plus de la

638 R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien, W. Braumüller, 1858, p. 422, traduit par C. Maigné, *Formalisme esthétique. Prague et Vienne au XIXe siècle*, Paris, Vrin, 2012, p. 25.

chose en soi), qui permettent au sujet de se garantir plusieurs points de vue et plusieurs voies d'accès aux choses sans avoir besoin de prétendre y accéder directement. Pour Herbart, on pourrait avancer que ce qui est objectif est en fait toujours en même temps objectal : l'objectivité est dictée par l'objet, et réalisée par le sujet dans ses représentations. Cela a deux conséquence : d'une part, c'est bien l'objet qui est visé par le jugement esthétique, et non le sujet, ou simplement le rapport du sujet à l'objet à travers l'effet du second sur le premier. D'autre part, une esthétique objective ou scientifique est possible, puisque la définition du sens interne se trouve modifiée : il ne s'agirait alors pas d'établir les lois de la réactivité émotionnelle ou sentimentale du sujet face à telle ou telle caractéristique objectale, ce qui demeure impossible, mais d'établir des lois portant sur la quantité ou le degré de variation entre la série objectale et la réaction (objective) des représentations du sujet. D'où l'idée, d'ailleurs rappelée par C. Maigné, que le concept de relation est plus fondamental que celui de forme dans l'esthétique générale de Herbart. Lambert Wiesing aboutit autrement à cette conclusion, et citant Herbart, précise que le jugement de goût est, dans ce contexte, un jugement de connaissance :

> « Das leichteste Beispiel hiervon gibt das ästhetische Urteil, welches *objektiv* ist, d. h. eine theoretisch erkennbaren Gegenstand hat, während die Gefühle des Angenehmen rein subjektiv sind. »[639]

C'est bien la relation à un *Gegenstand* qui lui, est objectivement déterminable, qui confère son objectivité au jugement esthétique. Le concept du beau est à ce titre distingué, comme chez Kant, de l'agréable (*Angenehm*) – L. Wiesing détaille les deux temps de cette distinction qui permet d'établir son objectivité : premièrement, l'identification par le sujet de ce qui témoigne réellement de la beauté de l'objet, la *Formgebung*[640], identification qui se fait *en général*, nécessairement dès que la représentation d'une chose est complète, et ce, sans avoir besoin que l'objet soit présent physiquement : le formalisme herbartien n'est donc pas matériel, et contrairement à ce que certaines déclarations de Herbart ont pu laisser penser, n'a pas besoin d'un sujet pour exister comme tel[641] .

639 *Kurze Encyclopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten entworfen*, (1831), *SWH*, tome 2, Leipzig, 1850, p. 371, cité dans *Herbarts Kultursystem*, *op. cit.*, p. 285.

640 La traduction de ce terme n'est pas des plus aisées : on aurait tendance à rendre le processus de *fabrication* de la forme, au point de vue strictement sémantique, mais philosophiquement, il pourrait s'agir d'un sens phénoménologique, dans la mesure où il n'est pas question ici du travail de l'artiste. Sans aller jusqu'à traduire la 'donation de la forme', il s'agit bien de la façon dont la forme de l'objet se présente. Les termes de « figure » ou même de « physionomie » seraient peut-être plus évocateurs.

641 Nous visons ici une lecture de certains passages par C. Maigné qui tendent à redonner la présence du sujet comme condition de possibilité du jugement esthétique, par exemple, cet extrait traduit et cité dans *Formalismes esthétiques et héritage herbartien*, *op. cit.*, p. 8.

> « c'est ainsi que se déploie le beau, qui n'existe pas du tout en dehors de la représentation, mais présuppose toujours un spectateur, au moins possible, qui se plonge dans l'objet, et ensuite s'y oublie. »

Nous reviendrons précisément sur cette thèse lors de notre introduction de l'esthétique de Herbart en elle-même, mais on peut déjà noter que cette orientation de la lecture se trouve éclairée par l'exposition par C. Maigné de la tension entre le formalisme « abstrait » de Zimmermann et le formalisme « concret » d'O. Hostinsky, tous deux héritiers de l'esthétique de Herbart (voir l'ouvrage plus récent *Formalisme esthétique. Prague et Vienne au XIX^e^ siècle*). La tradition de lecture hostinskienne étant délaissée, notamment en Allemagne et en Autriche, où

Remarquons d'ailleurs que le passage cité de Zimmermann va dans ce sens puisqu'il signale que « le sujet doit reconnaître [les rapports objectifs], sans que ces derniers n'aient besoin de cette reconnaissance », ce qui n'est toutefois pas sans ambiguïté : en lieu et place de la relation de sujet à objet, qui, « pour toute esthétique après Kant », devrait renvoyer au sujet, l'herbartisme propose une relation sans relation, une reconnaissance sans réciprocité. Autrement dit, cette reconnaissance laisse l'objet dans son indifférence objectale par rapport au sujet, qui, bien loin de lui donner *vie*, comme pourrait l'induire une relation métaphorique entre le regard reconnaissant du sujet et l'objet, est lui-même animé par les rapports présent dans la figure de l'objet. Le fait que le jugement esthétique ne dépende pas des qualités physiques ou corporelles de l'objet rend la présence du sujet contingente, parce que la perception par des organes, et toute hypothèse physiologique que l'on tenterait d'introduire, n'explique pas que ce soit la *Formgebung* qui plaise[642]. On retrouve d'ailleurs à plusieurs reprises chez Zimmermann cette thématisation de l'indifférence de l'objet et de la contingence de la présence d'un quelconque sujet pour qu'existe la beauté, ici par exemple :

> « Ce qui est beau est beau, et reste beau même s'il ne suscite aucun sentiment, et de même s'il n'est ni vu ni considéré, car ce qui est beau repose sur des rapports qui se maintiennent à l'identique. »[643]

Le second temps identifié par L. Wiesing est l'identification des rapports, qui valent quasiment pour la « forme » qu'il faudrait identifier[644] – forme qui donne pourtant son nom au courant formaliste –. Robert Zimmermann est un héritier éloquent de cet usage spécifique – si ce n'est dévoyé – du concept de forme par rapport à ce que serait, effectivement, un sens kantien. Toutefois, on serait tenté de confondre chez Kant les formes *a priori* de la sensibilité, et l'usage du terme dans la *Critique de la faculté de juger,* mais la forme de la troisième *Critique* s'oppose bien à la matière de la représentation, et en ce sens, elle ne renvoie pas directement aux facultés du sujet. En effet, la forme devrait, dans l'esthétique de Kant, renvoyer à ce qui demeure dans la

Zimmermann a joui d'une postérité particulièrement grande, C. Maigné s'est attachée à la lecture plus concrète de Hostinsky, tout en reconnaissant que l'herbatisme est un produit de cette dialectique entre les écoles herbartiennes.

642 Citons avec L. Wiesing la conclusion de cette première étape : « […] Wenn man einmal weiß, dass bestimmte Formen schön sind, dann ist dies eine übertragbare Erkenntnis, mit allgemeiner Gültigkeit – „und zwar, wie zu jeder *Zeit*, so auch unter allen begleitenden *Umständen* und in allen Verbindungen und Verflechtungen." », Herbart, *Allgemeine praktische Philosophie*, (1808), *SWH*, tome 8, Leipzig, 1851, p. 27, cité par L. Wiesing, *art. cit.* , p. 286. On comprend ici que Lambert Wiesing qualifie l'identification non sensible de la beauté de quasi-paradoxale : la forme est bien une qualité de l'objet, mais elle ne se donne pas de manière matérielle ou sensible. Il s'agit pour Herbart de ménager l'application de sa psychologie scientifique à l'esthétique, et d'éliminer la subjectivité comme centre de gravité de tout jugement de cette esthétique. Cependant, cette thèse nous paraît effectivement plus difficilement compatible avec les lectures qui relient la psychologie et l'esthétique de Herbart à la *Völker Psychologie* (psychologie ethnique) et à la musicologie historicisée : pour qu'une attention aux situations existe, il faut que les relations qui sont étudiées soient, elles aussi, situées.

643 « Das Schöne ist schön und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja auch, wenn es weder geschaut noch betrachtet wird. Denn das Schöne beruht auf sich gleich bleibenden Verhältnissen. »

Robert Zimmermann, Critique de Vom-Musikalisch Schönen, in Zur Philosophie, Studien und Kritiken, zweiter Band, Willhelm Braumüller hrsg, Wien, 1870, Chapitre 4 „Zur Aesthetik der Tonkunst", p. 240.

644 On peut également se référer à ce sujet W. Henckmann qui, dans le chapitre *Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik*, in *Herbartskultursystem*, *op. cit*, p. 246 propose que ce qui doit être véritablement considéré comme forme chez Herbart sont les éléments esthétiques, et non une forme au sens de l'organisation interne de l'œuvre.

représentation de l'objet malgré une transposition au niveau des *qualia* : par exemple, sur le spectre des couleurs ou sur l'étendue des fréquences sonores, on peut bien décaler d'un côté ou de l'autre du spectre, de haut en bas dans les fréquences, l'objet considéré, ce sont les écarts entre ses parties qui déterminent sa beauté. Autrement dit : les rapports entre ses parties (une quinte reste une quinte, peu importe la hauteur à laquelle elle est émise)[645]. En réalité, on ne peut constater que Kant lui-même ne distingue pas nettement et explicitement ces deux sens de « forme » : lorsqu'il est question de beauté formelle et de finalité purement formelle, il y a une réduction, ou du moins, une identification, entre le fondement de l'appréhension tel qu'il est uniquement dans les facultés, et non dans l'empirie, et le type de *donné* et ce à quoi il renvoie dans la représentation de l'objet (les écarts entre les sons dans l'harmonie, le degré de courbure d'un trait dessiné,…). Finalement, on peut soit donner raison à Herbart, et voir là un effet de système chez Kant : on l'a dit, la psychologie des facultés crée artificiellement des ruptures dans notre pouvoir de représenter (*das Vorstellen* chez Herbart), dont il faut ensuite philosophiquement ré-articuler les segments. Soit : on peut avancer que l'identification entre ces deux sens de la « forme » par Kant – qui combine, de plus, les deux *Critiques* – traduit une volonté d'introduire un élément formel dans le phénomène, qui constitue un point de passage, ou un point de connexion, entre notre esprit (*Gemüt*) et les choses. Cette empreinte formelle constituée des rapports entre les parties d'un phénomène peut se constituer en objet dans la mesure où elle est transposable du sensible au pensable. Comprise comme telle, il nous semble que la notion de forme – qui se résume certes à la question des rapports – est en mesure de constituer une continuité de Kant à Herbart, à condition que Kant ne soit pas confondu avec ses prétendus « épigones » idéalistes, comme le sous-entend Zimmermann.

Revenons à l'opposition entre Kant – en fait, la tradition de lecture idéaliste de Kant – et Herbart telle que résumée par Zimmermann : s'en dégage également l'élément de l'anti-psychologisme. En effet, la conception du beau comme « *Lustzustand* »[646], telle que l'exprime L. Wiesing, est critiquée par Zimmermann. Ce terme de « *Lustzustand* » évoque plus directement le plaisir pris au beau : plus spécifique que le *Gemütszustand* ou que la *Stimmung*, qui sont présents chez Kant, il nous indique que la critique porte bien sur le fait que c'est dans un état de l'esprit que le plaisir pris au beau (le plaisir de l'approbation dans le jugement esthétique) est situé. L'objet esthétique ne serait alors plus qu'un prétexte pour déclencher une expérience esthétique qui aurait finalement lieu entièrement dans l'intériorité subjective. On peut aller plus loin, et supposer qu'est mis au compte de l'esthétique kantienne un véritable pouvoir de déclencher à volonté l'expérience esthétique : ce pouvoir, ce serait la faculté de juger, ou le goût. Si c'est la faculté de juger rend

645 On retrouve exactement cet exemple chez Zimmermann lorsqu'il expose le fondement relationnel de l'esthétique de Herbart, sur quoi nous reviendrons en détail plus loin.
646 L. Wiesing, « Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann », art. cit. p. 285.

possible le jugement esthétique, parce qu'elle permet d'apprécier le jeu libre de deux autres facultés, c'est effectivement elle qui « crée », pour reprendre la terminologie proposée par C. Maigné[647], la représentation dont ensuite le sujet tire le plaisir esthétique. En ce sens la psychologie des facultés est encore une fois mise au service d'une décomposition de l'expérience qui permet de soutenir la quantité du jugement, à savoir : sa prétention à une validité universelle. On peut se référer au paragraphe 9 de la *CFJ* qui est clair quant à la question de savoir lequel, du plaisir ou, au fond, du jugement, est premier dans l'expérience esthétique. Si le plaisir était premier, et qu'à partir de lui nous formulions un jugement à prétention universelle (qui s'énonce sous la forme d'une inhérence du prédicat : « cet édifice est beau »), alors cette prétention serait totalement infondée, et nous attribuerions un sentiment à autrui uniquement au motif d'une causalité physique et mécanique, *ergo*, pathologique (celle non pas du beau, mais de l'agréable). Le beau est et doit être caractérisé par une prétention à l'universalité, et cette prétention définit les critères de sa validité, et ce, parce que le contexte kantien est celui de la psychologie des facultés. De ce fait, les conditions d'une telle validité sont les suivantes : il faut qu'il y ait d'abord un jugement, c'est-à-dire une reconnaissance que les facultés en jeu – libre – sont bien des facultés de connaître, par conséquent, que les conditions d'une communicabilité universelle sont en place. Jusqu'ici, nous suivons à la fois Herbart et Zimmermann dans les accusations portées à l'encontre de la *Critique* : la prétention à l'universalité (ainsi que la modalité du jugement) devant être justifiées, la psychologie des facultés devient le théâtre d'un jugement esthétique qui a lieu avant même qu'il y ait quelque chose de proprement esthétique, à savoir : un plaisir ou un déplaisir. Herbart n'a de cesse de rappeler cette polarité fondatrice et originelle (entre *Beifall* et *Missfallen*), pour son éthique autant que son esthétique (dont nous verrons la connexion dans la *Wertphilosophie*).

On doit pourtant relever plusieurs points que l'on pourrait objecter à cette lecture de Kant – subjectiviste parce que, probablement, orientée vers l'idéalisme –. Premièrement, C. Maigné écrit en fait précisément que le goût « est un pouvoir de créer l'accord ou le désaccord des représentations »[648] chez Kant : dans cette affirmation, il faudrait pouvoir déterminer précisément ce qu'on entend par « accord ». Si par là on entend un l'approbation, en un sens herbartien, c'est-à-dire au sens où l'approbation est une réaction du sujet, spontanée, immédiate et évidente (quoiqu'on puisse travailler cette approbation grâce à la philosophie), alors en effet, le goût doit d'abord parler, et juger, pour que l'accord soit actualisé entre les représentations. Mais si par accord on entend une terminologie plus kantienne (ce qui serait également plus logique), et qu'on remarque, de surcroît, que ce ne sont pas directement les représentations qui sont rapportées l'une à l'autre dans le jugement de goût, mais les facultés *en général* qui jouent, alors l'accord et le désaccord désignent le

647 *Formalisme esthétique. Prague et Vienne au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 36.
648 *Ibidem*.

rapport des facultés (ce que Zimmermann rapporte sous le terme d'« harmonie », conformément à quelques passages du texte kantien). Dans ce cas, on ne peut pas dire que le goût crée, ou cause, cet accord ou ce désaccord : celui-ci a lieu d'abord entre les facultés de connaître qui entrent dans un libre jeu à l'occasion de la représentation d'un objet donné. Il faut ici ajouter un point que Kant aborde lui-même dans le paragraphe 9 sous la forme d'une question qu'il juge « d'une importance moindre »[649] ; elle nous semble cependant en mesure d'apporter une étape éclairante dans le déroulement de l'expérience esthétique, et, même si cette étape ne change rien à l'acte de juger en lui-même, elle offre un point de vue supplémentaire sur la causalité dans l'expérience, et donc sur l'activité ou la passivité du sujet. Kant demande comment nous nous rendons conscients que nos facultés sont entrées dans un libre jeu : est-ce par une forme de sensation due à la structure du sens interne, ou est-ce parce que l'accord des facultés résulte tout simplement de « l'activité intentionnelle de notre conscience » ? Autrement dit, occasionnons-nous le libre jeu, ou *ressentons*-nous le libre jeu ? C'est bien seulement par la *sensation* du rapport des facultés que nous avons conscience d'un tel accord des facultés : la raison en est que si l'accord était causé intentionnellement, nous ne pourrions pas éviter de placer un concept de l'objet dans le jugement, qui deviendrait déterminant, et ne procurerait plus le sentiment de beauté :

> « […] s'agissant d'un rapport qui (comme le rapport des facultés représentatives à un pouvoir de connaître en général) ne se fonde sur aucun concept, il ne peut y en avoir de conscience autrement que grâce à la sensation de l'effet qui réside dans le jeu rendu plus aisé des deux facultés de l'esprit […] animées par leur accord réciproque. »[650]

Ajoutons tout de même que, si l'on ne peut admettre l'interprétation selon laquelle le goût, ou la faculté de juger, *cause* l'accord des facultés en général, il est vrai, d'une part, que le plaisir étant second, c'est bien consécutivement au jugement qu'il est éprouvé, et qu'on peut dire ainsi que le jugement crée le plaisir. C'est un des objectifs les plus clairs de Kant dans ce paragraphe qui intervient, de surcroît, à la fin du deuxième moment de l'Analytique : les caractéristiques de la qualité et de la quantité on été définies, et rattachées l'une à l'autre. D'autre part, il est clair que ce qui pose problème à Herbart et Zimmermann, et à qui veut identifier l'objectif et le subjectif dans une esthétique, c'est ce rapport d'auto-affection, d'auto-jouissance[651] que Kant introduit de manière plus poussée dans la troisième *Critique*, mais sans la développer explicitement (il se contente d'une conceptualité dont nous avons déjà traité : le *Gemützustand*). De ce point de vue, on comprend la déclaration suivante de C. Maigné :

649 *CFJ*, *op. cit.*, p 977, Ak., V, 218.
650 *Idem*, p. 150.
651 On s'appuie ici sur un mot de Zimmermann dans *Pour une réforme de l'esthétique comme science exacte* [« Zur Reform der Aesthetik als exakter Wissenschaft », *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*], traduit par J.-O Bégot et M. Galland Szymkowiak : « le sujet se réjouit de lui-même, de son activité harmonieuse, non des choses extérieures ; on peut appeler cela une adoration esthétique de soi-même » dans *Formalisme esthétique. Prague et Vienne…*, *op. cit*., p. 120.

> « L'imbroglio d'une esthétique du goût vient donc d'abord d'un manque de distinction entre le psychologique et l'esthétique, par méconnaissance, et chez Kant, par refus explicite, de la psychologie scientifique. »[652]

La solution apportée par Kant à cette question dite de moindre importance : savoir comment l'on prend connaissance du libre jeu des facultés, de cet accord harmonieux qui change l'état de l'esprit, n'est pas totalement surprenante – surtout vues les hypothèses précédentes examinées dans ce travail –, mais il est tout de même important de relever dans cette réponse la présence du terme « esthétique » au sens transcendantal :

> « Est-ce esthétiquement [que nous avons conscience d'un accord des facultés], seulement grâce au sens interne et à la sensation ? »[653]

Or, le diagnostic de Zimmermann, rapporté par C. Maigné, d'une confusion entre esthétique et psychologie correspond, chez Kant, à une confusion entre la façon dont le goût s'exprime, se manifeste au sein d'une communauté de sujets, et à la façon dont la préférence, le sentiment esthétique naît dans l'intimité du sujet ; c'est pourquoi le formalisme de Herbart n'est pas prescriptif, étant donné que l'expérience esthétique, toujours singulière, ne doit pas être analysée de telle sorte qu'on retrouve, en elle, les éléments de son objectivation (on exposera ce point concernant le statut des *Musterbegriffe*, concepts exemplaires). La « mesure commune » à laquelle le sujet de l'esthétique réaliste est soumis n'est pas l'homme ou l'esprit humain, mais l'objet ou ce qui en est donné dans l'expérience. Ce qui est objectif dans l'expérience esthétique ne réside pas dans la constitution du sujet, mais dans la constitution de l'objet : c'est seulement à partir de ce présupposé que l'effet que l'objet nous fait peut être étudié dans une psychologie scientifique. Ce que C. Maigné appelle la « force du formel »[654] chez Herbart désigne bien une force psychologique, qui décrit les événements qui ont lieu entre les représentations. Cette force du formel n'est cependant ni le produit d'une volonté ou d'une pure activité intentionnelle du sujet, ni ne doit devenir un critère pour la validité du jugement.

Enfin, il faut noter que Zimmermann reprend le terme d'harmonie, dont on a déjà expliqué comment il contribue à masquer la réflexion dans le jugement esthétique kantien. Selon nous, la réflexion devrait être considérée comme beaucoup plus caractéristique de la façon dont l'état de l'esprit (*Gemützustand*) survient. Pour Zimmermann, l'harmonie entre les facultés est à la fois bien identifiée comme ce qui cause le plaisir esthétique le plus directement, puisque le libre jeu des facultés en harmonie est *senti* ; mais cette harmonie est également « transférée »[655] à l'objet via le

652 *Formalisme esthétique. Prague et Vienne…*, *op. cit.*, p. 37.
653 *CFJ*, § 9, *ibidem.*
654 *Formalisme esthétique. Prague et Vienne…*, *op. cit.*, p. 40.
655 Robert Zimmermann, *Pour une réforme de l'esthétique comme science exacte,* trad. J.-O Bégot et M. Galland Szymkowiak dans *Formalisme esthétique…, op. cit.*, p. 120

jugement esthétique (et l'erreur de l'inhérence du prédicat, sur laquelle nous reviendrons plus longuement). Dans le texte de Zimmermann, l'harmonie est identifiée comme « essence »[656] (*Wesen*) du sujet, la redirection ou la projection du plaisir vers l'objet est une impasse ou une illusion : nous jouissons bien de nous-mêmes. Il y a même là un double échec, en quelque sorte : en attribuant la cause à l'objet, nous ne nous tournons pas davantage vers lui, nous ne nous intéressons pas davantage à ses propriétés. Nous restons dans le cercle fermé des rapports entre entendement et imagination : ce cercle serait d'autant plus fermé qu'il s'agirait, comme le qualifie Zimmermann, d'un rapport essentiel, ou même naturel, entre imagination et entendement. Ce naturalisme, introduit chez Kant subrepticement par Zimmermann, doit pourtant bien s'appuyer sur le texte kantien. Plus loin, Zimmermann semble en effet faire référence à l'effet que les deux pouvoir de connaître se font mutuellement dans un état harmonieux : le rapport est « le plus avantageux »[657] (*das zuträglichste*, entre guillemets dans le texte) pour chacune des facultés. Zimmermann renvoie explicitement à l'expression du § 21 de la *Critique* :

> « Gleichwohl aber muß es eine [Stimmung] geben, in welcher dieses innere Verhältnis zur Belebung (einer durch die andere) die zuträglichste für beide Gemütskräfte in Absicht auf Erkenntnis (gegebener Gegenstände) überhaupt ist ; und diese Stimmung kann nicht anders als durch das Gefühl (nicht nach Begriffen) bestimmt werden. »[658]

Que cela signifie-t-il ? Cela semble renvoyer à un *optimum* qui n'est effectivement fixé que sur le principe d'une communicabilité universelle de nos connaissances et jugements : l'« harmonie » provoquée par ce rapport optimal entre les facultés est donc téléologiquement rapportée au fait que nous puissions communiquer nos jugements, ce qui est un effet de la structure même de la psychologie chez Kant.

Il nous semble que cette catégorie du naturel ou de l'essentiel est cependant introduite par Zimmermann de façon contraignante dans la psychologie des facultés et, par conséquent, incompatible avec le pouvoir réfléchissant de la faculté de juger. C'est simplement l'éclairage de l'adjectif « *harmonisch* » par le superlatif « *zuträglichste Stimmung* » qui fait dire à Zimmermann que l'harmonie est un état naturel ou essentiel des facultés de connaître, mais Kant ne propose pas une telle conceptualisation – du moins, ne la propose-t-il pas à ce moment de la *CFJ*, et pas en ces termes[659] –. L'interprétation de Zimmermann se comprend en fait plus loin : il emploie « nature » dans un sens idéaliste :

656 *Ibidem.*
657 *Idem,* p. 121.
658 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1963, p.125.
659 Il est possible de déceler un naturalisme chez Kant, qui mobilise de surcroît la notion d'harmonie et le jeu, mais il ne s'agit pas d'un état *naturel*, ou d'une *Stimmung* naturelle des pures facultés, mais d'un état harmonieux impliquant le corps et les facultés. Kant introduit l'idée d'une convenance naturelle lorsqu'il pose le critère de l'excitation du sentiment de la santé, de la vivification des pouvoirs de l'esprit, du renforcement des forces vitales (*lebendige Kräfte*), autant de critères dont nous aurons à commenter le statut plus avant.

« Le reflet de cette (belle) nature *qui est la nôtre* rend les objets extérieurs beaux »[660]

Notre belle nature évoque immanquablement ici le complexe de corps et d'esprit loué par J. J. Winckelmann, symbole d'une Antiquité grecque fantasmée, où la beauté de l'esprit aurait encore été manifestée par la beauté des corps – pas nécessairement plus beaux, mais plus présents[661] –. Nous mentionnons volontairement Winckelmann car son œuvre a contribué à fonder l'esthétique de façon ambivalente : historien de l'art, il est nécessairement tourné vers l'étude des œuvres ; admirateur de l'Antique, il prescrit toutefois une attitude intellectualiste aux artistes qui consiste à donner plus à penser qu'à voir dans leurs œuvres (en trempant, pour cela, leurs pinceaux dans l'intelligence). Zimmermann lui-même prend position par rapport à l'héritage winckelmannien dans sa monumentale *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* en reprochant à Winckelmann d'avoir pris l'histoire grecque comme une « révélation »[662], à laquelle l'aurait d'ailleurs conduit son érudition encombrante et non critique (au sens défini plus haut). La démarche, tournée vers un passé adulé, n'est plus philosophique, au sens où le beau qu'elle prend pour objet n'est plus interrogé, mais tenu pour donné avec sa règle (le canon antique incarné par le *Laokoon*). La pensée de Winckelmann tombe alors dans les mêmes écueils que l'idéalisme dans son subjectivisme le plus pathique : l'oeuvre n'est pas vue pour elle-même, elle n'existe que pour manifester une idée (celle d'une nation ou de l'esprit d'un peuple, celui d'Athènes pour la statuaire admirée, celui de l'Allemagne pour ce que Winckelmann souhaiterait voir advenir dans la *Klassik*), elle n'existe que pour les projections du sujet, quand bien même ces projections coïncident avec les caractères d'un *ingenium* national, et non avec un caractère singulier. Dans « Auch ein Wort über Laokoon »[663], Zimmermann raconte ce que, lui, a tiré du *Laokoon*, face à l'oeuvre elle-même, et sans fantasme antique. Cette tradition de commentaire du célèbre groupe sculpté peut nous amener à Schiller, que Zimmermann cite dans notre court passage de *Zur Reform der Aesthetik…* : Schiller a cédé à une appréciation finalement très winckemalnienne du *Laokoon*, en mettant l'accent sur le *pathos* exprimé par le prêtre : ainsi, son appréciation n'est ni critique, ni philosophique. Pour Zimmermann, la pensée de l'art de Schiller est elle aussi hantée par la figure du sujet ; il prête ainsi

660 *Idem*, p. 121.

661 J. J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, [*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben und Erlauterung*] [1755], Marianne Charrière (trad), éd. Jacqueline Chambon, 1991, « L'imitation du beau dans la nature ou bien vise un objet particulier, ou bien rassemble les remarques inspirées par différents objets pour en faire une synthèse. […] La seconde est la voie qui conduit au beau universel et à ses images idéales : c'est la voie qu'ont suivie les Grecs. Mais la différence qui les sépare de nous est la suivante : les Grecs pouvaient avoir ces images, même s'ils ne les avaient pas tirées de corps plus beaux que les nôtres, parce qu'ils avaient chaque jour l'occasion d'observer le beau dans la nature — occasion qui, en revanche, ne s'offre pas à nous tous les jours et se présente rarement telle que la souhaiterait l'artiste. » , p. 26.

662 Ainsi que C. Maigné en rend compte dans « Robert Zimmermann et la classicité. Science de la forme et histoire de l'esthétique à Vienne dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle », *art. cit*., p. 556 sq.

663 Robert Zimmermann, « Auch ein Wort über Laokoon » (1856), *Studien und Kritiken* II, Wien : W. Braumüller, 1870.

à Schiller cette thèse (nous n'avons malheureusement pas le temps de discuter ici la justesse avec laquelle Zimmermann la rend[664]) :

> « le seul objet véritablement beau est le sujet (humain), la nature n'est belle que *par* et *pour* l'homme. Or, étant donné que l'esthétique s'occupe seulement de la question de savoir ce qui fait d'un objet un objet beau et qu'il est au fond indifférent de savoir s'il y a plus ou moins d'objets, la présence de cet objet censé être le seul et unique objet beau à proprement parler suffirait à parvenir, en le considérant, à ce qui doit avoir pour nous valeur de marque *universelle* et en même temps individuelle du beau. »[665]

Il nous faut alors restituer le contexte de ce passage sur le principe de l'esthétique de Schiller dans l'argumentation de Zimmermann : on a vu que seule la mise en liberté de l'imagination pouvait suffire à déclencher le jugement de goût (ce qui est déjà une simplification sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir). Zimmermann suppose que cette mise en liberté peut se faire de deux façons différentes : soit à l'occasion de l'appréhension d'un objet, soit indépendamment d'une telle appréhension. Remarquons qu'il s'agit donc de déterminer si l'on peut accorder le bénéfice du doute à Kant : il aurait laissé une place, au moins virtuelle, aux objets esthétiques. *In fine*, la concession n'est pas accordée à Kant, voire : Zimmermann se sert du statut de l'énoncé « ceci est beau » chez Kant pour exagérer sa conclusion. Si l'inhérence du prédicat dans « cet édifice est beau » est une erreur, alors, en conclut Zimmermann :

> « cela ne peut vouloir dire que ceci : pour que surgisse le sentiment de plaisir, l'objet est totalement indifférent. »[666]

Pourtant, Zimmermann avait pensé concéder que la simple mise en liberté de l'imagination pourrait suffire à donner un rôle à l'objet. Les deux raisons qui le conduisent à penser que l'imagination peut être mise en liberté sans qu'aucun objet ne soit présent sont, on l'a dit, l'inhérence du prédicat comme erreur, mais également cette raison externe et postérieure au texte kantien : la thèse de Schiller :

> « Si une plus grande vraisemblance nous paraît plaider en faveur de la seconde [thèse : l'objet est indifférent], c'est que nous avons principalement en tête la déclaration que Schiller a faite dans l'esprit de Kant […]. »[667]

Zimmermann propose donc une clé de lecture qui pourrait aussi bien être interprétée comme un biais. Cependant, Zimmermann semble vouloir en venir à un point plus précis : Kant avait en fait

664 Pour Zimmermann, le rapport de Schiller à l'esthétique de Kant semble être plus complexe que ce simple recouvrement ne le laisse penser : Schiller pense en effet être totalement fidèle aux principes kantiens, mais les dépasse par plusieurs aspects (notamment parce qu'il avait posé avant même de lire la *Critique* en 1791-92 un certain nombre de principes par lui-même). Pour n'en citer qu'un, relevé en note par les auteurs de la traduction que nous utilisons : Schiller a identifié que la beauté se trouvait dans la forme au point qu'il propose une dissolution de la matière (que nous sentons) dans la forme (que nous pensons). La beauté n'est donc plus sensible, et cela le conduit à chercher un fondement non subjectif du beau, tout en faisant de ce fondement un idéal atteint par l'instinct de raison de l'homme.

665 « Pour une réforme de l'esthétique comme science exacte », [« Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft »], [1862], trad. de J.-O. Bégot et M. Galland-Szymkowiak, dans *Formalisme esthétique.*, *op. cit*., pp. 121-122.

666 *Idem*, p. 121.

667 *Ibidem*.

toutes les cartes en main pour proposer une esthétique objectale, et, de surcroît, fondée sur des principes psychologiques objectifs. Il a en effet correctement identifié le rôle des forces psychologiques dans la production du sentiment de beau, et il a également souligné qu'on ne pouvait pas donner *a priori* la règle de la relation entre les pouvoirs de connaître qui déclenche leur harmonie. On dispose donc à la fois d'un critère psychologique (le beau naît d'un état de l'esprit ressenti) et d'un critère empirique ; cependant, le critère empirique n'est pas assumé jusqu'au bout, c'est-à-dire, jusqu'à l'idée qu'il faut regarder *dans les faits* à quels objets correspond la mise en harmonie des facultés. Zimmermann s'arrête alors de façon éloquente sur le concept d'harmonie : pour lui, Kant a placé l'harmonie dans le sujet sans s'intéresser à l'harmonie dans les objets (l'harmonie des couleurs ou des sons est prise comme exemple). Aussi, lorsqu'il convoque Schiller d'une façon qui pourrait paraître peu critique, il semble, selon nous, que Zimmermann essaie d'expliquer cet aveuglement de Kant eu égard aux possibilités qu'il ouvre lui-même. Parmi les explications qu'il propose, nous en retiendrons deux : l'une semble aller un peu vite en besogne, et appelle des corrections de notre part ; l'autre nous semble très intéressante afin de poursuivre notre exposition de la philosophie de Herbart, et de sa relation avec le kantisme.

Zimmermann propose d'abord que, dans son refus d'accéder aux objets pour y trouver l'harmonie causant l'expérience esthétique, Kant ait « [*confondu*] l'impossibilité de déduire à partir de la raison le plaisir et le déplaisir esthétique avec l'impossibilité d'un principe objectif du goût. »[668]. Selon nous, il ne s'agit pas tant d'une confusion que d'une réelle impossibilité eu égard au statut des sciences empiriques chez Kant. L'objectivité ne peut venir, pour Kant, que d'une validité dont le critère est fourni par l'usage des facultés ; l'objectivité qui devrait dépendre un tant soit peu d'une collection de faits, d'une régularité empirique aussi grande soit-elle, ne peut pas posséder la validité de ce qui est produit par la structure même de l'esprit. En revanche, si « objectif » ne veut pas également dire « objectal », il faut reconnaître, comme nous le faisons dans ce travail, que Kant ne renonce pas à certaines solutions pour imaginer ce que serait une objectivité esthétique, formelle – l'une des solutions est donnée par le § 14 en mettant, en quelque sorte, la forme au principe de la matière –. Zimmermann continue donc à interroger la prétendue indifférence de Kant à l'égard des objets, mais il conduit cette interrogation en faisant comme si Kant n'avait pas du tout examiné la question de la part jouée par les objets : pour Zimmermann, Kant n'a pas identifié qu'il pouvait y avoir une spécificité des objets capables de provoquer l'harmonie des facultés. Il nous semble qu'à travers ce reproche, Zimmermann ne vise pas en propre la *Critique de la faculté de juger* : la suite du texte montre qu'il atteint plutôt l'idéalisme fichtéen qui, selon les mots mêmes de Zimmermann, remplace l'*harmonie* de l'entendement et de

668 *Idem*, p. 125.

l'imagination par l'*unité* de ces deux pouvoirs. L'imagination devient alors créatrice, et le sujet peut définitivement se passer de tout objet, et de toute réalité, pour accéder à la jouissance esthétique. En plaçant chez Kant une telle impulsion théorique, Zimmermann oublie, selon nous, l'une des sources de Kant, celle de l'esthétique physiologique d'Edmund Burke. Nous l'avons déjà mentionné, mais rappelons que lorsque Zimmermann pense déceler une *nature harmonique* de l'esprit humain chez Kant, il ne donne aucune autre justification que le terme « *das zuträglichste* » du § 21, alors qu'il existe, comme nous le verrons, une thématisation harmonique des pouvoirs du sujet qui implique le corps, notamment au § 54 de la *Critique*, rappelant cette source physiologique. De même, comme nous l'avons déjà proposé, l'esthétique de Burke fait écho à un pouvoir particulier de l'imagination que la lecture idéaliste de Kant a tendance à escamoter : l'imagination est aussi une faculté *reproductrice*, qui dépend donc pour partie du donné. On citera, afin d'appuyer cette lecture, l'exemple des champs de poivriers de Sumatra pris par Kant dans la *Remarque générale sur la première section de l'Analytique* : la régularité vient d'être qualifiée de contrainte pour l'imagination, et Kant propose une série d'objets qui sont en mesure de libérer l'imagination (« le goût anglais dans l'art des jardins », « le goût baroque pour les meubles […] jusqu'à se rapprocher du grotesque »…). Or, on s'aperçoit que le critère n'est pas celui d'une totale libération de l'imagination, mais d'une libération selon une finalité : maintenir l'attention du spectateur, ce qui ne peut être vérifié que face à l'objet :

> « Dans sa description de Sumatra, Marsden remarque que les libres beautés de la nature entourent là-bas le spectateur de toute part, et n'ont donc plus pour lui beaucoup d'attrait ; qu'en revanche, quand il rencontrait au coeur de la forêt un champ de poivriers, avec des perches au long desquelles grimpe la plante et qui forment entre elles des allées parallèles, il lui trouvait beaucoup de charme ; et il en conclut que la beauté sauvage et apparemment sans aucune règle ne plaît que par contraste, à celui qui a considéré jusqu'à satiété une beauté régulière. Mais il n'avait qu'à essayer de rester toute une journée devant son champ de poivriers pour se rendre compte que, une fois que l'entendement s'est mis en accord avec l'ordre dont il a partout besoin, grâce à la régularité, alors l'objet ne saurait l'occuper plus longtemps […]. »[669]

Si l'on est attentif à la satisfaction spécifique que l'harmonie des facultés est censée apporter, on s'aperçoit qu'il s'agit surtout de maintenir l'esprit en jeu, dans une attention renouvelée, qui n'est possible que par son alimentation variée, ni trop fantasque, ni trop réglée. Or, la seule façon de s'assurer que l'harmonie est maintenue, et que le jeu se poursuit, est de prolonger l'expérience pour voir si un ennui apparaît. L'expérience des champs de poivriers devrait contredire Marsden, et mettre au jour sa mauvaise foi ; du même coup, elle nous livre un critère déterminant pour Kant : de l'expérience esthétique, une satisfaction doit toujours naître. Aucune universalité du jugement n'est recevable si l'on a posé une expérience correspondante ennuyeuse, et partant, déplaisante.

669 *CFJ*, *Remarque générale…*, p. 1008, Ak., V, 243.

C'est sur cette question précise que le commentaire de Zimmermann nous semble d'un très grand intérêt pour notre lecture de Kant : il remarque que celui-ci conserve coûte que coûte le critère du plaisir dans son jugement de goût. Selon Zimmermann, il faut s'en étonner : l'universalité des pouvoirs de connaître aurait pu, aurait même dû, suffire, mais Kant ne semble pas vouloir sacrifier « l'état d'esprit esthétique »[670]. Zimmermann parle alors d'une dualité chez l'auteur de la *Critique*, dualité qui apparaît cette fois aux yeux de Zimmermann non plus inconsciente ni maladroite, mais voulue, cultivée dans une indécision féconde. Cette dualité est générée par le fait que Kant semble maintenir une double cause du sentiment esthétique qui est aussi une double nature : l'harmonie n'est que dans le sujet, et c'est donc la beauté de sa conformation psychologique qu'il embrasse grâce à son goût, dans un geste actif qui préfigure l'imagination créatrice dans son affranchissement vis-à-vis du réel concret ; mais, en même temps, l'affectation du sujet est maintenue comme critère, quand bien même il s'agit d'une auto-affection. Maintenant cette double nature du jugement, Kant laisse volontairement indéterminée l'articulation entre les deux dimensions de l'expérience – c'est pourquoi il importe ici, selon nous, de ne pas y voir une invitation à renforcer le rôle du sujet comme le fait S. Matherne[671], en disant qu'il revient, en

670 « Pour une réforme de l'esthétique comme science exacte », *idem*, p. 132.

671 Matherne, Samantha, « Kant's Expressive Theory of Music. » in J*ournal of Aesthetics & Art Criticism*, mai 2014, Vol. 72 Issue 2, pp. 129-145. En s'intéressant au thème de l'expression musicale (présente notamment chez d'Alembert), les philosophes du XVIII[e] rejoignent un courant de pensée dominant par la suite : l'*Affektenlehre*. Or S. Matherne voit dans la proposition que la musique soit telle une *Sprache der Affekten* une forme d'inscription dans cette tradition. Toutefois, le paragraphe 14 attire également son attention en ce qu'il propose d'examiner une forme particulière d'affect : la *Rührung*, que S. Matherne propose de traduire par « being stirred » (p. 132). Il faut alors distinguer deux types d'émotions chez Kant : la passion, liée au désir, et incompatible avec le désintéressement du jugement esthétique pur ; et l'affect, qui arrive plus soudainement, par surprise (nous aurons à revenir sur l'importance de la surprise lors de notre étude du § 54) ce qui ne laisse pas le temps pour le sujet d'attacher cette émotion à l'objet intime et singulier d'un désir. À partir de là, S. Matherne propose que la manière dont nous recevons les émotions provoquées par la musique dépendent d'une attitude d'écoute. L'indécision de Kant quant au rang de la musique, plus précisément quant au fait qu'elle soit proposée parmi les beaux arts en fonction d'un élément formel dans le son, et ensuite rejetée des beaux-arts pour être placée au sein des arts agréables ne doit pas seulement être réduit à une pure hésitation ou à une tension indécidable. Pour S. Matherne, il faut y voir une proposition pour la musique de se trouver entre deux branches d'une alternative qui dépendent de l'attitude de l'auditeur :

> « Yet the fact that I *can* judge music to be agreeable does not preclude the possibility that I *could also* judge it to be beautiful. » (p. 137)

S. Matherne s'appuie alors sur la musique de table, pur agrément, qui peut sûrement devenir belle si je lui prête une attention suffisante.

À partir de ces analyse, S. Matherne fait la proposition de voir chez Kant un formalisme expressif, c'est-à-dire un formalisme qui serait guidé (« *guided* », p. 134) par la manifestation et l'expérience d'émotions. En effet, la notion d'idée esthétique est au cœur de la compréhension de cet « *expressive formalism* » : une idée esthétique n'est pas simplement ce que l'artiste souhaite exprimer dans son œuvre en choisissant le moyen qu'il préfère (ce qui détermine l'art dont il apprend et exerce les techniques). Une idée esthétique est également une « représentation de l'imagination » qui excède tellement la détermination par un concept qu'aucun ne lui est adéquat : elle est ainsi inexprimable par le langage (§ 49). Or la musique exprime un type particulier d'Idées esthétiques : *eines zusammenhängeden Ganzen* ou *einer unnennbaren Gedankenfülle* qui constituent l'*affect dominant* d'un morceau. Le formalisme expressif permet donc de penser que : «our appreciation of the formal structures of a piece of music must be guided by our appreciation of how those structures express affects. » (p. 134)

Ce formalisme est *expressif* car il considère que le moyen par lequel l'oeuvre se donne à notre compréhension (*understanding*) est d'excéder le simple sens du langage par l'excitation d'affects (enracinés dans le corps, selon S. Matherne, qui connecte tous les paragraphes sur la musique ensemble). Et cet expressionnisme est bien *formaliste* car l'affect peut ne pas être recherché pour lui-même : il peut servir une fin absolue qui est d'atteindre la forme musicale

définitive, au sujet, de *choisir* quel type d'expérience esthétique il peut faire ; cela reviendrait à faire une lecture idéaliste, car volontariste, de l'expérience esthétique chez Kant – . Zimmermann résume :

> « […] le fondateur de la philosophie critique avait laissé subsister l'un à côté de l'autre le facteur idéaliste et le facteur réaliste du monde de l'expérience, sans médiation empirique entre eux. »[672]

Cette absence de médiation ne doit pas être interprétée comme un manque : il s'agit au contraire d'un élément qui permet de maintenir la distinction entre la faculté des concepts et la faculté des intuitions. C'est précisément le maintien des facultés dans leur spécificité, et dans leur usage différencié, qui permet qu'il y ait bien harmonie, et non unité (ce à quoi aboutira cependant Fichte en s'appuyant sur Kant). Si Zimmermann insiste autant sur le concept d'harmonie, c'est bien qu'il y voit la manifestation de cette dualité kantienne : l'harmonie étant unité dans la pluralité, elle est capable aussi bien de présenter un état de l'esprit clos, où le sujet ne jouit que de lui-même, et un état de l'esprit ouvert, où l'esprit est connecté à l'objet par l'attention, maintenue grâce à la structure qui rythme l'appréhension de l'objet. C'est pourquoi l'on peut ici s'étonner que Zimmermann, qui porte remarquablement précisément son attention sur la conceptualisation kantienne du rapport esthétique des facultés, ne commente jamais le terme de « jeu ». Nous avons nous-mêmes proposé une lecture de la place du concept d'harmonie dans la troisième *Critique*, et avons conclu que l'usage très parcimonieux de Kant marquait le déclin de ce terme, qui convoie trop l'idée qu'un concept peut être trouvé dans les choses en soi. Quand bien même l'admiration qu'il déclenche est légitime, les termes renvoyant à l'intériorité du sujet sont préférés par Kant, ainsi du terme de convenance. De même, Kant n'utilise quantitativement pas autant le terme d'harmonie pour décrire la relation interfacultaire que le terme de *libre jeu.* Or, ce dernier est, de surcroît, beaucoup plus clair que le terme d'harmonie : il indique la présence d'éléments différents qui n'entrent pas en fusion, mais en rapports, lesquels sont à à la fois non déterminables mais compréhensibles. Peut-être l'attachement de Zimmermann à l'esthétique de Schiller, et sa lecture schillerienne de Kant, jouent-ils à nouveau un rôle dans l'oblitération du « jeu » des facultés au profit de leur harmonie ? On pourrait penser que le simple poids de la tradition joue en faveur de l'harmonie plus que du jeu, mais, d'une part, sont cités par Zimmermann Schiller, Kant bien sûr, et plus loin, Pascal[673], qui sont bien des penseurs de la spécificité du jeu. D'autre part, le jeu reste une préoccupation centrale, à la détermination conceptuelle claire et aux usages multiples, chez Kant comme chez Schiller. Il faut donc faire l'hypothèse d'une oblitération volontaire au profit de

elle-même à travers lui.
672 *Idem*, p. 133.
673 Voir Duflo, Colas. *Le jeu. De Pascal à Schiller.* Presses Universitaires de France, 1997.

l'harmonie[674]. Le jeu renvoie structurellement chez Schiller à l'humanité de l'homme, à son essence, puisqu'en effet, le jeu répond à un instinct de jeu, et consiste en un accord des deux autres instincts humains, instinct formel et instinct sensible. L'homme n'accède à l'idée de l'humanité en lui qu'en embrassant ensemble ces deux instincts, et qu'ainsi il prend conscience de lui comme être devant infiniment compléter sa nature. On retrouve donc l'idée que, si l'harmonie peut remplacer le terme de jeu, elle constitue un état humain par excellence. Cette indistinction des deux termes par Zimmermann pourrait être encouragée par le manque de détermination précise du concept de jeu chez Schiller, contrairement à celle que propose Kant[675] : le jeu qui correspond à l'instinct de jeu est toujours jeu « avec la beauté »[676]. Toute comparaison avec des jeux existants, de société dirions-nous, qui ne sont que « frivoles »[677], est balayée : Schiller revendique une « extension »[678] du terme de jeu, mais force est de constater que cette extension reste circonscrite à la terminologie d'un accord entre les deux instincts, et non apparentée à ce qu'est réellement jouer. Il nous apparaît que Schiller a surtout besoin de pouvoir penser la beauté dans un juste milieu, entre sérieux et frivolité. On pourrait en conclure que cette extension a pu sembler superficielle à Zimmermann, qui pensait tenir le concept dont l'histoire est véritablement réactivée par l'esthétique de Schiller : l'harmonie. Néanmoins, et c'est là le dommage dont nous faisons état, l'usage précis[679], par là différent du terme d'harmonie, du « jeu » chez Kant, n'est pas perçu par Zimmermann. Ajoutons, pour finir, que le beau jeu chez Kant est toujours aussi jeu *libre* : il s'agit là d'une nécessité, la liberté du sujet étant condition de l'expérience non déterminante, et par conséquent, esthétique. Or, Herbart se méfie précisément et particulièrement de cette liberté qui, comme pré-requis, ouvre la voie à une expérience esthétique manipulée et fabriquée par le sujet lui-même, qui en devient, du même coup, l'objet.

Nous partions de l'idée de Zimmermann que Kant fait résider dans une contemplation auto-plaisante l'expérience esthétique. Nous avons noté que les conditions pour susciter cette *Stimmung*

674 De fait, nous verrons plus loin que l'harmonie obsède Zimmermann comme concept esthétique omniprésent, dont l'esthétique avec Kant et après lui aurait manqué les possibilités comme rapport universel.

675 On s'appuie ici sur la thèse de doctorat de Thomas Morisset, amicalement mise à notre disposition, *Du beau jeu. Pour une esthétique des jeux vidéo*, (soutenue le 24 janvier 2020) qui commente les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* quatorzième et quinzième de Schiller, et compare l'usage du concept de jeu avec celui qu'en fait Kant.

676 T. Morisset rappelle d'emblée que tout jeu pour Schiller est bien jeu *avec* la beauté.

On peut également citer la quinzième lettre : « L'objet de l'instinct de jeu pourra donc [...] s'appeler forme vivante, ce concept servant à exprimer toutes les qualités esthétiques des choses et en bref ce que au sens le plus large du mot on appelle beauté. » *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen),* traduction R. Leroux, édition remise à jour par M. Halimi, Paris, Aubier, 1943, rééd. 1992, p. 215.

677 Quinzième Lettre, *op. cit.*, p. 219.

678 Idem, p. 220.

679 T. Morisset remarque que l'utilisation du terme de « jeu des facultés » chez Kant ne se fait pas à l'exclusion du sens des « jeux » (de société), ce qui permet d'attester d'un glissement du sens concret vers le sens abstrait (catachrèse), ainsi que l'a qualifié C. Duflo dans *Le jeu. De Pascal à Schiller*, *op.cit* , p. 88-89 : Kant récupère des *jeux* (de hasard, ou de manière général, tout jeu de société) l'effet physiologique d'intensification des forces vitales produit par une alternance de tension et de détente, et il déplace cette activité entre les facultés de l'esprit.

ne sont pas si simples, nous y reviendrons lors de l'analyse du processus qui conduit à formuler un jugement fautif selon le principe de l'inhérence du prédicat (« ceci est beau »).

Nous aurons besoin, pour travailler la place de la musique dans l'esthétique de Herbart (dans les différentes méthodes et aspects que cette notion recouvre chez lui), d'exposer certains traits de sa métaphysique : l'ordre dans lequel nous allons proposer cette exposition vise une idée, qui constitue, par ailleurs, un écart crucial et définitif par rapport au Kant de la première *Critique*. Il s'agit pour nous de comprendre que la forme est donnée dans le phénomène, autant et avec la matière. Nous pourrons ainsi reconstituer un triptyque que Herbart lui-même appelle de ses vœux, même s'il ne le réalise pas comme tel, et que N. Moro nomme : « eine dreifache Grundlegung durch Metaphysik, Erfahrung und Mathematik »[680] pour la musique À partir de là, la psychologie en général, puis la *Tonpsychologie* en particulier pourront être exposées. Pour autant, nous espérons que cette idée, fondamentale chez Herbart, a déjà été aperçue à l'état de concession et de suggestion dans la troisième *Critique* : ce fait rend plus complexe la relation entre les deux auteurs, puisque la troisième *Critique* est considérée par Herbart comme une trahison par Kant lui-même des meilleurs acquis de la philosophie transcendantale.

2. 1.2. La réponse métaphysique de Herbart

2.1.2.1. La position réaliste de Herbart :

En définitive, ces philosophies idéalistes postkantiennes ne sont que très partiellement en continuité avec l'ensemble de l'oeuvre de Kant : ce fait a été suffisamment aperçu par Herbart, puisque la filiation idéaliste ne l'empêche pas de se qualifier de « *kantianer Verfasser* » au début de son *Allgemeine Metaphysik*. Cependant, si Herbart se réclame encore de Kant, c'est principalement pour la réfutation de la preuve ontologique : en effet, pour Herbart qui veut rigoureusement ancrer ses thèses métaphysiques dans ce qui *donné*, et ne jamais outrepasser les pouvoirs de l'esprit face à ce qui s'impose à lui, l'idée que l'être est un prédicat externe au concept et à la possibilité d'une chose est un geste fondateur.

Aussi, un vibrant hommage est rendu à Kant dans toute l'*Allgemeine Metaphysik.* Au § 39, traduit par M. Mauxion dans sa thèse *La métaphysique de Herbart et la critique de Kant*, on trouve la proposition kantienne, reprise :

> « Cent thalers réels ne contiennent absolument rien de plus que cent thalers possibles. L'être n'est point un prédicat réel, il n'est que la position de la chose »[681]

680 N. Moro, *Der musikalische Herbart*, *op. cit.*, p. 16.

681 Marcel Mauxion, *La métaphysique de Herbart et la critique de Kant*, Paris, Hachette et C[ie], 1894, p. 60. L'ouvrage est certes ancien mais présente l'avantage indéniable d'être le premier en langue française à livrer une approche quasi-intégrale de l'oeuvre de Herbart, de surcroît en retraçant et en évaluant le dialogue avec Kant que celui-ci entretenait. La systématicité que la thèse de M. Mauxion permet d'apprécier dans la pensée de Herbart, et ce malgré l'obscurité de

L'être est bien « *absolute Setzung* »[682], indépendant de tout sujet qui le pense, et de tout objet dont il serait l'attribut. L'identification d'une telle position ontique donne lieu chez Herbart à un texte qualifié de « classique »[683] par M. Mauxion au § 199 de l'*Allgemeine Metaphysik*, où l'on voit cependant que Herbart s'en remet à ce qui est *donné* pour proposer une réduction à l'absurde. Nous sommes entourés de choses et d'objets qui nous sont rapportés par le biais de nos sensations. Or,

> « […] les sensations ne sont pas des choses, ce sont des états de conscience. »[684]

Ne nous sont donc données que des *qualités*, que le scepticisme peut toujours atteindre : « Die Qualität wird dem Zweifel preisgegeben »[685], et il faut distinguer ce qui est *donné* de ce qui est *posé*, de la même façon que Kant distingue *phénomènes* et *chose en soi*. Seuls les phénomènes nous sont donnés, ce qui est en soi ne nous est pas donné. Herbart pose alors la proposition qui doit être convaincue d'absurdité :

> « Que savons-nous donc du Réel ? Rien. Et nous dirons par conséquent : Rien n'est ; il n'y a pas d'être ! (*Nichts ist ; es giebt kein Sein*!) »[686]

Ce refus de l'être de se donner vient alors se heurter au flux de ce qui se donne, le sceptique vient « se heurter à l'apparence »[687], or, et c'est le point où l'absurdité de la proposition « il n'y a pas d'être » éclate : « Il est clair en effet que, si rien n'est, rien ne doit apparaître. », or, il y a toujours quelque chose qui apparaît, donc il y a toujours quelque chose comme un être. Si la démonstration longuement rapportée par Mauxion est la plus explicite dans l'ouvrage magistral que l'*Allgemeine Metaphysik* de 1828, on trouve ce principe non développé dans bien d'autres textes. À titre d'exemple, Margret Kaiser-El-Safti retient cette formule de la *Psychologie als Wissenschaft* de 1824 pour exprimer ce fondement de la théorie de la connaissance et de la métaphysique herbartiennes : « le phénomène ne pourrait apparaître si le réel n'existait pas. »[688]. Ce raisonnement exprime donc, à chaque fois qu'il est donné par Herbart, une nécessité logique et métaphysique : la métaphysique est chez Herbart, première, et par là, elle donne sa tâche à la philosophie, et à ses différentes parties[689].

certaines propositions, peut être réactivé comme geste fondateur de la réception de Herbart en France, quand bien même il n'engendra pas de continuité avant les travaux de Carole Maigné.

682 *Hauptpunkte der Metaphysik*, § 1, cité par M. Mauxion, *ibidem.*

683 *Idem.*

684 *Allgemeine Metaphysik*, § 199, cité et traduit par M. Mauxion*, op. cit.*, p. 65.

685 *Allgemeine Metaphysik*, § 201, cité par Mauxion, *op. cit.*, p. 65.

686 *Allgemeine Metaphysik*, § 199.

687 *Ibidem*.

688 Herbart, *Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik*,, *SW*, K&F, Bd. 5, p. 187, traduit dans « *Aisthesis* et *Esthétique* dans l'oeuvre de J. F. Herbart et de C. Stumpf », *in Formalismes esthétiques et héritages herbartiens, op. cit.*, p. 152.

689 Définie par Herbart comme « science de bien comprendre l'expérience (*Metaphysica est ars experientiam recte intelligendi*) »,*Theoriae de attractione elementorum principia* metaphysica, § 1, 4, cité et traduit par Marcel Mauxion, *op. cit.*, p. 36-37, la métaphysique donne pour tâche à la philosophie de rendre l'expérience compréhensible en la débarrassant de ses contradictions apparentes : la philosophie doit « débarrasser de leurs contradictions les concepts auxquels elle conduit nécessairement (*recte intelligere experientiam est puras a contradictionibus habere notiones in*

Et si Herbart est soucieux d'exposer la méthode, aussi classique soit-elle, par laquelle il parvient à formuler l'exigence qu'il y ait quelque chose derrière ce qui apparaît, ainsi dans le *sollen* ontique du § 201 : « das Gesetzte soll etwas Anderes, Unbekanntes sein »[690], on retrouve plus chez son discipline Robert Zimmermann l'expression claire de la nécessité : « Wo etwas scheint, muss etwas sein »[691]. N'est-ce alors qu'une nécessité purement logique ? On a en effet reproché à Herbart de céder à une forme de réductionnisme logique, trait dont aurait hérité son élève Zimmermann, en particulier dans son esthétique, lui aussi accusé de logicisme[692]. C'est en réalité, contre-intuitivement, une façon de revenir au donné : il faut entendre dans ces principes qui posent l'être de manière nécessaire derrière ce qui apparaît, une réciprocité absolue. En effet, nous ne pourrions rien dire de ce qui apparaît s'il n'y avait quelque chose de réel derrière le phénomène, mais réciproquement, nous ne pourrions rien dire de l'être s'il pouvait apparaître seul. Ce qui permet, au passage, de maintenir un lien ténu entre l'*absolute Setzung* de l'être chez Herbart avec la chose en soi de Kant : le réel demeure inconnaissable chez Herbart, au sens où nous n'y avons jamais accès directement, où nous ne pouvons en aucun cas en faire l'expérience :

> « On ne prétend pas dire par là qu'il faille tenir pour réel ce qui apparaît, en tant que tel, et comme il apparaît. Mais il faut poser quelque chose quelque chose pour telle apparence,quelque chose d'autre pour telle autre apparence. »[693]

En revanche, contrairement à la chose en soi, nous pouvons dire ce qu'*est* ce réel, quelles doivent être ses caractéristiques, et ce par une nécessité métaphysique fondée sur une investigation logique. À partir de ce point, Herbart laisse derrière nettement lui la *Critique de la raison pure*, et tente de définir cet être qu'on ne peut que poser : il va donc, en quelque sorte, amender que la chose en soi soit inconnaissable, et poser logiquement, abstraitement les grands traits de l'être, ou ses « qualités »[694] comme les nomme Delbos. Donnons-en un aperçu rapide – tel que M. Mauxion le résume, ainsi que V. Delbos sur ses pas – avant d'en revenir au renvoi pourtant indissoluble avec le donné : l'être ne peut renfermer aucune relation, ni non plus de négation qui implique une relation.

---

experientia obvias, eas quidem quae referuntur ad res quae vel sunt vel esse videntur) ».

Cette définition rentre toutefois en contradiction avec une idée plus générale de la métaphysique que Herbart adopte par ailleurs : « Tout système métaphysique a pour but de trouver une construction de concepts qui, si elle était parfaite, représenterait exactement le réel qui doit servir de fondement aux phénomènes. » *Allgemeine Metaphysik*, § 163, cité et traduit par M. Mauxion, *idem*, p. 39.

690 *Allgemeine Metaphysik*, § 201, cité par M. Mauxion, *idem*, p. 65.

691 Zimmermann, Robert, *Leibnitz' Monadologie. Deutsch mit einer Abhandlung über Leibnitz' und Herbart's Theorieen des wirklichen Geschehens*, Wien, Braumüller und Seidel, 1847, p. 80.

692 On renvoie ici au commentaire de Carole Maigné dans son introduction « Forme, formalisme, science de la forme » à *Formalisme esthétique. Prague et Vienne au XIXe siècle.* Le terme « logicisme » est attribué à Lambert Wiesing concernant Zimmermann, lui-même commentant la *Herbarts Ästhetik in ihrer grundlegenden Teile quellenmäßig dargestellt und erläutert* de Hostinský où celui-ci s'inquiète qu'on qualifie le formalisme de Herbart de froid et d'abstrait en raison de la logicisation opérée par son disciple Zimmermann.

693 *AM*, § 199, cité et traduit par Mauxion, *op. cit.*, p. 65.

694 Delbos, *De Kant aux postkantiens*, *op. cit.* , p. 274.

L'être est pure positivité. L'être est également simple, conformément au premier principe : l'être est sans relation. L'être ne contient aucune détermination de ce qui pourrait être sa quantité : pluralité, grandeur, infinité, perfection, etc. (voir *Hauptpunkte der Metaphysik* § 2). N'étant pas une quantité continue (nécessairement constituée de parties se pénétrant les unes les autres), l'être ne concerne donc pas l'espace : l'espace n'est pas réel, il est construit. Enfin, il existe plusieurs êtres, de cette sorte, de même nature, en nombre fini. La fin de la démonstration d'une nécessité à poser l'être en *absolute Setzung* ouvre sur ces éléments de détermination :

> « Cette même nécessité [qu'il y ait quelque chose dont l'apparence soit l'apparence] se reproduit à chaque pas dans le champ du donné. Par là rien ne se trouve encore décidé en ce qui concerne la quantité (*die Menge*) du réel ; mais le nombre des invitations à poser quelque chose pour inconnu que soit ce quelque chose, s'accroit à l'infini. Autant d'apparences, autant d'invites à poser l'être. »[695]

Chaque phénomène doit pouvoir être rattaché à un mode d'apparition spécifique, ce qui revient à poser plusieurs êtres réels dont la combinaison produit les apparences fluctuantes jusqu'à la contradiction. C'est la raison pour laquelle Carole Maigné rappelle le propos de G. Preti : la chose en soi kantienne imposait un « isomorphisme »[696] dans la manière que nous avions de pouvoir appréhender les phénomènes : d'où la nécessité, logique *eu égard à l'expérience ordinaire* à retravailler, de poser plusieurs êtres.

2.1.2.2. Ce qui n'est pas laissé à notre discrétion : poser la normativité de l'expérience :

On l'a dit, c'est contre-intuitivement que cette position absolue de l'être sert en fait, chez Herbart, à revenir au *donné* : si l'être doit être simple, sans détermination quantitative en lui, mais qu'il doit en même temps y avoir une multiplicité d'êtres, c'est pour pouvoir *comprendre* l'expérience telle que nous la faisons, et l'expliquer afin d'en réduire ses contradictions. Or, ce qui nous intéresse particulièrement est que le travail de correction et d'explication, que doit accomplir la philosophie en vue de rendre notre expérience cohérente, ne porte pas uniquement sur nos sensations et nos perceptions, à la façon dont le ferait un rationalisme. Au fond, pourquoi ne peut-on pas détruire l'impression que fait une illusion d'optique sur ma représentation (par exemple, l'illusion de Müller-Lyer ou de Brentano), une fois que j'ai pourtant décomposé et compris comment cette illusion fonctionne ? C'est que, remarque Herbart, la manière dont ce qui est donné

695 *Allgemeine Metaphysik*, § 199, cité et traduit par Mauxion, *idem*. Adjoignons à cette traduction de la métaphysique la formule souvent reprise (par Delbos et O. Liebmann notamment), des *Hauptpunkte der Metaphysik* : «Wie viel Schein, so viel Hindeutung aufs Sein » *Vorrede*, *SW* H, band. III, page 14, où *Hindeutung* constitue moins l'invitation que l'indication.

696 Preti, G., « Russell e la filosofia delel nostre secolo *», Rivista critica di storia della filosofia*, XXXI, 1976, 4, vol. 31, p. 437-438 cité dans *Les points principaux de la métaphysique,* trad. Maigné, Paris, Vrin, 2005, « Le réalisme rigoureux de J.F. Herbart », p. 25.

m'est donné m'est tout autant imposée que son contenu sensitif : je ne vois pas une simple couleur, je vois une *couleur circonscrite d'une certaine façon*, c'est-à-dire, dans une *forme*. De même, lorsque je perçois un objet simple, comme un arbre[697], ce qui entre dans mon esprit est déjà une représentation, parfois même un concept, et jamais une *matière brute* sensitive qui viendrait se mouler dans une forme fournie par mon esprit. Je n'assiste, ni ne commande la production de la représentation d'une chose en mon esprit, tel un peintre construit sa peinture, pas à pas. Aussi, si l'on veut penser ce qui apparaît autrement, on doit nécessairement revenir à la manière qu'il a eu d'apparaître, et considérer que les formes sont données. Finalement, la façon dont nous décrivons les choses du monde expose les contradictions de nos expériences, indifférentes, en elles-mêmes, à une distinction importée par le sujet, entre matière et forme, entre intuition et concept.

Revenons brièvement à l'être et à ce que Herbart s'avance à en dire : comme *absolute Setzung*, l'être ne peut que se penser, mais comme la métaphysique doit être appliquée (*angewandte Metaphysik*), on doit toujours considérer que « das Sein besteht in Bezug zu einem Was » (l'être consiste dans un rapport avec un « quelque chose ») ; sinon, tout ce que nous serions toujours en mesure de dire serait « L'être est ». Cependant, le « Was » qui accompagne l'être pour nous a toujours plusieurs déterminations, et il faut aller jusqu'à penser ce rapport comme produisant un paradoxe : c'est, fondamentalement celui de l'un et du multiple. On l'a dit, il faut prêter attention à la *manière* qu'a le donné de se manifester à nous, et ne pas croire que cette mise en ordre, ce mode, ou cet agencement – élargissons pour l'instant la conceptualité afin de mieux la resserrer plus tard – soit de notre fait. Si l'on considère que la totalité de ce que nous décrivons de nos représentations nous est bel et bien *donné*, alors seulement nous serons capables d'y déceler la contradiction. C'est l'un des grands reproches adressés par Herbart à la psychologie des facultés de Kant[698] : en identifiant les grands lieux (et en en proposant ainsi une topique) de traitement des contenus mentaux, Kant a « rompu la continuité de la vie psychique »[699], et, pensant articuler les moments de la production des représentations, des concepts, des jugements, des connaissances , etc., il a désarticulé ce qui doit être rétabli par la philosophie comme un processus continu. La forme et la

697 L'exemple de l'arbre est pris explicitement par Herbart dans son *Allgemeine Metaphysik*, I § 89, tome VII de l'édition Flügel et Kehrbach, p. 150, où Herbart commente un passage de Reinhold qui décrit comment l'on prend connaissance (*Kenntnis*) d'un arbre. Reinhold détaille alors le processus de formation de la connaissance en pensant arriver à partir des données *brutes* de l'objet (un *input* sensoriel touche les nerfs ; puis atteint l'esprit, communiquant ainsi une multiplicité de couleurs : c'est la matière, *Stoff*, de la représentation). Il faut ensuite qu'une détermination mathématique de cette matière colorée se fasse, par l'action de l'imagination, pour s'ajouter à la représentation. Et Herbart de s'exclamer : « Ich sehe Farben *ohne* Gestalten? Ich sehe Tätigkeiten meiner Einbildungskraft ? Ich sehe diese hinzukommen ? Nein ! Von dem Allen sehe ich nichts. ».

698 M. Mauxion met au jour trois grands axes de critique de la psychologie des facultés par Herbart dans sa thèse : elle remplace les faits par des abstractions réalisées (et crée ainsi une « mythologie »), elle rompt la continuité de la vie psychique et elle se contente d'une topique, en attribuant tel phénomène à telle faculté et en considérant cela comme une explication suffisante. Voir Mauxion, *op. cit.*, p. 166-167.

699 Mauxion, *ibidem*.

matière ne sont disjointes que parce que Kant raisonne au sein d'une théorie des facultés. En disjoignant, dans les facultés, la matière et la forme, la philosophie transcendantale nous oblige à déplacer le paradoxe qui a lieu dans le donné même – et qui devrait nous permettre de comprendre l'ensemble du réel, et de faire de la métaphysique, et non de la psychologie[700] – jusque dans la relation entre les facultés (ne faisant d'ailleurs que déplacer le problème, comme en témoigne, entre autres, la difficile théorie du schématisme). Malgré leur caractère multiple et fluctuant, les phénomènes s'ordonnent dans le donné : les formes qui apparaissent, avec les matières des représentations, sont, tout autant qu'elles, un effet des êtres réels qui leur permettent d'apparaître. Ce ne sont ni des formes, ni des catégories, telles qu'elles sont également visées comme le relève O. Liebmann[701].

La contradiction – à réduire – au sein du donné nous apparaît donc à travers la manière même qu'a le donné de se manifester dans une *tension* entre des qualités apparaissantes et le fait d'être un *x*, c'est-à-dire une unité. Que cette tension soit compréhensible comme celle de l'un et du multiple ne suffit pourtant pas à y voir une *contradiction*. Lorsque Michael Beckerman, en s'intéressant à la façon dont le compositeur Janáček se réclame de Helmholtz, Zimmermann et Herbart dans le journal *Hudebni listy* (*Musical Pages*), résume la méthode herbartienne, il détaille l'exemple suivant :

> « For example, we know that a rose is a unity, yet we describe it with a multiplicity of attributes : soft, red, fragrant ; and so, it becomes a plurality »[702]

La contradiction apparaît si nous essayons de tenir simultanément dans une même représentation la chose comme multiplicité et la chose comme unité (formant ce qu'Otto Liebmann nomme un « *Complex* »[703]) : on pourrait, au fond, déjouer la contradiction si nous nous représentions les choses comme de pures *sommes* (*Summe* dans la pseudo expérience de pensée que mène Liebmann lorsqu'il expose ce point de la métaphysique herbartienne). Cependant, cela n'est pas ainsi que les choses nous apparaissent spontanément : l'expérience ordinaire ne nous présente pas des sommes de qualités, mais des synthèses toutes faites, le plus souvent d'ailleurs, indécomposables (on songe à l'argument de l'impossibilité de penser une couleur sans délinéation, ou un son sans hauteur déterminée). O. Liebmann souligne alors précisément où pointe la contradiction :

700 C. Maigné rappelle que Cassirer a identifié une telle inversion entre Kant et Herbart : « Cassirer note à juste titre que pour Herbart, le fondement de Kant est donc une psychologie empirique, mal assumée. Le réalisme herbartien prétend s'opposer au psychologisme de Kant dont l'erreur est d'avoir usé de la psychologie des facultés (*Vermögenspsychologie*) qui présuppose par avance des pouvoirs spécifiques sans rien résoudre. » in « Herbart paradoxal ? La lecture de Cassirer », *Revue germanique internationale* [En ligne], 15 | 2012, p. 13.

701 « Je nachdem man vor Allem die beharrliche Unterlage als Einheit im Verhältnisse zu der Vielheit von inhärirenden Eigenschaften und den Grund derselben in's Auge faßt, erhält man die Synthesen von *Inhärenz* und *Subsistenz* oder *Causalität* und *Dependenz*, welche Kant Kategorieen nannte. », Liebmann, Otto, *Kant und die Epigonen. Eine Kritische Abhandlung*, [1865], Hrsg. von der Kantgesellschaft, Berlin, Reuther & Reichard (Verlag), 1912, p. 113.

702 Michael Beckerman, « Janáček and the Herbartians », *Musical Quarterly*, n° 69, 1983, p. 390.

703 Liebmann, O., *Kant und die Epigonen., op. cit.* , p. 113.

> « nähme ich alle Eigenschaften nach einander hinweg, so bliebe vom „Dinge“ Nichts übrig. »[704]

On sait en effet que la chose ne se réduit pas à la somme de ses caractéristiques, et on en veut pour preuve qu'une simple opération d'addition des caractéristiques ne rend pas compte de la façon dont les choses nous sont données ; réciproquement, une simple décomposition, ou division en unités, ne vient pas à bout de ces synthèses qui nous sont transmises, pas plus qu'une simple addition ne les forme. Cependant, on voit également que lorsqu'on ôte une à une ces caractéristiques, par une opération d'abstraction, ou qu'on observe tout simplement un changement des propriétés d'une chose (comme Descartes face à la cire perdant ses qualités à l'approche du feu), on ne trouve aucun reste de l'opération qui soit « chose » ou substrat chosal. Et O. Liebmann de formuler clairement la contradiction :

> « Das Ding als Einheit ist mit der Vielheit seiner Eigenschaften identisch und doch nicht identisch. »[705]

Notons qu'Ernst Cassirer tire de cette contradiction, comme telle dans les termes de Herbart (*Widerspruch*), une *dialectique* entre un *donné* et *son contraire* :

> « Tout “être-ainsi” que la sensation exprime lui apparaît à elle-même aussitôt comme un “être-autre”, tout solide comme un fluide, toute unité comme une multiplicité de déterminations chaotiques »[706]

On pourrait objecter à ce commentaire qu'en articulant à nouveau – non pas certes, comme le fait Kant dans une psychologie des facultés – mais diachroniquement au sein d'un processus dialectique la manière dont le donné se donne, on perd à nouveau la notion de contradiction. Il y a d'ailleurs, en amont de ce passage, une mention de Hegel que nous ne voudrions pas nier :

> « Comme Hegel, Herbart est un maître dans la mise au jour de la dialectique de la “conscience percevante”. Chaque position que nous accomplissons en elle exige, comme il le montre, en même temps son contraire, et le renferme immédiatement en elle. »

La remarque de Cassirer s'explique toutefois de plusieurs manières.

Herbart cite en fait lui-même Hegel dans la Préface de la deuxième partie de l'*Allgemeine Metaphysik* : lui aussi a vu que l'investigation philosophique commence dès lors que l'on conçoit ce qui se donne à nous immédiatement dans l'expérience comme un appel à poser son contraire. Chez Herbart, si les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être, il y a tout de même une vérité de l'apparaître : l'apparaître est référence à l'être, mais le bon geste philosophique ne consiste pas à remonter jusqu'à l'être à partir de l'apparaître, et de déduire ce qui est de ce qui se montre, mais de *poser ce qui est*, et d'établir comme ce qui apparaît en découle.

De plus, la conceptualisation de la dialectique de la conscience permet de se donner le terme de position ou de point de vue, qui est une des solutions herbartiennes pour expliquer l'émergence

704 *Ibidem.*
705 *Idem*, p. 114.
706 Cassirer, Ernst, *Le problème de la connaissance*, Paris, Éditions du Cerf, 1999, p. 327.

des contradictions (*Widersprüche*) dans l'expérience. Cependant, comme l'explique bien M. Mauxion, cette solution, appelée celle des « points de vue accidentels » (*zufällige Ansichten*) n'est bientôt plus suffisante, et la méthode des rapports permet de résoudre, ensuite, les contradictions, et de poser la multiplicité des êtres simples.

Une autre explication est fournie par C. Maigné dans son article « Herbart paradoxal ? », et elle permettrait de tenir compte du fait que Cassirer qualifie d'*immédiate* l'apparition de « l'être-autre », contradictoire de « l'être-ainsi », donc comme une dialectique resserrée dans le temps, ou même une dialectique déjà accomplie, et dont les moments sont tenus ensemble dans le concept de la chose. C'est bien de l'expérience dont il est question chez Cassirer (de ses contradictions, parmi lesquelles surtout l'inhérence du prédicat, et la tension unité/multiplicité). C. Maigné le rappelle bien dans son introduction des *Points principaux de la métaphysique* : Herbart distingue toujours expérience et travail des concepts. Il n'est ainsi pas question de se détourner du donné, ou d'en nier la véracité, sous prétexte qu'il donne à expérimenter des contradictions. Au contraire, une richesse philosophique, et une vie de l'esprit naît des contradictions sur lesquelles le sujet vient achopper dans l'expérience :

> « Wenn ein Gegebenes nicht kann gedacht werden, so ist es deshalb nicht verurteilt, weggeworfen zu werden : sondern es muss im Denken anders gefasst werden. »[707]

Il est en effet frappant de constater que des contradictions de l'expérience peuvent déboucher sur des représentations (Herbart prend l'exemple du magnétisme au § 184 de l'*AM*)[708], alors que les contradictions conceptuelles ne débouchent sur rien de pensable (par exemple, le cercle carré ou la racine carrée d'une grandeur négative). Cela dit, même ce qui est inconcevable donne au savant l'occasion d'un doute fructueux pour la connaissance. Pour les contradictions dans les choses concrètes de l'expérience, l'une des solutions consiste dans la critique de l'idée d'unité de la chose, telle que la méthode des relations va le montrer : si l'on nie l'unité de la chose, chaque caractéristique pourra apparaître isolément, et la contradiction sera levée. Cette décomposition s'apparente-t-elle alors à un mouvement dialectique ? On peut reconnaître qu'on aboutit à une sorte de nouvelle formulation de la contradiction : la chose est une et n'est pas une. De là, qualifier de

707 « Si quelque chose de donné ne peut être pensé, on ne juge alors pas qu'il doive être rejeté : il doit plutôt être conçu différemment dans la pensée. » *Allgemeine Metaphysik*, *SWH* (1850), Hartenstein (éd.), L. Voss, tome 4, § 184, p. 47.

708 Dans le phénomène du magnétisme, l'expérience nous oblige à penser des pôles contradictoires (Nord et Sud) nécessaires l'un à l'autre, et partant, inséparables. Le concept nous présente cependant bien deux éléments distincts, les deux pôles magnétiques, et le souhait de pouvoir les expérimenter de manière séparée a conduit les hommes à tenter de couper en deux des aimants afin d'obtenir des pôles uniquement Nord et uniquement Sud, ce qui a, bien entendu, échoué. Notons que Herbart se sert de cet exemple pour dénoncer une attitude paresseuse (*Trägheit*) qui refuserait d'aller au-delà des apparences contradictoires, et se contenterait de pouvoir parfois les penser, grâce à une méthode rigoureuse. Voir *AM*, *op. cit.*, p. 48.

dialectique cette richesse, due à la résilience de la pensée qui continue de fournir des représentations même lorsque des contradictions se présentent, ne semble peut-être pas le plus éclairant.

Enfin, Victor Delbos évoque, lui aussi, la dialectique hégélienne et fichtéenne dans sa présentation de la philosophie de Herbart[709]. Entendue alors davantage au sens de méthode, le terme de dialectique permet surtout à Delbos de montrer que les traces de la philosophie du maître de Iéna n'ont pas totalement disparu chez l'élève : la contradiction est, certes, dans la dialectique hégélienne et dans l'élaboration des concepts de Herbart un point nodal fécond. Cependant, pour le premier, elle est intégrée à la pensée même, de telle sorte que le mouvement de l'esprit et le mouvement de l'être sont, dans le dépassement de la contradiction, une seule et même chose. Pour le second, en revanche, la contradiction traduit le fait même que l'être et la pensée ne sont pas identiques : la contradiction est un effet de la position restreinte et contingente de notre esprit au sein des êtres, et elle doit être démantelée par la philosophie (quand bien même celle-ci ne pourrait pas totalement l'éliminer). Il nous semble que le terme de dialectique reste, dans ce cadre strict, impropre, puisqu'il s'agit bien d'une forme de désillusion, ou comme l'écrit Delbos, de « purification »[710] : cela s'apparenterait beaucoup plus, selon nous, à une démarche critique.

C. Maigné fait également le lien entre ce passage du *Problème de la connaissance* et la définition de la méthode philosophique de Herbart comme une « « construction de concepts » (*Construction von Begriffen*) qui, si elle était parfaite, présenterait le Réel, et comment ce qui se produit et apparaît se trouve à son fondement. »[711]. Quelle structure ontologique doit présenter la métaphysique pour que les concepts soient construits de telle sorte à ce que les contradictions présentes dans l'expérience se résorbent, sachant que l'expérience est normative, et que le donné constitue une contrainte (*Zwang*) dont on sait désormais qu'il serait absurde de vouloir s'affranchir ?

2.1.2.3. La méthode des rapports ou des relations : cerner l'objet que l'on pense.

Si l'on veut comprendre comment la résorption des contradictions de l'expérience va conduire, d'un côté, à la position d'un réalisme rigoureux en métaphysique, capable de fournir le modèle d'une réalité débarrassée des contradictions générées par les phénomènes, et de l'autre, à une psychologie revenant toujours à ce donné pétri de contradictions, pour en expliquer le mécanisme, il nous faut à présent exposer la méthode des rapports, parfois traduite par méthode des

709 « La méthode de rectification et d'achèvement des concepts n'est pas sans analogie avec la dialectique de Fichte et de Hegel […]. », *De Kant aux postkantiens*, *op. cit.*, p. 278.
710 *Ibidem*.
711 *Allgemeine Metaphysik*, II, § 163, cité et traduit par C. Maigné dans « Herbart paradoxal ? », *art. cit.*, p. 17.

relations (*methodus integrandarum*, explicitée encore par *Methode der kleinsten Veränderung*, méthode du plus petit changement).

On l'a annoncé, les contradictions de l'expérience viennent de la position d'une subjectivité qui va se constituer en *point de vue* sur la réalité. Cette constitution correspond à deux éléments de la métaphysique de Herbart : 1. l'âme est un de ces êtres parfaitement simples, inconnaissables en soi, capable seulement d'entrer en relation avec les autres êtres simples, et qui tend à maintenir absolument son unité interne. 2. l'idée d'unité ou de substance que l'expérience suscite chez le sujet, et dont il a *besoin* conceptuellement pour organiser son expérience. Le point de vue ainsi généré dans toute expérience connecte différentes déterminations (forme et matière, concepts de causalité, d'inhérence, etc.) qui lui sont données, il les rassemble en un faisceau identifié comme objet. Cela nous autorise donc à dire que les déterminations de l'être n'apparaissent qu'avec la pensée, qui peut mettre plusieurs êtres en relation, et ce accidentellement : ce sont les *zufälligen Ansichten*, les points de vue accidentels, ou contingents, selon les traductions.

Notons, avec R. Pettoello, que ces points de vue dits « contingents » impliquent donc une forme de nécessité philosophique : ils sont, comme l'écrit Herbart « contingents en vérité »[712], puisqu'ils permettent d'expliquer les contradictions de l'expérience, et donc d'accéder par la pensée philosophique, au réel. Du point de vue des êtres réels, cependant, les points de vue contingents sont bien contingents. De ce fait, il font apparaître des phénomènes qui n'ont, du point de vue strict de l'ontologie réaliste des êtres simples, pas de sens ; cependant, comme ils permettent également d'expliquer ces phénomènes, les points de vue contingents comportent une forme de nécessité. Le changement ou l'inhérence du prédicat sont des exemples importants : les réels sont simples et immuables, et pourtant le changement et la qualité nous apparaissent, et ils nous apparaissent pour la raison paradoxale que, dans l'ontologie herbartienne, « il est possible qu'un monde d'entités dépourvues de relations [rende compte] du monde de relations dans lequel nous nous mouvons »[713]. Or, on sait que l'apparence doit être étudiée philosophiquement parce qu'elle renvoie, d'une certaine manière, au réel. On ne peut donc pas réduire le changement ou les qualités des choses à de pures illusions phénoménales ; d'une certaine façon, changement et inhérence existent (même s'ils n'ont pas d'*être*). Herbart donne un exemple, repris par Mauxion :

> « Un son est en lui-même ce qu'il est et peut être considéré comme quelque chose de simple ; comparez-le à d'autres sons : sans cesser d'être ce qu'il est, il deviendra accidentellement une septième ou une octave. »[714]

712 *Allgemeine Metaphysik*, *SW*, tome VIII, p. 69, cité par R. Pettoello, « L'objet et ses limites. Réalité et infinitésimal chez J. F. Herbart. Quelques remarques », in *Johann Friedrich Herbart (1776-1841). Métaphysique, psychologie, esthétique*, Maigné (dir.), *op. cit.*, p. 21.
713 R. Pettoello, p. 20.
714 Mauxion, *op. cit.*, 72.

C'est là, à nouveau, une contradiction de l'expérience, que la *Tonpsychologie* devra résoudre concernant des problèmes musicaux beaucoup plus spécifiques que celui-ci. Cependant, comment résoudre cette énigme ?

Dans un premier temps, l'expérience pose problème chez Herbart, par les contradictions qu'elle présente entre la multiplicité des données qu'elle donne à percevoir. Or, on l'a vu, le sujet a tendance à rapporter cette multiplicité à une unité, dont il a besoin, et qu'il ne parvient pourtant pas à trouver, comme telle, dans l'expérience. Cette unité doit pourtant bien être dictée par l'expérience elle-même, et ne résulte pas uniquement du besoin d'unité du sujet : les *HPM* nous éclairent sur cette question notamment : le concept du 'Je', au sens de l'aperception transcendantale comme forme est « la pire des illusions »[715]. La seule chose qui reste identique, intérieurement, pour le sujet, c'est l'activité de se représenter : *das Vorstellen*[716]. En revanche, ce qui est représenté (*das Vorgestellte*) varie, bien sûr, avec le donné et sa multiplicité. Aussi, le sujet pourra faire tous les efforts introspectifs dont il a la ressource, il lui sera impossible de ramener la multiplicité à l'unité en restant au niveau des qualités :

> « La pluralité des caractères de nos choses, d'abord parce qu'elle n'est pas close, mais surtout par la singularité des perceptions sensibles elles-mêmes, ne peut être ramenée à quelque chose de simple (personne ne sera en mesure de constituer les sensations *jaune* et *lourd* en une unique sensation quand il voit et touche de l'or). »[717]

Il s'agit ici de la traduction de C. Maigné, qui est très proche du texte, mais qui peut faire manquer l'expérience impossible qui est sous-entendue par Herbart. Aussi, prenons appui sur la traduction plus éloignée de M. Mauxion :

> « Il n'est personne qui puisse en même temps voir l'or et le peser, qui soit à même de réunir dans un état de conscience unique les sensations de jaune et de pesant (*schwer)* »[718]

Ce qui est ne peut donc supporter qu'on lui attribue ontologiquement la multiplicité : il faut donc poser que quelque chose comme une substance ne peut en aucun cas être admis dans l'ontologie herbartienne, bien que l'idée de substance nous soit très utile pour approcher le donné, et sa contradiction intrinsèque entre unité et multiplicité. La substance se présente et se définit comme support de qualités multiples, et comme telle, elle ne peut être simple, or cela doit pourtant être la qualité de l'être comme « *absolute Setzung* », au risque de reproduire sinon la contradiction entre unité et multiplicité au niveau ontologique. Mais ce que le § 3 des *HPM* tend à montrer également, c'est que les points de vue accidentels ne sont plus une solution : le son seul n'est qu'un son, et c'est au contact d'un autre son qu'il se détermine en octave ou en septième, mais cela n'est pas que

715 Herbart, J. F., *Les points principaux de la métaphysique*, trad. Maigné, Paris, Vrin, 2005, II, Questions préliminaires (*Vorfragen*), p. 181.
716 Ainsi que le traduit C. Maigné dans l'introduction de sa traduction des *HPM*, « Le réalisme rigoureux de J. F. Herbart », *op. cit.*, p. 144.
717 *Les points principaux de la métaphysique*, *op. cit.*, p. 194.
718 *Hauptpunkte der Metaphysik* § 3, traduit par M. Mauxion p. 77

l'effet de la connexion accidentelle que je produis entre deux sons en les percevant en même temps, sinon, je pourrai percevoir l'or solidairement comme pesant *et* jaune (le concept serait alors : « jaunesant » ou « pesaune »). Ce paragraphe a pour but de montrer qu'il faut poser une multiplicité d'êtres simples. Mauxion revient alors à l'exemple du son de manière éloquente :

> « les corps résonnent mais [...] le son n'est rien sans le milieu qui lui sert de véhicule et sans l'oreille qui l'entend. »[719]

Le son en lui-même, comme simple, se démultiplie dans l'expérience où il peut devenir tel ou tel, non seulement par un positionnement par rapport à d'autres sons dans une synthèse qu'on pourrait croire fondée uniquement sur l'activité d'un sujet, mais encore par l'effet de multiples relations avec d'autres êtres simples qui confèrent au son les déterminations que nous lui percevons. Mauxion cite le milieu de propagation, et il y aurait bien sûr la cause acoustique du son : le choc, et la nature des matériaux ébranlés, ainsi que d'autres paramètres encore : physique, physiologiques, psychologiques et culturels. Le son constitue un modèle idéal pour comprendre que chaque représentation est le fruit d'une combinaison de rapports.

Il convient à présent de montrer qu'il faut poser ces êtres en relation les uns avec les autres, et que c'est la seule façon de résorber la contradiction en l'exposant en ses éléments. La méthode des relations à proprement parler consiste à poser un être A (nous apparaissant contradictoire) comme un vecteur de caractéristiques : au moins deux d'entre elles sont prétendues identiques mais elles peuvent se comporter de manière contradictoire entre elles, et faire ainsi apparaître une contradiction en A : nommons *M* et *N* ces caractéristiques[720]. Il faut admettre que *M* et *N* sont chacune compatible avec A (c'est pourquoi elles paraissent, de prime abord, identiques), et pourtant, il apparaît qu'elles peuvent se contredire. Si l'on essaie d'examiner *M* et *N* séparément, on s'aperçoit que c'est impossible : elles se renvoient sans cesse l'une à l'autre, et ne vont pas l'une sans l'autre (on pourrait clairement parler ici de polarité, tout comme les pôles du magnétisme, exemple que prend lui-même Herbart par ailleurs). Ainsi, considérant isolément ces caractéristiques, on leur transmet à chacune la contradiction : *M* ne peut être pensée sans *N*, et est cependant son contraire lorsqu'elles sont en rapport. Cette contradiction déplacée est appelée « contradiction secondaire »[721] (*secundäre Widerspruch*) par Herbart, et elle exige que l'on décompose à nouveau les termes, comme on l'a fait pour A : il y a en *M* une part identique à *N*, et une part contraire à *N* (et de même pour *N*). Le troisième rang que l'on vient de créer met donc au jour deux séries : une série de *M* multiples identiques à *N* (et qui maintiennent la relation avec *N* dans A), et une série de *M* multiples, contradictoires à *N*. Cette décomposition nous met face à une pluralité de caractéristiques *M*, ce qui va permettre de les traiter comme un ensemble (*Zusammen*) dans leur

719 Op. cit., p. 78.
720 Suivant la proposition de Herbart dans les *Hauptpubkte der Metaphysik*, *Vorfragen*, Hartenstein tome 3, I, B, p. 8,
721 *Idem*, p. 9.

rapport à *N* : on aura donc à la fois *M* comme ensemble, et *M* comme éléments pris séparément. De là, il devient possible de *penser* la contradiction (ce qui permet de ne pas contredire la simplicité de l'être A qui posait la contradiction en premier lieu) :

> « Ainsi, son ensemble [l'ensemble des multiples éléments de *M*] doit être identique à *N*, cependant qu'en dehors de cet ensemble, chaque *M* pris séparément n'est pas identique à *N*. »[722]

Pour schématiser encore davantage la méthode des rapports (qu'on devrait pouvoir embrasser d'un seul regard) : *M* est décomposable en séries de *i* caractéristiques (m_1,...m_i) parmi lesquelles une sous-série reste identique à *N* (lui-même décomposé en série d'éléments mis en relation), et une autre sous-série n'est pas identique à *N*. En anticipant sur l'usage pour la théorie musicale, on peut supposer que, la contradiction entre les séries de caractéristiques de *M* et *N* peut survenir en raison de l'ordre des caractéristiques dans la série, et non pas en raison de natures différentes des caractéristiques – ce qui permettrait d'admettre que des éléments identiques entrent en contradiction par un effet combinatoire, comme c'est le cas pour les sons (qui font partie d'un même continuum de représentations). Ce sont ensuite les différentes séries de propriétés qui expliqueront les différentes propriétés que nous percevons dans les corps et que nous leur attribuons (fautivement, pourrait-on dire, comme on va le voir ensuite) : ces séries découlent d'une raison (*Grund*) d'origine qui est elle-même un être. Les êtres doivent donc être pensés dans leurs rapports, ensemble (*zusammen*), ce qui n'est pas à comprendre de manière spatiale, dans une contiguïté ou une agrégation. Cependant, ces êtres entrent en relation de telle sorte qu'ils se positionnent et acquièrent leur valeur les uns par rapport aux autres : l'un devient *substance*, les autres *propriétés*, et ce en fonction des points de vue accidentels ou contingents générés par l'expérience.

Rappelons avec Cassirer la démarche d'ensemble de cette conceptualisation philosophique, qui ne prétend pas lever le voile sur la vérité des rapports ontologiques les plus cachés, recouverts par la contingence de nos points de vue et la finitude de nos capacités représentatives : il s'agit de se donner un guide pour s'orienter dans l'expérience concrète, et « structurer le donné *de l'intérieur* : trouver une image de l'expérience ni contradictoire, ni arbitraire, alors même que l'expérience n'est pas un donné brut et mêle indissociablement sensation et concept. »[723]. Remarquons d'ores et déjà que, si l'on ajoute le mouvement, pour pouvoir ensuite penser le « conflit » (*Widerstreit*) des représentations dans la psychologie, on va aboutir à une fonctionnalisation[724]. En effet, M. Mauxion

722 « Also, ihr Zusammen muss gleich N sein; während ausser dem Zusammen, jedes M einzeln genommen, nicht gleich N ist. », *ibidem.*

723 Carole Maigné, « Herbart paradoxal ? », *art.* cit., p. 20.

724 Tout cela n'est possible que si *M* et *N* ne sont, en fait, pas directement contradictoires, mais le sont dans ce qu'on pourrait appeler un *espace de transformation*. Sans cet espace de transformation, A apparaîtra simplement comme la somme de caractéristiques contradictoires *M* et *N*, ce qui ne permet pas de maintenir la simplicité de A, en même temps que la potentielle contradiction entre ses caractéristiques. Pour neutraliser la contradiction, A ne doit pas apparaître comme une somme de caractéristiques, mais comme la *fonction* qui fait apparaître *M* et *N* comme ses caractéristiques. Le paragraphe 188 est sur ce point assez clair : ce n'est que « *durch Veränderung* » que la contradictoire doit être

le rappelle d'ailleurs dans son exposition, cette méthode logique prépare et accompagne la compréhension du conflit des représentations en tant que *forces* dans la psychologie.

2.1.2.4. L'erreur de l'inhérence du prédicat :

L'inhérence du prédicat nous intéresse à plusieurs égards : premièrement, elle vient généralement après l'exposition de la méthode des rapports, ou des relations, par Herbart[725] car elle constitue un cas un peu plus complexe. Pour débouter conceptuellement la contradiction entre l'unité et la multiplicité, il est nécessaire et suffisant d'avoir posé la division des caractéristiques sur le modèle de la division en ensembles de séries. Mais la critique de l'inhérence du prédicat comme erreur[726] (*Irrtum*), de surcroît, impose que l'on intègre l'idée de changement (*Veränderung*) afin de défaire l'idée que le prédicat soit *dans* la chose, et que la chose soit donc constituée comme une somme de ses qualités que nous lui prédiquons[727]. L'idée de changement permet également de joindre à toute qualification d'une chose la causalité. Deuxièmement, l'inhérence du prédicat posera ensuite un problème du point de vue des jugements, et notamment des jugements esthétiques, comme nous le verrons plus spécifiquement par la suite.

Le langage par lequel nous exprimons nos jugements, et nos représentations diverses, nous laisse effectivement penser que le prédicat appartient à la chose : nous disons « cet édifice est beau », comme si la beauté comme telle pouvait être trouvée parmi les différentes caractéristiques de l'objet (sa taille, sa masse, sa figure, etc.). La leçon est au moins aussi ancienne que celle de l'aporie du dialogue de Platon avec le polymathe Hippias, qui énumère, en vain, une liste de choses belles sans parvenir à circonscrire le beau en soi. La leçon platonicienne, prise en un sens large, est cependant déjà celle à laquelle l'inhérence du prédicat « beau » chez Kant nous renvoie : le beau est un prédicat qui possède un pouvoir déictique, c'est-à-dire qu'il ne qualifie pas le sujet qu'on lui

rendue pensable (*denkbar gemacht*) (*Allgemeine Metaphysik*, II, § 188, édition Hartenstein, tome IV, p. 54.)

Cela semble bien correspondre à la lecture de Cassirer, qui s'appuie d'ailleurs sur W. M. Drobisch : C. Maigné renvoie à *Substance et Fonction*, (Paris, Minuit, p. 16 et p. 32-33). Drobisch y est cité concernant ce que Cassirer appelle la « théorie de la conceptualisation ». Dans la *Neue Darstellung der Logik* (1887), on trouve une réédition d'un texte plus ancien de Drobisch, que Cassirer cite: « chaque fonction représente une loi universelle qui grâce aux valeurs successives prises par la variable, sous-tend tous les cas particuliers pour lesquels elle vaut. »

Cassirer soumige la nouveauté de la proposition : « or c'est là un point qui une fois reconnu ouvre à la logique un champ d'investigation entièrement nouveau. À la logique du concept générique régi et contrôlé, nous l'avons vu, par le concept de substance, s'oppose désormais la logique du concept mathématique de fonction. »
Maigné, « Herbart paradoxal ? », alinéa 6 (texte en ligne).

Notons tout de même que le ton de Cassirer est différent dans son chapitre sur Herbart du *Problème de la connaissance*, lorsqu'il expose ce passage à la conception fonctionnelle : « La connaissance empirique […] ne nous donne jamais *a* ou *b*, mais seulement la fonction *f* (*a, b*) dont on ne peut isoler les « termes » particuliers qu'en recourant à l'abstraction. », abstraction qui, loin de résoudre les contradictions fondamentales posées par la connaissance, ne constitue qu'un « *travestissement* de ces relations dans un langage purement abstrait et conceptuel. » *Le problème de la connaissance, op. cit*, p. 346.

725 C'est le cas notamment dans les *HPM* , au paragraphe intitulé « Veränderung ».

726 *Allgemeine Metaphysik*, II, § 214, *SW* Hartenstein, *op. cit*., tome 4, p. 101.

727 On peut alors rapproche ce qu'on a dit du § 188 (chapitre III de la partie méthodologique) dans la note 81, *supra*, et les paragraphe du chapitre IV de la partie sur l'ontologie, des § 213 à 220 de l'*Allgemeine Metaphysik.*

accole, mais au contraire, il renvoie ce sujet au-delà du rapport entre l'objet et la qualité. Qu'il ouvre l'horizon de l' « océan du beau »[728] (*Le Banquet*) ou le plan du *sensus communis*, voire de la sphère du supra-sensible, toujours est-il que pour Kant, le beau est pris dans les deux cas comme un signe, une référence. Dans le réalisme de Herbart, il s'agira, tout au contraire, de critiquer l'inhérence du prédicat « beau » non au nom d'une conception déictique, et au fond, idéaliste, de la beauté, mais au nom d'une conception réaliste de l'objet beau.

Reprenons d'abord l'explication de Kant : celle-ci ramène globalement le sujet à son intériorité. S'il prononce « cet édifice est beau », ce qu'il qualifie en fait est l'effet que produit l'objet sur ses facultés, les plaçant dans un libre jeu concernant le beau. Pourtant, le statut de cette inhérence fautive du prédicat chez Kant n'est pas toujours très claire, du fait que toutes les raisons de sa formulation se trouvent mêlées : par exemple, le paragraphe 6 mentionne une simple « ressemblance »[729] avec le jugement logique, ce qui pourrait renvoyer, de prime abord, à la formule grammaticale, syntaxique, du jugement. Cela dit, cette ressemblance est en fait due aux rôles des facultés de connaître, imagination et entendement, qui sont aussi impliquées dans les jugements de connaissance. C'est la nature de leur liaison qui diffère ici par rapport au jugement de connaissance : leur rapport se faisant *en général*, la subsomption des représentations de l'imagination sous un concept de l'entendement échoue. Le paragraphe 7, quant à lui, semble plutôt attribuer la formulation de l'inhérence au plaisir pris à la communication de nos jugements esthétiques, ce que Kant explique par l'universalité de la communicabilité. Il s'agit d'une sorte d'erreur, il est vrai, au sens d'une méconnaissance de soi et des pouvoirs de connaître, mais il semble que le sujet s'exprime également dans la forme prédéfinie du langage, par le biais d'une grammaire qui lui impose sa légalité. Kant ne qualifie, somme toute, que d'un *comme si,* et non d'une erreur, cette illusion de juger la chose même, alors que l'on prédique son propre état interne : dans le cas du beau, le sujet « […] ne juge pas pour lui seulement, mais pour tout le monde, et il parle alors de la beauté comme si c'était une propriété des choses. »[730]. Enfin, on pourrait conclure avec le paragraphe 9 : il concède la possibilité que le jugement de goût soit *pensé* comme un jugement objectif en dépit de son origine subjective : « Un rapport objectif peut être certes seulement pensé, mais dans la mesure où il est subjectif de par les conditions qui sont les siennes, il peut être ressenti dans son effet sur l'esprit […]. »[731]. En effet, c'est l'état dans lequel l'esprit se trouve du fait du rapport des facultés qui est communiqué par le sujet à travers la structure de

728 Platon, *Le Banquet*, 210a-210d.
729 *CFJ,* § 6, p. 968, Ak., V, 211.
730 *Idem*, § 7, p. 969, Ak., V, 212.
731 *Idem*, § 9, p. 977, Ak., V, 219.

l'inhérence. Or, les facultés, puisqu'elle sont les « conditions subjectives de la possibilité d'une connaissance en général »[732], sont les mêmes pour tout sujet.

Suite à ce rapide tour d'horizon kantien, plusieurs remarques peuvent être faites. L'erreur est d'autant plus vivement constatée chez Herbart qu'il ne s'agit pas, simplement, de corriger la visée de l'acte de prédication, et de la pointer non pas vers l'objet mais vers le sujet (dans un acte *réfléchissant*). Chez Herbart, c'est bien l'idée d'inhérence, en elle-même, qui doit être convaincue d'erreur. Ensuite, il apparaît clairement que, si l'on prend l'exemple des jugements esthétiques, le projet herbartien et le projet kantien sont, à première vue, diamétralement opposés. Pour l'un, l'inhérence du prédicat est fautive parce qu'elle projette sur l'objet un *effet* ressenti par le sujet. Pour l'autre, l'inhérence du prédicat maintient la double illusion qu'une chose peut être, d'une certaine manière, *en soi*, c'est-à-dire que ses caractéristiques seraient indépendantes, et que, de surcroît, nous pouvons accéder à cette position absolue. Si l'on marque cette différence : pour Kant, l'inhérence du prédicat masque l'origine subjective du sentiment esthétique ; pour Herbart, elle masque son origine objective dans les rapports de nos représentations (la mécanique psychologique s'élaborant d'après la structure ontologique réaliste qui a été posée). Pourtant, on rappellera avec profit cette restriction que Kant formule au paragraphe 21 de la *CFJ,* et qui constitue, selon nous, l'une des quelques ouvertures vers une considérations de la structure de l'objet dans l'esthétique kantienne :

> « Mais cet accord des facultés de connaître a, selon la différence des objets qui sont donnés, une proportion différente. »[733]

Il s'agit d'une précision importante sur un point que nous avons abordé : la notion d'harmonie des facultés, ou plus précisément, de jeu libre. Ces deux propositions conceptuelles doivent pouvoir s'éclairer l'une l'autre désormais : l'harmonie ne désigne ni l'état d'un vague accord global, ni une unique proportion fixe, mais la possibilité que plusieurs types de proportions soient harmonieuses. D'où, finalement, l'idée de jeu : les proportions admises sont multiples, et elles sont même variables. Il faut se souvenir que le paragraphe 21 est utilisé à charge contre Kant par Zimmermann lorsqu'il évoque, précisément, l'inhérence du prédicat et analyse le processus qui y conduirait chez Kant : Kant aurait taxé l'expression plaçant la beauté dans l'objet (« cet édifice est beau ») d'erreur afin de tourner entièrement la cause de la beauté vers l'harmonie des facultés du sujet. L'harmonie est alors qualifiée d'état *naturel* ou *essentiel* au sujet par Zimmermann, au motif que Kant écrit lui-même qu'elle est le rapport « le plus approprié »[734] (*das zuträglichste*) entre les facultés. Pourquoi l'harmonie conviendrait-elle alors spécifiquement à chacune des facultés ?

732 *Idem*, § 39, p. 1071, Ak., V, 292.
733 *CFJ*, § 21, p. 1002, Ak., V, 238.
734 *Ibidem.*

Si, dans un jugement de connaissance, l'entendement et l'imagination sont dans un rapport tel que l'appréhension particulière fournie par l'imagination est subsumée sous un concept de l'entendement, alors on pourrait dire, métaphoriquement, que l'imagination est dominée par l'entendement. En revanche, dans le jugement esthétique, on peut entendre le terme « *harmonisch* » dans le même sens métaphorique (tandis que le libre jeu décrirait plus précisément l'activité réelle des pouvoirs de connaître) : l'harmonie désigne alors métaphoriquement un état où l'imagination domine la relation avec l'entendement. Ce que sous-entend Zimmermann serait donc la chose suivante : l'harmonie étant définie comme le rapport le plus naturel entre les facultés, il suffit à Kant de mettre en place un état, par exemple, un état contemplatif, où l'activité conceptualisante de l'entendement est suspendue, et où l'imagination peut laisser libre-cours à sa nature. La lecture de Zimmermann masque toutefois une étape cruciale : il ne suffit pas de placer l'imagination dans un certain état, mais il faut également pouvoir poser les conditions d'une suspension du pouvoir déterminant de l'entendement.

On s'appuiera alors ici sur la *Remarque générale sur la première section de l'Analytique* qui constitue le passage le plus précis et le plus riche concernant l'activité spécifique de l'imagination dans le libre jeu :

> « bien que, dans l'appréhension d'un objet des sens donné, [l'imagination] soit liée à une forme déterminée de cet objet et que, ans cette mesure, elle n'ait donc pas toute liberté de jeu (comme c'est le cas dans les fictions de la fantaisie), on comprend fort bien toutefois que l'objet puisse justement lui fournir une forme qui contienne une composition du divers telle que l'aurait esquissée l'imagination, si elle avait été laissée à elle-même, en accord avec la *légalité de l'entendement en général*. »[735]

Kant propose ici de résoudre une contradiction : si l'imagination se soumet d'elle-même à une loi, elle n'est pas *libre*, mais *autonome* (ce qui n'est effectivement pas le cas) ; mais si l'imagination est placée sous la loi par l'entendement, elle n'est pas libre non plus, mais déterminée. D'où la nécessité de thématiser une finalité sans fin, ou *légalité sans loi*, de l'entendement en général. Pour que cette finalité sans fin se mette en place, il intéressant de noter qu'il y a des conditions : l'entendement ne doit pas *vouloir juger de manière* indéterminée, mais l'expérience ne doit pas non plus être trop chaotique (« sous la condition […] que l'entendement n'en souffre pas »). Un minimum de régularité et de symétrie pourraient sembler indispensables pour produire une représentation unifiée et cohérente, mais, pour Kant, ces critères masquent surtout une recherche conceptuelle (utilité, perfection, finalité cognitive…). En effet, il réaffirme alors que « l'occupation libre et conforme à une fin indéterminée des facultés de l'esprit avec ce que nous appelons beau » doit comprendre « l'entendement […] au service de l'imagination, et non

735 *CFJ*, p. 1005, Ak., V, 241-242.

l'imagination au service de l'entendement. »[736]. Ainsi, dire « cet édifice est beau » chez Kant masque effectivement le jeu libre des facultés, mais cette erreur a du sens selon au moins deux aspects : exprimer son jugement met en jeu la communicabilité de celui-ci, ce qui non seulement procure un plaisir lié à la sociabilité, mais permet surtout d'éprouver la nécessité du jugement, rendue possible grâce à la présupposition d'un *sens commun*. Or, si sens commun il y a, et si celui-ci doit être éprouvé par l'expression verbale du jugement esthétique, il faut un repère dans le monde pour que les sujets puissent expérimenter leur *sens commun* comme commun. Être constitué de manière semblable ne suffit pas à éprouver la communauté de nos facultés de connaître : pour éprouver la communauté, il faut un tiers terme auquel rapporter le commun pour constater la communauté. Or, l'objet de l'expérience constitue, dans l'esthétique kantienne, ce *tertium quid*. Autrement dit, si le sujet A exprime son sentiment esthétique sans désigner aucun objet (en lui attribuant par erreur le sentiment qu'il éprouve), comment le sujet B, qui ressent le même sentiment de beau dans notre hypothèse, pourra-t-il comprendre que le sujet A communique un état que B devrait ressentir non pas par caprice, ou par hasard ? Un sens commun ne peut être exprimé, et compris comme tel, que si l'idée de communauté peut émerger : or, deux sujets peuvent se trouver dans un état semblable ou comparable par pur hasard. Le sujet ne dit pas « Cet édifice est beau » pour attribuer à l'objet la beauté comme cause du beau, mais pour signaler aux autres sujets que, en se positionnant par rapport à cet objet, on devrait ressentir un jeu libre entre nos facultés. Il est donc exagéré, si ce n'est faux, de dire comme Zimmermann que la critique de l'inhérence du prédicat esthétique sert à exclure totalement le rôle de l'objet du jugement esthétique chez Kant.

Ajoutons que, dans l'*Essai sur l'homme*, lorsque Cassirer analyse le passage, dans l'histoire de l'art, entre ce qu'il appelle l'art d'imitation et l'art de caractère[737] (dont il désigne Rousseau, Goethe et Herder comme les trois grands instigateurs), il explique ensuite que le « caractère » ne signifie pas que l'art doive rendre compte uniquement du particulier ou du singulier. Cassirer prête alors à Goethe l'association de la puissance formatrice de l'art avec l'expression du caractère : en art, le matériau compte, non pas seulement comme matière, mais comme « moments nécessaires du processus de production lui-même. »[738] ; il y a là un véritable « processus d'objectivation »[739]. Il s'agit bien plutôt de témoigner de ce qui est commun à l'humanité, en passant par une interprétation des formes du monde provenant de l'intuition d'un individu, et que l'art révèle. L'expression individuelle, pour atteindre l'archétype et l'universel, devrait alors être grandiose, extraordinaire, voire surhumaine, ce que promeut la philosophie romantique de l'art (Schelling, Fichte, Hegel et

736 *Idem*, p. 1007, Ak., 2432.
737 Cassirer, Ernst, *Essai sur l'homme*, Paris, éditions de minuit, trad. de N. Massa, 1975, chapitre 9, p. 202.
738 Cassirer, *Essai sur l'homme*, *op. cit.*, p. 203.
739 *Idem*, p. 205.

Schlegel sont évoqués par Cassirer). Atteindre un maximum de sujets à travers le commun, voire, l'ordinaire, implique d'utiliser certaines déterminations générales de l'existence, ce que Cassirer exprime, par exemple, par le sentiment du « procès dynamique de la vie elle-même »[740] ; et, de manière plus claire, par l'idée de mouvement : « [L'art] doit toujours donner le mouvement plutôt que la simple émotion »[741]. Sans revenir pleinement à l'interprétation de Philonenko, et placer l'intersubjectivité comme clé de lecture des propositions que fait l'esthétique kantienne, on peut cependant concéder que l'enjeu d'atteindre le commun à travers le sujet est mis au nombre des intérêts de la réflexion philosophique sur l'art au XIX^{e} siècle, après Kant. Toutefois, nous dirons plutôt, comme nous nous intéressons à présent à la reprise réaliste de Herbart de cette proposition kantienne, que le commun peut être atteint directement dans la relation entre le sujet et l'objet, et non en passant par le détour de la relation de sujet à sujet. En effet, il est assez peu évident que la question de la communication entre sujets, avec tout ce qu'elle comporte d'aléas et d'inconnu, permette d'arriver plus sûrement à un accord sur ce qui est commun dans les représentations, que ce qui fournit l'origine même du problème d'un accord des représentations et des connaissances : l'objet, dans sa relation aux sujets.

Si nous revenons à présent à Herbart, nous pouvons constater que la critique de l'inhérence du prédicat doit certes conduire, dans la métaphysique, à comprendre que les relations entre les Réels (*Reale*) n'existent que pour nous, c'est-à-dire, ne sont que de l'ordre de l'apparence. Dans l'être, il n'y a pas lieu de penser une appartenance des caractéristiques ou des déterminations aux Réels, puisque ces déterminations n'apparaissent que dans les rapports dérivés des être simples. La méthode des relations doit ici être à nouveau utilisée pour comprendre comment ce qui est simple, tout en restant simple, produit la représentation du complexe. On a dit que cette méthode consistait à faire dériver des séries de caractéristiques à partir d'un unique réel, en les subdivisant de telle sorte que l'on puisse penser à la fois des déterminations contradictoires entre elles (et ainsi, comprendre les contradictions de l'expérience), et à la fois des déterminations non-contradictoires avec le réel à l'origine de la série. Herbart donne dans la partie systématique de sa *Métaphysique générale*, une image tout à fait éclairante :

> « Mais il va sans dire que le premier lien de toutes ces lignes est le même ; et que les rangées courent en fait comme des rayons à partir d'un point central. Parce que toutes ces lignes sont basées sur le même A; il n'a qu'à se réunir avec les autres et à nouveau autant de fois que nécessaire, de sorte que pas une seule caractéristique donnée ne soit simplement liée à la substance, mais chacune à une combinaison de plusieurs êtres réels. C'est ce qu'exige la méthode des relations; et puis il est encore nécessaire de bien combiner le changement des concepts qu'il a produit avec ce qui reste inchangé. »[742]

740 Cassirer, *Essai sur l'homme*, *op. cit.*, p. 212.
741 *Idem*, p. 213.

Cette image lui sert également à sauver l'unité de l'être réel : la multiplication des séries de caractéristiques ayant été posée avec la méthode des éléments, Herbart doit anticiper l'objection d'une destruction de l'unité du Réel, ici notée A.

Il faut donc se représenter la structure ontologique de la réalité comme un maillage (on peut d'ailleurs traduire *Glied* par « maillon »), ou un réseau en puissance, entièrement déterminé par les êtres simples, cependant diffractés en séries de caractéristiques se croisant les unes les autres. Avec cette image, Herbart nous donne un moyen de concevoir les Réels et les relations qui en naissent, mais force est de constater que nous restons attachés non seulement à une représentation spatialisée (alors que les Réels ne sont pas dans un espace : les êtres simples ne sont pas étendus), mais encore, nous avons besoin de penser les relations entre les êtres simples. Penser, et imaginer de surcroît, la pure position absolue de l'être est, à ce stade, abandonnée au profit de ce que Cassirer nomme une « apparence de deuxième ordre »[743] : c'est bien une apparence, puisqu'elle n'est que dérivée, et ne manifeste pas directement la réalité, mais c'est également une apparence nécessaire, un besoin pour notre pensée. Toujours est-il qu'il faut, comme le résume Cassirer, « devenir des métaphysiciens »[744] : dès l'enregistrement de qualités sensibles, lorsque nous employons des catégories telles que « chose » et « propriété », il faut se rendre conscients de la liaison réelle des caractéristiques entre elles, et de l'indépendance de l'être à leur égard :

> « […] ce qui cependant, quoi que cela puisse signifier, ne peut certainement pas conduire à l'inhérence, puisque toutes ces positions sont des reproductions de A, qui a été conçu comme réel dès le début, donc des êtres réels sont placés partout dans toutes les reproductions, et en aucun cas des attributs, ou des accidents, ou quoi que ce soit d'autre qui peut être considéré comme inhérent ».[745]

Pour se rendre conscients de cela, on l'a dit, il faut devenir métaphysicien. On peut retrouver là le mouvement dialectique dont nous questionnions plus haut la pertinence : la contradiction de départ ne peut pas rester à l'état de contradiction, et elle met la pensée en mouvement. Celle-ci doit découvrir que c'est par elle, et pour elle, que les contradictions surviennent, selon un principe dont Cassirer dit qu'il est « caché en elle »[746]. Nous retombons, semble-t-il, sur un problème inhérent au concept de dialectique : s'il y a une dialectique, il y a nécessairement un va-et-vient entre le même

742« Aber es versteht sich von selbst, dass das erste Glied in allen diesen Reihen dasselbe sei; und dass die Reihen eigent lich wie Radien von einem Mittelpuncte auslaufen. Denn allen diesen Reihen liegt das nämliche A zum Grunde; es muss nur so vielemal mit andern und wieder anderen zusammentreten, als nöthig ist, damit kein einziges gegebenes Merkmal bloss und allein auf die Substanz, sondern jedes auf ein Zusammen von mehrern realen Wesen bezogen werde. », *AM* (1829), Partie II, *SWH*, 1851, tome 4, § 218, p. 108. Nous traduisons.

743 Cassirer, E., *Le problème de la connaissance*, *op.cit.*, p. 338.

744 *Idem*, p. 339.

745 « […] der aber, was er auch bedeuten möge, gewiss nicht auf Inhärenz führen kann, indem alle diese Positionen Vervielfältigungen sind von *A*, welches von Anfang an als ein Reales gedacht wurde, daher in allen den Vervielfältigungen überall reale Wesen gesetzt werden, und keinesweges Attribute, oder Accidenzen, oder was sonst als inhärirend mag angesehen werden. », *AM*, op. cit., § 219, p. 110. Nous traduisons.

746 *Le problème de la connaissance*, *op. cit.*, p. 339.

et l'autre, autrement dit ici, entre le sujet et l'objet. Ce mouvement dialogique doit déboucher sur la découverte d'un principe qui vient, au moins en partie, du sujet, et non des objets et de la forme qu'il donne. Il nous semble qu'avec un tel processus dialectique apparaît nécessairement une hypothèse idéaliste, au moins partielle. Or, on peut bien trouver une telle trace d'idéalisme (pour reprendre l'expression de M. Mauxion) chez Herbart, à condition de souligner que le principe de la solution des contradictions de l'expérience, caché dans la pensée, est surtout valable pour la représentation de l'espace. Chez Cassirer, l'inhérence du prédicat est effectivement surtout discutée concernant l'attribution de la spatialité.

On l'a dit, il faut *penser* des rapports, des réunions (*Zusammen*) entre les réels (*Realen*) eux-mêmes, et nous insistons sur le penser car il ne s'agit pas d'admettre que ces relations sont réelles : pour les Réels eux-mêmes, elles ne sont rien. Aussi faut-il également éviter de penser des réunions dues à une proximité spatiale. Or, chez Herbart, l'attribution de l'espace est légèrement différente de l'attribution d'autres propriétés des choses : les sons et les couleurs, par exemple, semblent des qualités beaucoup plus contraignantes pour la représentation que le sujet se fait, que ne l'est l'espace[747] : la manière dont l'espace semble relier les objets entre eux est particulièrement flexible, et elle dépend effectivement beaucoup du sujet. De manière surprenante sur cette question, Herbart concède alors à Kant :

> « Was in Kant's Behauptung, der Raum komme vom Zuschauer, *psychologisch* unrichtig war, das ist zum Theil [...] *metaphysisch* richtig. »[748]

En effet, Kant a vu juste lorsqu'il refuse d'attribuer l'espace à l'être – c'est-à-dire aux choses en soi –. La thèse est psychologiquement fausse car, du fait du cadre de la psychologie des facultés, l'espace se trouve une forme donnée dans l'esprit. Or, pour Herbart, l'espace empirique est une construction, et l'espace intelligible est un ajout (*Zusatz*)[749] de la part du sujet. Concernant l'espace intelligible, il s'agit bien, encore une fois, du modèle de l'inhérence de l'espace aux concepts des choses : l'espace est attribué par le fait d'une « habitude de le saisir dans l'expérience en une relation de dépendance causale »[750].

Cassirer insiste sur le fait que la question de l'inhérence est résolue par Herbart grâce à la notion de causalité, solution qu'il juge insuffisante. Cassirer lit alors, de manière générale,

747« […] die Eigenheit eines jeden ergiebt unmittelbar seinen Gegensatz gegen das andere. Hingegen ein Raumverhältniss, worin zwei Objecte sich zeigen, während sie unabhängig sind, ist vollkommen veränderlich; es hat noch weniger einen Grund in den Objecten als im Zuschauer. - »,

« la particularité de chacune [de ces qualités : couleurs et sons] produit immédiatement son opposition à l'autre. Au contraire, une relation spatiale par le truchement de laquelle deux objets se montrent, tout en étant indépendants, est complètement changeante ; elle a encore moins son fondement dans les objets que dans l'observateur. », *AM*, § 293, *SWH,* tome 4, p. 250. Nous traduisons.

748 « Ce qui était *psychologiquement* incorrect dans l'affirmation de Kant selon laquelle l'espace vient du spectateur est, en partie, […], *métaphysiquement* correct. », *AM*, op. cit., § 294, p. 250.

749 *AM*, *idem.*

750 *Le problème de la connaissance, op. cit.*, p. 342.

l'élucidation de l'inhérence du prédicat comme un sauvetage de l'identité, à la fois des êtres simples, du moi, lui-même être simple. À travers l'inhérence du prédicat, nous exprimons un des modes de liaison possible des déterminations ontiques, parmi les différents « modes de liaison » possibles. La catégorie du *possible* est ici une clé de l'explication : l'espace intelligible doit tout simplement être pensé comme une possibilité. Cette thèse prend place dans la résolution d'une question que repose Cassirer : puisque l'illusion de l'inhérence s'explique par une l'habitude de penser certains enchaînements causaux qui nous sont donnés, il faut bien qu'à l'origine de ces réunions, et ces rapports (quel que soit leur mode) que je me représente, il y ait une forme de relation au niveau ontique, aussi : comment les êtres simples, indépendants, immobiles et atemporels, peuvent-ils entrer en relation ? Herbart se sert ici du modèle de conservation de soi (*Selbsterhaltung*) qu'il a mis en place pour chaque être dans son ontologie[751] : chaque être est affecté lorsqu'il réagit à une perturbation (*Störung*), que Cassirer traduit par « dérangement », par un autre être. Il faut pouvoir concevoir que l'être anticipe cette perturbation, et réagit à une perturbation simplement possible, et encore virtuelle. La perturbation virtuelle devient, par suite, source de l'événement réel, et aboutit à l'apparence de détermination de la chose. De plus, il ne faut pas imaginer cette possibilité toujours déjà prête, dans l'esprit, à servir et à produire un événement réel : son apparition est elle-même conditionnée à l'expérience, et elle apparaît après coup[752]. Là aussi, on peut penser qu'on retrouve un processus dialectique : la conservation de soi contre la menace d'une perturbation possible indique que la pensée représentative naît d'une « résistance à la négation »[753], présente comme telle dans le texte de Herbart.

À la fin de son exposition de la métaphysique de Herbart, Cassirer maintient son verdict d'un échec de cette métaphysique (dû notamment à l'insuffisance de l'explication génético-ontologique de la création des rapports eux-mêmes, et des rapports possibles entre les Réels) ; mais il propose aussi de retenir un gain théorique qui nous intéresse tout particulièrement. Pour Cassirer, le prédicat est finalement réduit par Herbart à une « somme de relations causales »[754] : cette solution

751 Voir § 234 de l'*AM* : « Sie bestehen [les êtres] in der Lage, worin sie sich befinden, wider einander ; ihr Zustand ist *Widerstand*. », p. 137 dans *SWH*, tome 4.

752 Voir *Hauptpunkte der Metaphysik*, § 7, *SWH*, tome 3, p. 30 :

> « Möglichkeit ist nichts als Gedanke, und sie entsteht dann, wann sie gedacht wird ; der Raum aber ist nichts , als Möglichkeit , denn er enthält nichts als Bilder vom Sein ; und der absolute Raum ist nichts, als die, hinterher, nach vollzogener Construction, aus ihr abstrahirte allgemeine Möglichkeit solcher Constructionen. »

La traduction de C. Maigné de ce passage se trouve dans *Les points principaux de la métaphysique*, Paris, Vrin, 2005, p. 213 :

> « La possibilité *n'est* rien en tant que pensée et elle apparaît quand elle est pensée. Mais l'espace en tant que possibilité n'est rien, puisqu'il ne contient rien que des images de l'être. L'espace absolu n'est rien que la possibilité de pouvoir abstraire, après la construction complète, la possibilité générale abstraite de telles constructions. »

753 *AM*, § 236, cité p. 243 dans Cassirer, *idem*.

754 *Le problème de la connaissance*, *idem*, p. 344. On constate effectivement qu'à partir du § 220 de l'*AM*, Herbart met en place de nouveaux principes qui introduisent la causalité entre les différentes séries de caractéristiques. Ainsi écrit-il : « Keine Substantialität ohne Causalität ! » ou encore « Denn wie viele sinnliche Merkmale, so viele Ursachen! »,

peut être réinvestie ailleurs que dans la métaphysique, et de façon plus fructueuse, à savoir, pour les sciences empiriques. Cassirer fait alors le lien avec la démarche de Helmholtz qui a remarquablement vu, et étudié, que nous n'expérimentons, et de ce fait, n'exprimons, que des relations. Dans son petit texte « Des progrès récents dans la théorie de la vision », que cite Cassirer, Helmholtz donne plusieurs exemples de propriétés qui n'appartiennent pas aux objets parce qu'elles n'existent que dans un rapport avec au moins un autre objet : ainsi de la solubilité des sels, du poids ou de la couleur bleue de l'eau[755]. Il en va de même pour la découverte de la nature du timbre sonore, et de l'onde complexe qui permet de l'expliquer physiquement. La méthodologie des sciences empiriques fournit un prisme intéressant pour la lecture de la résolution de l'inhérence du prédicat, et peut-être n'y a-t-il même pas besoin de déraciner l'explication de la métaphysique pour l'appliquer aux sciences.

En effet, Herbart lui-même indique qu'on observe de façon privilégiée l'illusion d'appartenance dans les déterminations sensibles telles les sons et les couleurs :

> « La couleur et le son offrent l'apparence de l'inhérence ; si l'on y regarde de plus près, on constate qu'ils ne résident pas vraiment dans les choses, mais qu'ils présupposent bien plutôt une communauté entre plusieurs choses. »[756]

Concernant ces propriétés, nul besoin d'une dialectique, ni même d'une méthode des éléments, pour se rendre compte qu'elles n'*appartiennent* pas aux choses : il faut simplement y regarder de plus près, si l'on en croit cette courte mention de l'*Allgemeine Metaphysik*. Leur variabilité, non pas dans l'absolu, mais en fonction des conditions concrètes de l'expérience, dont nous pouvons facilement nous rendre compte, suffit à nous convaincre. Remarquons au passage qu'il paraît assez clair qu'un son n'appartienne pas à un objet, pour ce qui est de la hauteur en tout cas : même si l'on dit qu'une voix ou un instrument est aigu, ou grave, lorsque la détermination devient plus précise, on abandonne le principe de l'inhérence du prédicat pour l'expression d'une causalité : cet instrument donne le La ; cette voix émet un contre-ut, etc. Ceci est peut-être déjà moins évident d'une couleur, dont on dira quasi-constamment qu'elle appartient à l'objet, que la propriété soit précise ou non : une pomme est rouge, une étoffe est carmin, de la même façon qu'un ciel est clair ou sombre ; la perception de la couleur étant nécessairement attachée à celle d'une étendue ou d'une figure, et donc à une construction spatiale,

Ces propriétés autres que celles de l'espace et du temps, c'est-à-dire, les couleurs et les sons, seront plutôt étudiées grâce aux principes dynamiques de la psychologie : il s'agira d'élucider la manière dont les différentes déterminations sont rapprochées, connectées par le sujet, dans

AM, *SWH*, tome 4, p. 111.

755 *Die neuere Fortschritte in der Theorie des Sehens*, cité p. 345 dans Cassirer, E., *Le problème de la connaissance.*

756 « Farbe und Ton bieten den Schein der Inhärenz dar; sieht man näher zu, so findet sich, dass sie den Dingen nicht wahrhaft inwohnen, vielmehr eine Gemeinschaft unter mehrern Dingen voraussetzen. » *AM*, II, idem, § 214, p. 101.

l'expérience. La métaphysique, de son côté, place d'abord les déterminations non pas intrinsèquement à une position subjectivante, capable de les associer, mais extrinsèquement à ce point de vue, dans l'immanence du réseau des Réels. C'est au sein de cette immanence que la métaphysique présuppose une mécanique, mise au jour par le principe des points de vue contingents et de la conservation de soi des êtres simples. Si l'objet est produit sur un plan ontologique immanent, et reste, de ce fait, un ensemble contingent par rapport aux êtres simples, il possède pour nous une certaine transcendance : une nécessité s'impose à nous dans la saisie objectale, ce qui garantit l'objectivité d'une science psychologique (et de toutes les sciences qui s'appuieront sur elle, y compris une science du son). Cette nécessité, est, on l'a dit, nécessité formelle, et en même temps, elle renvoie à l'expérience et à la certitude pragmatique qui naît de celle-ci, de laquelle nous devons partir, et à laquelle nous devons revenir. Si l'objet prédiqué comme un *x* est inaccessible comme tel dans la métaphysique de Herbart, il n'est pas pour autant un point aveugle de la théorie. D'ailleurs, la répartition des tâches et des difficultés entre métaphysique et psychologie ne doit pas être exagérée : on l'a dit, l'attribution de l'espace est difficile à critiquer car elle renvoie bien, d'une certaine façon, à une origine subjective. L'attribution des qualités comme le son et la couleur renvoie en fait plutôt à l'étude des objets : la contrainte des sensations de couleurs, de sons ou même d'odeurs (§ 216) est forte (les sensations de *continua* différents ne « veulent » pas s'associer entre elles, il est impossible de reconstituer la lumière blanche uniquement par la vue si la lumière a été diffractée par un prisme, etc.). Il faut donc conclure que la critique de l'inhérence du prédicat n'interdit pas, bien au contraire, d'examiner la manière dont l'objet est pensé, puisque la manière dont les objets sont mis en relation dans nos représentations nous est prescrite, et ne vient pas de la structure de notre esprit : c'est, selon nous, une preuve supplémentaire que la forme est donnée.

Puisque l'on peut expérimenter le fait que les propriétés ne sont pas *dans* la chose, puisque le tout que constitue la chose ne peut être expérimenté sans ses propriétés, et pourtant nous posons la chose *au-delà* des qualités, par delà leurs variations et leur changement, il faut retourner à la position de l'être. Par souci pratique, et de progression de la démonstration, Herbart va jusqu'à employer le mot substance (§ 215 de l'*AM*), qu'il renie au § 219 (en le qualifiant de supercherie : *Erchleichung*). Il vaut encore mieux poser un *x*, dont on peut dire :

> « Aucun prédicat *x* n'est inhérent à *y*, mais *y* est une fonction de *x*. Il est en relation avec *x*, c'est-à-dire qu'il est dans un rapport (*Zusammenhang*) nécessaire avec lui ; il en reçoit la détermination de ce qui doit être pensé et de la manière dont il doit l'être. »[757]

Ce « doit » (*soll*) renvoie bien à cette nécessité formelle que nous thématisions. Le donné est donc ce qui est « doué de propriétés multiples », et nous sommes certes capables de séparer au sein

757 *Allgemeine Metaphysik*, II, § 180, cité et traduit dans C. Maigné, *Les points principaux de la métaphysique*, Introduction, « Le réalisme rigoureux de J. F. Herbart, *op. cit.*, p. 36.

du donné la matière, qui reste subjective (ce que nous appelons les sensations), et la forme. Mais, selon Herbart, la forme elle-même également implique des contradictions, que la métaphysique doit résoudre. Ce que nous appelons « forme » pour Herbart n'est pas *a priori* : elle ne désigne pas un cadre de l'activité des facultés du sujet, mais elle est le résultat du mécanisme psychique

> « par la combinaison et la fusion des représentations, de telle sorte qu'elle n'a pas non plus d'existence indépendante et, non plus que les sensations elles-mêmes d'où elle procède, ne saurait être absolument posée. »[758].

La position du sujet, et son étude psychologique, sont rendues dépendantes du travail du concept de réalité que Herbart accomplit dans sa métaphysique. Demandons nous, au terme de cette longue introduction de la philosophie de Herbart en général, et en guise de conclusion, si cela nous autorise à dire que le réalisme nous tourne vers l'objet contre la philosophie transcendantale, qui nous tournait vers le sujet.

Concluant tout d'abord à une opposition globale entre Kant et Herbart, la thèse de M. Mauxion a, pour sa part, l'intérêt de souligner des points de passage entre les deux auteurs : on aurait d'un côté un système qui, voulant tirer profit de l'opposition entre empirisme et rationalisme, pose finalement un idéalisme des formes *a priori* de la sensibilité et des catégories, et, de l'autre, un auteur qui valorise et priorise le *donné,* mais dont l'empirisme n'est pas « incompatible »[759] avec le système transcendantal, notamment parce qu'il y a une tentative de genèse chez Kant (c'est-à-dire, dans la Déduction transcendantale). C'est d'ailleurs une chose sur laquelle nous n'avons pas encore insisté, car elle dépend des conclusions de cette partie, et des points précis que nous aborderons dans le développement de la *Tonpsychologie* de Herbart, mais il est possible que l'incompatibilité s'atténue si l'on propose de Kant une lecture différente eu égard à son rejet de la psychologie, à la quantification des phénomènes du sens interne, et à la possibilité de reconnaître une beauté formelle de la musique.

Cependant, pour Mauxion, comme d'ailleurs pour Christian Bonnet, la rupture entre kantisme et herbartisme est nette sur ce point :

> « pour Kant, les choses doivent se régler sur l'esprit, alors que pour Herbart, l'esprit se règle sur les choses ; pour le premier, l'unité de la conscience suppose une synthèse primitive, *a priori*, pendant que pour le second toute synthèse de ce genre est inutile, et l'unité même de l'âme suffit pour expliquer cette unité de la conscience. »[760]

Cette conclusion de Mauxion trahit cependant un axe d'interprétation de ce renversement : on croirait que le but est de rendre compte de l'unité de la conscience, or, pour les deux auteurs, l'unité de la conscience est un outil pour mettre au jour la validité de la connaissance, et le passage entre

758 *Idem*, p. 62.
759 Mauxion, *op. cit.*, p. 330.
760 *Idem*, p. 331.

l'expérience particulière et l'objectivité qu'elle implique. Dans les deux cas, l'unité de la conscience est intéressante parce qu'elle donne l'indice qu'il y a une règle, une contrainte, que le sujet ne peut changer à sa guise. Pour Kant, cette contrainte est celle de la structure de l'esprit, ce qui le pousse à reculer devant l'étude spécifique du donné, à placer la chose en soi hors d'atteinte, quand bien même elle existe (ce qui constitue, pour Mauxion, une « trace de réalisme » chez Kant). Pour Herbart, la contrainte est en fait d'emblée comprise comme un concept mécanique : elle implique nécessairement deux forces opposées, voire étrangères l'une à l'autre : le réel et la conscience. Il y a en effet un jeu d'oppositions qui permet aux différentes entités de la métaphysique et de la psychologie herbartiennes de se manifester[761] : chaque élément, chaque représentation et, partant, chaque force, se pose en s'opposant. De plus, Herbart ne revient pas à un état pré-copernicien du rapport entre l'objet et le sujet – ce qui est rendu impossible par l'acquis fondamental kantien de l'impossible attribution de l'être via le concept – : il n'y a pas, chez Herbart, d'illusion que ce que nous percevons, et nous représentons, est intact, direct, sans déformation ou sans réfraction de la part de l'esprit. On devrait peut-être plutôt dire que, chez Herbart, l'objet vient s'imprimer sur l'esprit, et non l'esprit se règle sur lui (du moins, dans l'expérience ordinaire) ; ensuite, en retraçant cette empreinte de l'objet sur la conscience, l'esprit devenu métaphysicien peut se régler pour construire une image cohérente de la réalité. La différence la plus pertinente pour nous entre les deux auteurs est plutôt constituée par la démarche herbartienne de reconstruction de la position du sujet selon une genèse. Comme la structure de l'esprit est tenue pour complexe (morcelée, dirait Herbart), et surtout, pour donnée[762], chez Kant, le devenir des contenus de conscience ou des représentations une fois dans l'esprit, et surtout, les rapports entre ces représentations, sont considérés comme réglés par le rôle de chaque faculté. Le statut de l'intuition, ainsi que le règlement *a priori* des relations entre représentations dans la logique transcendantale, sont donc des échecs. La différence qui nous intéresse le plus est bien la différence génétique, que la thèse de Mauxion a tendance à sous-estimer, là où C. Maigné revient toujours à l'horizon de l'expérience. Il nous paraît cependant important de nous demander, à chaque étape de l'examen des rapports entre représentations, comment l'expérience est retravaillée, et à quel genre d'expérience nous avons affaire.

761 C'est-à-dire d'exister, non pas au sens d'être (*Sein*) en soi, mais d'abord au sens d'un *Dasein*, qui implique la relation entre les Réels : à ces réels existant en soi s'ajoute quelque chose lorsqu'ils se rencontrent. Ce *Dasein* doit encore être distingué de la *Wirklichkeit* qui correspond aux phénomènes, c'est-à-dire à ce qui est véritablement donné dans l'expérience.

762 « Une critique de la raison a pour objet la raison ou mieux l'ensemble des facultés. Elle doit *présupposer connu* cet objet. Et c'est là que se trouvent des erreurs que rien n'améliore », Herbart, *Psychologie als Wissenschaft*, SWH, V, § 14, cité et traduit par C. Maigné, « La psychologie scientifique et dynamique de J. F. Herbart », *chap. cit.*, in *Johann Friedrich Herbart. Métaphysique, Psychologie,* Esthétique, *op. cit*., p. 108.

Gary Hatfield formule ce point commun en soulignant que le rapport à l'expérience de Kant et de Herbart n'est certes pas un empirisme, dans le sens où c'est bien de la validité des concepts et de leur construction dont ils s'occupent, mais aussi dans le sens où l'expérience qu'ils visent n'est pas l'expérience particulière, mais l'expérience en général :

> « Both authors sought to discover a set of principles not justified solely on the basis of experience but nonetheless applicable to all experience. »[763]

Pour mieux comprendre ce commentaire de G. Hatfield (« aucun des deux n'a pris le sujet connaissant comme premier objet de recherche. »), on peut tenter de poser l'inversion suivante :

1. Kant s'intéresse bien à l'objet. On peut considérer qu'il s'agit d'un intérêt paradoxal, à savoir : empêcher toute prétention du sujet et de sa conscience à se projeter dans les choses (ce qu'on peut relier au statut de la métaphysique tel que présenté par C. Bonnet : il n'y a finalement pas de continuation d'une métaphysique chez Kant, la philosophie formelle prend une autre direction. Chez Herbart, il y a en revanche, en lieu et place du transcendantal, une ontologie). On peut également considérer le souci plus global de Kant de préserver la liberté du sujet.

2. Herbart s'intéresse au sujet : il faut selon lui compter sur la possibilité d'une « science de nous-mêmes »[764] (*Wissenschaft von Uns Selbst*), et le caractère subjectif de notre connaissance est maintenu :

> « Nous nous regardons nous-mêmes, nous nous pensons dans tout, parce que nous voyons avec *nos* yeux et pensons avec *notre* esprit. »[765]

C'est le sens du retour à Kant de Herbart, mais à un kantisme authentique, perdu depuis la troisième *Critiqu*e et à cause d'elle : le kantisme qui annonçait finalement cette science de nous-mêmes grâce à une critique de la raison, c'est-à-dire, de *notre* raison. Seulement, la science de nous-mêmes doit nous transporter hors de nous-mêmes, et nous faire « sortir du cercle de nos représentations »[766], pour reprendre la formule de C. Maigné. De plus, l'esprit n'a au fond affaire qu'à des concepts (la synechologie de Herbart peut paraître contradictoire avec son réalisme, de ce point de vue : l'espace et le mouvement ne sont que des *Gedankendinge* qui n'existent que pour le spectateur, l'espace est comparé à un filet que le spectateur jette sur les êtres simple). Mais l'être est toujours primitif chez Herbart, et tout dans le réalisme est tourné vers la dérivation de l'être, et le lien entre les

763 Hatfield, Gary, *The Normal and The Normative. Theories of Spatial Perception from Kant to Helmholtz*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 119.
764 *Psychologie als Wissenschaft*, Vorrede, *SWH* tome 5 p. 180, cité par Maigné dans « La psychologie scientifique et dynamique de J. F. Herbart » in *Cahiers de l'Université de Caen*...p. 107.
765 *Psychologie als Wissenschaft,* introduction, *trad*. Mauxion p. 333 complété avec Maigné, « La psychologie scientifique et dynamique », *idem*, p. 108
766 C. Maigné, « La psychologie scientifique et dynamique de J. F. Herbart », *chap. cit.*, p. 109.

phénomènes (les actes) et l'être. Chez Kant, l'activité et donc la liberté sont premières, et l'on put dire avec Mauxion que la théorie de la liberté « creuse un abîme entre Kant et Herbart »[767].

Cependant, comme nous avons pour objectif d'exposer l'ambition scientifique de l'esthétique de Herbart, en particulier pour l'art qui semble le plus disposé à la réaliser, nous soulignerons que son adhésion à la première *Critique* ne permet pas de tracer une ligne de démarcation aussi nette avec Kant : Herbart en hérite méthodologiquement dans son esthétique. Or, l'une des thèses fondamentales sur laquelle repose les ambitions et les réalisations de cette méthodologie, comme de la philosophie transcendantale, est la suivante : ce n'est pas parce qu'on étudie le sujet et son esprit, que toute normativité sera intégralement subjective. Ici, subjectif signifie bien originé et fondé dans l'âme humaine, mais cela signifie aussi que le rapport à l'objet doit être compris dans l'étude du rapport réglé que nous avons avec les choses. Il serait même absurde de considérer que l'objet disparaît ou est nié dans la théorie esthétique de Kant. En parlant des démarches de Kant et de Herbart, G. Hatfield résume :

> « They sought to determine principles that apply to objects, at one step removed, to determine the epistemic status of such principles ; neither took the knowing subject as his primary object of investigation. »[768]

La recherche de la rigueur ou de la clarté peu paraître un lieu commun de toute philosophie digne de ce nom, surtout lorsqu'elle se réclame de la tradition kantienne – et se positionne, comme Kant lui-même, par rapport à la pensée de Wolff –, mais il ne faut pas oublier que la philosophie de Herbart se positionne aussi par rapport aux courants qui lui sont contemporains : savoir, l'idéalisme. Aussi, la recherche de clarté et de rigueur en philosophie forme pour Herbart un programme qui l'oblige à se positionner : à la fois contre les esprits qu'il juge illuminés, de la philosophie en vogue à l'époque (celle de son maître Fichte, ou encore celle de Schelling), mais également contre les égarements du rationalisme logiciste, qui, lui aussi, s'est perdu en abstractions[769] . De ce point de vue, Herbart est fidèle à Kant et aux motivations de la critique : penser logiquement et progressivement mais toujours suivre aussi longtemps que possible l'expérience, et interroger le

---

767 Mauxion, *op.cit.*, p. 333. On reliera avec profit cette méfiance au contexte politique, aussi bien qu'à la réforme de la philosophie pratique telle que Herbart la pense :

« Lorsque la doctrine kantienne de la liberté transcendantale de la volonté se fit remarquer en Allemagne, c'était l'époque de l'enthousiasme des débuts pour la Révolution en France. Qui a vécu cette époque ne pourra nier qu'une atmosphère politique tout à fait contraire à l'impartialité de la réflexion a influé sur les recherches philosophiques. Ce n'est pas lieux maintenant. » *De la possibilité et de la nécessité d'appliquer les mathématiques à la psychologie* [*Über die Möglichkeit und Notwendigkeit, Mathematik auf Psychologie anzuwenden*], (1822) trad. C. Maigné, *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen*, *op. cit*., p. 148-149.

768 Hatfield, Gary, *The Normal and The Normative. Theories of Spatial Perception from Kant to Helmholtz*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 119.

769 Nous nous appuyons ici sur la présentation de Marcel Mauxion dans sa thèse de 1894, *La métaphysique de Herbart et la critique de Kant*, Paris, Hachette, 1894, lorsqu'il cite l'*Allgemeine Metaphysik*, § 166 : « Leere Abstraktion war der gewöhnliche Fehler in früherer Zeit. »,

donné ; reconnaître les besoins de l'esprit (notamment celui d'unité), mais ne pas en voir partout les idées et les principes, par l'effet d'une projection sur les choses.

Bien qu'en quête d'une esthétique objective (et objectale[770]), Herbart ne cesse de prendre acte de la variété et du foisonnement qui caractérise l'expérience en général, et l'expérience esthétique – que l'on peut définir, chez Herbart, comme survenue d'un assentiment ou d'un rejet de notre part –. Ce point de départ que nous proposons de prendre fait écho au constat récurrent, dans la *Critique de la faculté de juger,* de l'immensité du cosmos et du caractère innombrables des espèces naturelles. Ce point de départ est crucial pour l'esthétique car, comme nous l'annoncions au début de cette partie, il va s'agir de fixer le point de vue du sujet au sein de cette multiplicité, et de cette variété. La constitution de ce point de vue peut être la tâche d'une psychologie comme science, à condition que celle-ci parvienne à trouver un point fixe, une référence quantifiable afin d'en dégager les régularités. C'est d'ailleurs cette capacité à pouvoir rendre compte de la dynamique du sens interne de façon rationnelle, c'est-à-dire rapportée à un point fixe, qui est déniée par Kant à la psychologie empirique, comme le rappelle C. Maigné[771].

Le problème soulevé par le projet herbartien est le suivant : comment s'intéresser au traitement du son par les facultés de l'esprit sans retomber dans une pure psychologie des facultés, qui fonctionnerait indépendamment de l'expérience, ni s'en remettre à un empirisme non-critique, de surcroît incapable de rendre raison du rapport entre les phénomènes eux-mêmes, et la série des représentations correspondante dans l'âme.

2.1.3. Une théorie des représentations étudiée dans une psychologie :

On présente ici dans ses grands traits la psychologie de Herbart. Cette présentation est proposée indépendamment de l'esthétique, et en particulier de l'esthétique musicale de Herbart, afin de ne pas fausser par la suite le statut de la théorie musicale. Celle-ci devait valoir comme confirmation de la psychologie pour Herbart, et par là, il faudra également voir comment elle acquiert un statut de paradigme. Cependant, elle ne doit pas être exposée comme élément de la

770 Ce terme, que nous avons déjà utilisé à plusieurs reprises en le distinguant d'objectif, correspond à l'allemand « gegenständlich », utilisé par Herbart notamment dans le *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, au § 84. (in *Formalisme esthétique*, *op. cit*., p. 83) : C. Maigné le traduit par « objectuel ». Quelle que soit la forme française choisie, il nous importe de marquer la différence entre des caractéristiques réglées d'une entente sur les objets qui est fondée dans le sujet, et sur les facultés présumées de ce dernier, et une objectivité fondée sur l'objet, sa structure et les effets qu'il produit sur le sujet en tant qu'ils sont imputables à la forme de l'objet.

771 « La psychologie ne saurait devenir une science naturelle, car « les mathématiques ne peuvent s'appliquer aux phénomènes du sens interne et à leurs lois, car il faudrait alors tenir compte de la seule loi de continuité dans l'écoulement de ses modifications internes. », Kant, *Premiers principes métaphysiques de la science de la nature*, trad. Gibelin, Paris, 1990, p. 12, cité par Carole Maigné dans *Les points principaux de la métaphysique*, trad. Maigné, 2005, p. 139.

genèse de la psychologie de Herbart[772] : la psychologie connaît effectivement une élaboration théorique quasi-totalement fondé sur l'usage des mathématiques. C'est ensuite par les mathématiques que les conclusions de la psychologie trouveront leur application en musique : on obscurcirait donc également le statut de ces formalisations à vouloir présenter une psychologie dont la genèse emprunterait d'emblée à l'expérience musicale.

La mathématisation de la psychologie a rendu sa réception frileuse, et elle fut vivement critiquée par les contemporains de Herbart, comme par les lecteurs ultérieurs. M. Mauxion résume : tantôt on lui reproche des postulats trop simples, tantôt de s'éloigner de l'expérience au point d'entrer dans des raisonnements et calculs inapplicables à quoi que ce soit de *donné*. Cependant, elle eut aussi eu des partisans (de l'école leipzigeoise herbartienne, avec Wilhelm Moritz Drobisch (1802-1896) ou F. W. Volkmann, (1822-1877, que nous avons déjà cité, parfois mentionné avec son titre de chevalier, Ritter von Volkmar). Mauxion et Drobisch (certes, disciple admirateur de son maître), remarquent d'ailleurs que Herbart rapporte régulièrement nombre d'observations concrètes, aux statuts divers, dans ses ouvrages de psychologie mathématisée. Qu'il s'agisse de vérifier, de montrer ou d'expliquer un passage particulièrement obscur, on ne peut pas reprocher à Herbart d'avoir délaissé l'expérience. La remarque de Drobisch, rapportée par Mauxion, donne en ce sens presque un programme pour interpréter cette psychologie qui reste, effectivement, ardue :

> « Si l'on élimine de la psychologie de Herbart, tout ce qui est métaphysique ou mathématique, il reste encore une masse abondante de remarques psychologiques fines et exactes, de conceptions claires et ingénieuses, qui jettent une vive lumière sur l'enchaînement réglé de la vie psychique. C'est pourquoi cette psychologie a pu devenir si importante et d'un usage si fructueux pour la pédagogie ; c'est pourquoi elle a pu, en s'élargissant, donner naissance à la psychologie ethnique (*Völker psychologie*) et trouver accès dans la linguistique (*die Sprachwissenschaft*). »[773]

On l'a dit, on peut partir de ce constat d'un foisonnement dans la vie psychique, et d'une multiplicité qui doit renvoyer à la complexité de l'expérience. La position du moi apparaît d'emblée comme un problème : comment poser l'unité, l'identité à soi, au sein d'une expérience nécessaire plurielle, voire variée et contradictoire ? Il y a là une de ces contradictions de l'expérience que la philosophie doit réduire : il y a bien un point de convergence entre les représentations qui *me* parviennent, dans ce point que j'appelle « Je » ; mais l'intuition correspondante, pure, n'est pas observable comme telle. Il faut donc considérer que cette connexion entre mes représentations, que j'appelle « Je », est donnée avec l'expérience, et constituée par elle : il n'y a pas d'auto-affection au niveau transcendantal, ni de pouvoir synthétique qui doive être confié à la raison. Le moi (ou l'âme)

772 C'est l'une des erreurs que Robert Zimmermann commet concernant la philosophie herbartienne et qui contribuera à fausser fortement le formalisme du maître, et lui donner le tournant logiciste et rigide qu'on reproche encore aujourd'hui à tout formalisme esthétique, en particulier musical. Cf. N. Moro « De la possibilité et de la nécessité de jugements esthétiques exactement déterminés... », in *Formalismes esthétiques et héritage herbartien*, *op. cit.*, p. 183.
773 Drobisch, Moritz, *Über die Fortbildung der Philosophie durch Herbart*, (1876), cité et traduit par Mauxion, *idem*, p. 166-167.

est un point de connexion, contingent du point de vue des Réels : géométriquement exprimé, il est le « centre des représentations »[774]

Comment cela est-il compatible avec l'unité de l'être, et que se passe-t-il réellement dans les relations qui nous donnent tout ce que nous pouvons obtenir de l'expérience (que nous complétons, ici, grâce à la métaphysique) ? Les principes de la métaphysique de Herbart – que nous avons exposés de manière quelque peu rudimentaire – devraient nous amener à comprendre le rôle prépondérant de sa psychologie, et le principes des forces posé dans l'eidologie de Herbart.

2.1.3.1. Mécanique : les forces

La solution va venir de la mécanique, et de la notion de force : la mécanique fournit le modèle pour penser des êtres simples et qui le restent, alors que l'expérience traduit multiplicité et changement. En mécanique, on peut penser deux forces égales et opposées se travaillant l'une l'autre, sans jamais se détruire. Il faut pour cela poser un principe de destruction (*Störung pertubatio*) et, en même temps, un principe d'auto-maintien de sa force propre (*Selbsterhaltung-conservatio sui*[775]). M. Mauxion renvoie au § 237 de l'*Allgemeine Metaphysik*, en mettant l'accent sur le fait que tout devient force, par l'effet du réseaux de relations déployé entre les réels simples :

> « […] les êtres tout entiers et indivisiblement deviennent des forces, ou sont des forces, en tant qu'ils se trouvent en connexion avec d'autres êtres de qualité opposée. »[776]

On peut ici songer au paragraphe 12 des *Hauptpunkte der Metaphysik* qui fait figurer cette idée en tant que premier postulat psychologique :

> « Dieser Begriff der Vorstellungen *selbst* als Kräfte (statt Namen für Gruppen ähnlicher Phänomene) muss als die Grundlage der gesammten Psychologie angesehn werden. Es gehört dazu das Nacheinander, die Zeitfolge der Vorstellungen, (also der Störungen) als Bedingung der Ichheit ; weil sonst nur ein stetiges Gleichgewicht aller unter einander Statt haben könnte. »[777]

Ce qu'on a appelé le moi, ici désigné par *Ichheit* (nature de l'égo), est conditionné à l'équilibre des forces, puisque celles-ci gouvernent la succession des représentations, et donc littéralement : l'écoulement du temps (*Zeitfolge*) qui n'est ici que représentations qui s'égrènent.

Outre la contingence évidente de la position du moi, il nous faut bien insister sur le fait que les représentations elles-mêmes ne sont des forces que par accident, lorsque, précisément, une représentation entre en relation d'opposition avec une autre. Ainsi, la conclusion de Mauxion :

---

774 *Allgemeine Metaphysique*, § 325, *SWH*, tome VIII, cité et traduit par C. Maigné, « La psychologie scientifique et dynamique de J. F. Herbart », *chap. cit.*, p. 111 .
775 Mauxion revoie au § 234 de l'*Allgemeine Metaphysik*, *idem*, p. 94.
776 *AM*, § 237 traduit par Mauxion, *idem*, p. 98.
777 *Hauptpunkte der Metaphysik*, § 12, *SW*, Kerbach & Flügel (éd.), tome II, p. 209.

> « Ces actes de conservation individuelle constituent ce que Herbart appelle le phénomène réel (*das wirkliche Geschehen*) par opposition au phénomène sensible, à l'apparence (*Erscheinung*) dont il est le fondement et l'explication […]. Et cependant, il ne faut pas se dissimuler que le phénomène réel lui-même n'a qu'une réalité relative ; il n'est pas l'être lui-même dont la qualité essentielle demeure absolument inconnaissable […]. »[778]

Ce que M. Mauxion traduit par phénomène (*Geschehen*) réel correspond à ce que R. Pettoello traduit par « événement réel » : étrangement, l'événement réel ne désigne rien de *réel* (rien qui soit un être), mais c'est la connexion contingente, et en même temps vraie, à laquelle nous référons ce qui nous apparaît[779]. Cet événement n'a bien sûr lieu qu'en fonction d'une conscience, par l'effet de la présence d'un sujet. Par conséquent, l'âme ne peut pas être considérée comme le siège de diverses puissances *a priori*, capable de s'exercer à vide (expression qui nous sert à traduire l'intuition pure) : l'âme elle-même devient « force représentative »[780] en entrant en relation avec d'autres être simples. Le terme de « force » pour désigner la vie de l'âme au contact des autres êtres simples est pertinent dans la mesure où Herbart applique à l'âme le même principe de *conservatio sui* qu'aux autres réels. L'apparente contradiction entre l'unité du moi et les diverses affections et représentations qui le traversent peut ainsi être résorbée de la même façon que les contradictions de l'expérience dans l'ontologie : en posant, une fois encore, la simplicité de l'être, et en même temps, toute représentation comme l'effet d'un moi réduit à un point de croisement entre des séries découlant des réels :

> « […] en tant qu'il apparaît comme identique sous la succession d'affections sans cesse changeantes, nous serons conduits à poser comme permanent l'être simple substance, en connaissance avec divers groupes d'autres êtres simples qui, tantôt unis avec lui, tantôt séparés, seront les causes de ses affections successives. »[781]

Ainsi, nos représentations sont le produit des actes de conservation de notre âme lorsqu'elle entre en relation avec d'autres êtres simples ; de même, lorsque nous percevons différentes qualités dans les corps, il s'agit du reflet de notre propre activité de conservation. Que dire alors des concepts d'espace, de temps et de mouvement, dont l'étude philosophique revient chez Herbart à la synechologie, étude du continu ? Comment ne pas également les générer à partir du sujet, pour le besoin de sa représentation ?

> « Si le mouvement n'a lieu que dans et pour le spectateur, il ne dépend cependant en aucune façon du sujet. On peut, dit Herbart, concevoir l'intelligence avec l'espace qu'elle construit, mais conformément à l'occasion qui lui en est donnée [...] »[782]

778 *AM*, § 235, cité et traduit par Mauxion, *idem*, p. 97.
779 Voir l'exposition dédiée à ce concept délicat par R. Pettoello, « L'objet et ses limites. Réalité et infinitésimal chez J. F. Herbart. Quelques remarques », in *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen*, n° 36, 2001, p. 22 sq.
780 C. Bonnet, « Herbart lecteur de Kant », *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen*, *op. cit.*, p. 35.
781 Mauxion, *op. cit.*, p. 102.
782 Mauxion, *op. cit.*, p. 137.

Les *continua* spatial et temporel sont donc expérimentés avant tout en fonction d'une contingence qui est propre à l'expérience singulière ; comme le souligne C. Bonnet, nous accédons d'abord aux déterminations élémentaires de l'espace et du temps (la succession, ce qui est étendu, la figure, la répétition, la fréquence…) en fonction des mouvements que nous faisons, des sensations que nous avons, et des objets que nous percevons. Ensuite, seulement, en rassemblant le faisceau des observations parcellaires, nous constituons les idées particulièrement abstraites de l'espace et du temps. La contrainte (*Zwang*), et donc la nécessité (*Notwendigkeit*), viennent en premier lieu de la genèse de nos représentations avec l'expérience, et non de la légalité imposée par la structure *a priori* de notre esprit. Notons tout de même que l'espace et le temps servent, chez Herbart tout comme chez Kant, à constituer l'unité de la pensée. Pour Kant cependant, cette unité est causée par la structure des facultés du sujet, alors que la cause, chez Herbart, est à la fois trouvée dans la nature de l'âme comme être simple, mais surtout dans la réalité elle-même qui en projette dans le sujet les déterminations ordonnées. Il n'y a pas de mise en forme du divers chez Herbart, mais l'âme est bien plutôt :

> « […] comme un miroir où viendrait se peindre des images des êtres simples : ces images ne sont que dans le miroir mais leur situation respective aussi bien que leur état de mouvement ou de repos ne dépendent point de l'intelligence et lui sont au contraire imposés. »[783]

L'image du miroir prise par Mauxion fait écho à l'image de la table rase de la *Psychologie als Wissenschaft*, relevée par C. Bonnet[784], qui souligne ici la rupture avec Kant : « […] ce ne sont pas les choses qui se règlent sur l'esprit, mais l'esprit qui se règle sur les choses. »[785]. On doit alors conclure à une objectivité de l'expérience au sens où ces relations restent les mêmes d'un sujet à un autre.

Aussi, il faut comprendre que la psychologie peut nous permettre d'accéder, avec sa méthode propre, à une compréhension de « l'ordre même des choses », puisque la manière dont nos représentations et nos pensées se construisent épouse l'ordre des phénomènes, en les traduisant, en quelque sorte. On peut donc approcher ce réalisme de l'expérience en considérant que celle-ci est est normative, au sens où nous élaborons, sur sa dictée, nos concepts, et que rien n'attend le donné dans une raison déjà organisée : Herbart revient toujours à l'expérience, et à la solidité de son témoignage :

> « L'or et l'eau sont donnés de telle façon que personne encore n'a pris l'eau pour une fluidité jaune d'or et opaque, ni personne encore l'or pour un corps certes lourd et étendu, mais en même temps transparent comme de l'eau claire. […]. L'expérience prescrit quels caractères doivent être rassemblés ici, lesquels là, pour atteindre la connaissance des substances réelles. « Mais où se trouve cette prescription ? ». Nous l'avons déjà dit, elle siège dans l'expérience. Ni en nous, ni dans

783 *Ibidem*.
784 « L'âme est originellement une table absolument rase, sans aucune espèce de vie ou de représentation […]. », *Psychologie als Wissenschaft…*, [1825] *SW*, K&F, *op. cit*., tome VI, § 120, p. 120, *chap. cit.*, p. 35.
785 C. Bonnet, *chap. cit.*, p. 36.

> l'entendement, ni dans les catégories, ni dans quelque métaphysique ou critique de la raison que ce soit. Elle ne se trouve pas non plus cependant dans les perceptions sensibles simples des caractères simples. Or cette matière de l'expérience n'est précisément pas toute l'expérience, mais l'expérience a aussi ses formes données ! Et c'est en elles que se trouve l'urgence de la pensée : un réel doit exister qui prenne telles formes pour le spectateur. »[786]

C. Maigné insiste particulièrement là-dessus[787] : l'expérience est le sol dont doivent partir la métaphysique et la philosophie, et elle est également l'horizon qu'elles visent. Il n'y a là aucune naïveté, aucun réalisme naïf, de la part de Herbart, puisqu'on doit en effet faire la critique de l'expérience elle-même, selon le mot de C. Bonnet[788]. Le concept a en effet bien sûr son efficience, ses exigences de construction et de cohérence : de ce point de vue, la philosophie doit être une étude de la construction des concepts. Le refus de l'idéalisme, ici kantien, se fait dans un refus des formes et des concepts *a priori* : l'origine de nos concepts d'espace, de temps, etc. doit alors être considérée comme psychologique[789].

2.1.3.2. De la mécanique à la mathématisation des phénomènes psychiques

Dans son exposé[790] de la psychologie de Herbart, qui reste, malgré son ancienneté, une référence en raison de son attention aux formules mathématiques, Théodule Ribot remarque que l'on procède, en psychologie, d'une manière assez inédite par rapport à d'autres sciences de l'homme : il trouve une certaine proximité avec la manière dont procède la *Naturforschung*, c'est-à-dire, finalement, en utilisant abondamment le calcul. Cela tient au fait que l'expérimentation psychologique est limitée, et l'observation quasiment impossible, en raison à la fois de la volatilité de nos contenus de conscience mais aussi de la tendance que nous avons, par habitude et par commodité, à les remplacer par des concepts et des abstraction de toutes sortes. Il est tout à fait remarquable que Herbart finisse par faire de cet obstacle la clé pour parvenir à quantifier les faits psychologiques. Le postulat est le suivant : « chaque terme employé pour exprimer nos représentations renferme un concept de *grandeur* »[791]. Encore faut-il parvenir à trouver le point de repère qui va permettre la mesure.

786 *Allgemeine Metaphysik*, [1828], I^er^ Theil, Vierte Abteilung, Anmerkung, § 118, *SW*, K&F, tome VII, p. 223.
787 Voir « Le réalisme rigoureux de J. F. Herbart », dans *Les points principaux de la métaphysique*, trad. C. Maigné, Paris, Vrin, 2005.
788 « Plus qu'à une critique de la raison c'est donc à une critique de l'expérience que nous sommes ici conviés. », *idem*, p. 37.
789 Les *Points principaux de la métaphysique* indiquent ainsi clairement que : « Kant a fait l'erreur de demander « *d'où »* venait la forme, alors que la question « est de savoir comment cette forme-ci ou cette forme-là s'applique à ce donné-ci ou à ce donné-là. Pourquoi donc ici un carré, là une courbe ? », Questions préliminaires, II, trad. Maigné, p. 182.
790 Ribot, Théodule, *Psychologie allemande contemporaine. (École expérimentale)*, Paris, Libraire Germer Baillière et C^ie^, 1879.
791 Th. Ribot, *Psychologie allemande*, *op. cit.*, p. 7.

En constituant une psychologie qui soit une métaphysique appliquée (*angewandte Metaphysik*), Herbart hérite nécessairement, avec ce projet, des aspects polémiques engagés par la métaphysique elle-même, notamment envers l'idéalisme kantien. On doit ici reprendre une fois encore la condamnation kantienne de la psychologie comme science, puisque :

> « les mathématiques ne peuvent s'appliquer aux phénomènes du sens interne et à leurs lois, car il faudrait alors tenir compte de la seule loi de continuité dans l'écoulement de ses modifications internes »[792]

Or, dans un texte de 1822, *De la possibilité et de la nécessité d'appliquer les mathématiques à la psychologie*, Herbart décompose en trois axes la condamnation de la psychologie, et ce faisant, dépasse ainsi la simple discussion avec le kantisme : 1. nos contenus mentaux sont trop fugaces[793], trop conditionnés par notre singularité, donc trop difficiles à communiquer d'une façon rigoureuse ; 2. ce sont des qualités, et non des quantités et 3. la mathématisation ne peut pas rendre compte de certaines de nos idées, les plus originales, qui ont tendance à échapper aux règles de fonctionnement cognitif ; de ce fait, la mathématisation ne peut pas rendre compte du génie. Dans ce texte, présenté et traduit par C. Maigné, Herbart répond point par point. Le premier qui nous intéresse peut se résumer ainsi : il n'y aura pas de réductionnisme du psychisme, car les mathématiques ne viseront pas à l'expliquer intégralement (son fonctionnement, ses liaisons, comme ses contenus) : Herbart tient compte de l'infinité qui doit être pensée dans la dynamique de déploiement, et de connexion, de nos représentations. Or, les mathématiques – trop mal connues des philosophes selon lui – peuvent rendre compte du flux de nos pensées, en tant que flux.

Il faut cependant *quantifier* les contenus mentaux. Cela devient possible en passant par l'idée d'intensité, qui n'est elle-même pertinente pour une mesure que parce qu'elle varie. En effet, toute perception est « comme allant et venant, oscillant et flottant, en un mot comme quelque chose qui devient *plus fort* ou *plus faible.* »[794]. Dans le texte *De la possibilité et de la nécessité…*, C. Maigné remarque l'expression, qu'elle qualifie de récurrente : « *ein Mehr und Weniger* »[795] ; c'est bien dans cette variabilité d'intensité, qui, comme variabilité, interdisait toute recherche scientifique, et compliquait toute position d'une légalité, quelle que fût sa règle, que Herbart trouve le point d'application des outils théoriques sur les phénomènes.

---

792 S'ajoutant à cela le problème de l'unidimensionnalité de l'intuition pure *a priori* du sens interne. Kant, *Premiers principes métaphysiques de la science de la nature*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1990, p. 12.

793 « Nos pensées sont plus rapides que l'éclair. » écrit Herbart avec amusement : l'argument est extrêmement classique. *De la possibilité et de la nécessité d'appliquer les mathématiques à la psychologie*, trad. Maigné, *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen*, *op.cit.*, p. 131.

794 *Psychologie als Wissenschaft*, Einleitung, cité et traduit par T. Ribot, *idem*, p. 7.

795 C. Maigné, « La psychologie scientifique et dynamique de J. F. Herbart », *chap. cit.*, p. 115.

Il faut noter que cela n'a pas été fait avant en raison d'une limite dans les progrès des mathématiques : il fallait disposer du calcul infinitésimal[796]. En effet, il faut pouvoir calculer les variations dans les représentations sans les penser comme finies ou déterminées :

> « Toute notre connaissance des faits internes a ce caractère qu'elle est nécessairement incomplète : notre esprit par une opération qui lui est propre, doit la *compléter* (*Ergänzung*). Mais le plus souvent les données empiriques sont tellement insuffisantes que cette entreprise ne peut être menée que par voie spéculative ; et, pour cela, il faut tout d'abord démontrer l'existence de certains rapports, établir que deux quantités sont en fonction l'une de l'autre, qu'elles sont liées ensemble comme un logarithme et son nombre naturel, comme une différentielle et son intégrale, etc. »[797]

Ceci repose sur les fondements de la métaphysique herbartienne : il faut pouvoir maintenir, contre Kant, que les Réels sont connaissables, quand bien même ils le sont toujours par le biais de leur manifestation, autrement dit, des apparences. L'événement réel, comme résultant de la connexion des points de vue contingents, n'est « rien d'autre qu'une résistance à la négation »[798], ce qui autorise à se représenter les Réels comme l'intégrale, et les apparences comme sa différentielle ; le rapport paradoxal entre les deux séries peut ainsi être pensé, et réduit philosophiquement : leur liaison est nécessaire, mais elles sont totalement irréductibles l'une à l'autre.

Le statut des mathématiques est donc tout aussi mal connu que leurs possibilités : l'idée que le raisonnement mathématique permet toujours d'atteindre un régime de certitude maximal (É. Beauron qualifiait cela d'apodicticité maximale parce que saturante envers ses conclusions[799]) est de l'ordre du fantasme, et surtout, cela limite considérablement la possibilité de *découvrir* et d'*inventer* grâce au calcul. Herbart le dit clairement :

> « Concernant les objets profondément cachés mais importants, il *faut* essayer des hypothèses […]. »[800]

Il faut tâtonner pour découvrir, et s'aider des objets mathématiques pour construire la représentation cohérente de la réalité, à laquelle les sciences participent. Un objet géométrique comme la voûte du

---

796 Renato Pettoello rappelle d'ailleurs, dans « L'objet et ses limites. Réalité et infinitésimal chez J. F. Herbart. Quelques remarques », *art. cit*., p. 24, que Herbart est assez précis lorsqu'il réfléchit aux utilisations psychologiques et philosophiques de l'infinitésimal, puisqu'il ne parle lui-même jamais de calcul infinitésimal, mais de calculs différentiel et intégral.

797 Ribot, *idem*, p. 8.

798 *Idem*, p. 24. Cette thématisation doit rappeler le commentaire que nous avons proposé sur les grandeurs intensives de la *CRP*. Notons, de surcroît, que selon Renato Pettoello, Herbart aurait eu tout particulièrement connaissance de la théorie de Euler concernant le rapport de la différentielle au zéro, et qu'il aurait également constitué sa bonne connaissance de l'infinitésimal par les écrits de d'Alembert et de Lagrange.

799 Voir É. Beauron,« La fonction épistémologique du jugement réfléchissant chez Kant », in *International Journal of Philosophy*, *art. cit.*. En réalité, nous avons vu que Kant ménageait une possibilité d'usage des concepts purs, comme celui de cercle, de manière réfléchissante, et partant, inventive. De façon frappante, Herbart reprend ces exemples dans son texte :

> « les anciens astronomes ont *essayé* des cercles excentriques, et Kepler a *essayé* l'ellipse, pour y ramener les mouvements des planètes […] De la même façon, Newton a *essayé* de voir si une gravitation inversement proportionnelle au carré de la distance suffisait pour maintenir la lune dans sa course autour de la Terre. »
> (*De la possibilité…*, *idem*, p. 131)

Force est de constater qu'il n'a pas ouvert cette possibilité aux concepts de grandeur et d'intensité, ni encore moins à celui de force.

800 p.131

ciel n'est pas une vraie voûte mais une « fiction utile [*nützliche Fiction*] », elle est, comme d'autres outils, une « simulation de grandeur »[801].

Le fait que nos contenus psychiques varient en intensité, en *quantité*, est un fait accessible à l'observation, pourtant, on ne lui a pas donné l'importance nécessaire à une élaboration théorique. La méthode des sciences étant en effet encore encombrée des structures logiques de la scolastique, et soumise, par là-même, à l'ordre de l'exposition théorique, plutôt qu'à l'ordre de la découverte, on a présenté les variations dans nos perceptions et nos représentations comme des accidents par rapport à une substance permanente (accessible ou non, d'ailleurs). Herbart en appelle à un renversement de cette perspective : « […] les déterminations accessoires sont la chose principale. »[802]. Herbart prend l'exemple classique (nous l'avons déjà rencontré), et récurrent dans l'histoire des textes sur la détermination du seuil de conscience, ou encore du passage entre continuité et discrétion dans les quantités que nous sommes capables de déterminer : l'exemple du sommeil, durant lequel une partie de nos représentations est réduite à une intensité quasi nulle, et une autre partie, dans les rêves notamment, est d'une intensité plus forte. Or, remarque-t-il, il en va exactement de même dans la veille, à la différence que la proportion est inversée : la quantité de représentations d'intensité forte est plus importante que celle des représentations d'intensité faible. Une détermination quantitative sous-tend donc la nature de ce que nous pensons, et ce en fonction de deux critères, que l'on peut ramener à deux dimensions : l'intensité et la durée. La distinction conceptuelle entre ces deux dimensions n'est pas d'une netteté franche dans la mesure où elles dépendent l'une de l'autre, telles abscisse et ordonnée. Cependant, le fait de disposer de deux paramètres mesurables, compris comme deux dimensions, permet à nouveau de contrer la condamnation kantienne de la psychologie. Ainsi, la durée des représentation est *en fonction* de leur opposition mutuelle, et des conséquences de cette opposition.

2.1.3.3. Le conflit des représentations :

On l'a dit, les représentations ne sont pas en soi des forces, mais elles le deviennent car elles entrent en relation avec d'autres. Les représentations de même nature s'opposent (elles sont dans des *continua* identiques) : ainsi, un son ne s'oppose pas à une couleur mais à un son. Cette opposition (*Widerstand*) peut s'observer car l'on constate qu'elle varie en degré. Or, on l'a dit également, l'unité de l'âme doit être préservée dans cette lutte : elle doit rester *en relation* avec quelque chose, puisqu'il ne peut pas y avoir, dans l'âme, quelque chose comme une représentation = 0, ni même aucune absence de représentation (on peut faire appelle à l'expérience ordinaire : il est impossible

801 Herbart, *De la nécessité…, idem*, p. 137.
802 *Idem*, p. 133.

de n'avoir aucune représentation, au sens d'aucun état cognitif). Cette unité de l'âme vaut donc comme principe pour le résultat du conflit entre les forces. Comme une contradiction en soi ne se peut maintenir non plus dans l'âme, il y a bien une variation en degré en faveur d'une représentation et en défaveur d'une autre. Cette lutte aboutit donc à une transformation de certaines représentations en tendances (*Streben*) :

> « Soit plusieurs activités d'une seule et même essence (sans aucun doute *ensemble en elle*), constituées de telle sorte qu'elles se répriment mutuellement mais sans s'annihiler, ni se modifier, et que par suite, ce qui est réprimé perdure comme une *tendance*. »[803]

Une telle transformation peut n'être que partielle, il y a alors un reste. Le reste accompagne la représentation et vient l'obscurcir (*verdunkeln*), ce qui se fait également selon un degré, qui est comparable à une chute. Les représentations restant sous le seuil de conscience, repoussées par la force des autres, ne disparaissent jamais : elles sont à l'état d'arrêt (*Hemmung*). Elles deviennent ces *tendances* qui peuplent ce que les auteurs précédents qualifient d'inconscient. Il faut bien entendre cependant ici un inconscient cognitif : le fait que ces représentations qui ont échoué à passer le seuil de conscience soient des *tendances* ne signifie absolument rien quant à un effet sous-jacent, une activité secrète qui rejaillirait indirectement sur nos représentations conscientes. Les représentations sont préservées à l'état de tendance pour des raisons métaphysiques et mathématiques : l'unité de l'âme, et l'impossibilité d'une opération sans reste dans le calcul de l'arrêt (*Hemmung*) que s'imposent l'une à l'autre les représentations.

La *Hemmung*, traduite autrefois par « arrêt », et plutôt par « inhibition » dans les traductions récentes[804], est un des objets d'étude de la partie statique de la psychologie. La partie dynamique devra ensuite poser le seuil de conscience, et étudier les variations des rapports des représentations entre elles, et en fonction de ce seuil fixe. Il faut donc dans un premier temps que les représentations soient bien comprises dans leur rapport. T. Ribot traduit assez heureusement le commerce des représentations par un « antagonisme »[805] général de celles-ci, concomitant à une association : un rapport se constitue. Le rapport se constitue primitivement dans l'opposition, et il devient en lui-même un élément de la représentation que la psychologie doit étudier. Ribot, s'appuyant ici sur la *Psychologie als Wissenschaft*, prend l'exemple suivant :

> « Si nous entendons un *ut* seul, il ne s'oppose pas pour nous à un *ré.* Mais si nous entendons à la fois *ut, ré* ou si ces deux représentations coexistent dans notre conscience, alors nous percevons non seulement la somme *ut, ré*, mais l'antagonisme entre les deux. »[806]

803 *HPM*, § 13, traduction Maigné, *op. cit*., p.231.
804 C'est la traduction privilégiée de C. Maigné, mais elle fait aussi usage d'adaptations, en optant par exemple pour simple « opposition » ou « degré d'empêchement » (cf. *De la possibilité et de la nécessité d'appliquer les mathématiques…*, *idem*, p. 155)
805 Ribot, Psychologie *allemande contemporaine*, *op. cit.*, p. 10.
806 *Ibidem*.

D'ailleurs, entre les représentations, l'antagonisme est très variable :

> « Prenons un *ut*, il est plus opposé au *ré* qu'à l'*ut dièse*, au *sol*, qu'au *mi*. L'arrêt qui est la conséquence immédiate des antagonismes doit donc varier comme ceux-ci. »[807]

Cette variation de l'opposition entre deux représentations est déterminante pour leur devenir dans la conscience : c'est donc cette variation, et ses répercussions sur les représentations que l'on va pouvoir mesurer. On se concentrera uniquement sur ce que Herbart appelle les *Verschmelzungen* entre représentations, c'est-à-dire le mélange ou la fusion de deux représentations appartenant au même continuum : par exemple, deux sons. La *Verschmelzung* peut être complète ou incomplète. Concernant l'effet de l'opposition des forces de deux représentations, voyons deux cas utiles pour la psychologie du son. Premièrement, l'opposition est complète lorsque les deux représentations ont une intensité égale, et s'opposent totalement l'une à l'autre. Comme chacune se conserve et lutte avec une intensité équivalente, chacune devra donc perdre la moitié de son intensité (ce sera le cas pour l'octave, par exemple, entre do3 et do4). Deuxièmement, l'opposition est complète (les représentations arrivent à un état d'équilibre), mais leurs intensités sont inégales au départ : c'est le cas pour *ut* et *ré*, et c'est le cas le plus courant.

Herbart pose alors une série de concepts psychologiques, à commencer par la *Hemmung* : l'arrêt ou l'inhibition des représentations, consécutive à l'opposition d'au moins deux représentations, et à la perte d'un *quantum* d'intensité. L'inhibition des représentations entre elles se fait en fonction de leurs forces respectives, encore appelées intensités (*Intension*). La résistance réciproque se fait selon le principe suivant : Soit une représentation A et l'autre B ; Soit *m* et *n* leurs forces (aussi traduite par *quantité intensive*). Alors : $\frac{A}{B}=\frac{m}{n}$; Les représentations étant contraires, la plus forte résistera le plus fortement : la résistance elle-même est exprimée dans le rapport $\frac{m}{n}$. Or, plus une représentation résiste, moins elle est modifiée, c'est-à-dire moins elle est réprimée, donc moins elle s'obscurcit dans la conscience. Le résultat de la résistance dans le conflit est donc noté ainsi :

$$= \left(\frac{1}{m}\right)/\left(\frac{1}{n}\right) = \frac{n}{m}$$

La règle qu'il faut en tirer est la suivante, comme le synthétise Ribot :

> « En somme, cette égalité d'antagonisme étant admise, chaque représentation subit un arrêt qui est *inversement proportionnel* à son intensité. »[808]

807 *Idem*, p. 11.
808 *Ibidem*, p. 16.

On obtient à l'issue de cette *Hemmung,* dans la statique, l'état de *Gleichgewicht*, c'est-à-dire d'équilibre des représentations, lorsqu'elles atteignent le degré d'obscurcissement dicté par leur opposition. Cet équilibre dans l'obscurcissement d'une représentation dans la conscience est aussi appelé son *point statique*[809]. Pour être en équilibre, un degré déterminé, fini, d'obscurcissement doit être atteint entre les représentations : c'est pourquoi l'on parle d'opposition complète. On va alors pouvoir calculer le degré d'inhibition qu'a subi chaque représentation, et selon quelle intensité, et quel rapport avec les autres représentations, elle subsiste désormais. Pour cela, on a besoin de calculer la *Summe der Hemmung*, ou *Hemmungssumme* : la perte totale d'intensité subie par les représentations en état d'équilibre (qu'on peut traduire par somme d'inhibition) ; et le *Hemmungsverhältnis,* le rapport d'inhibition qui désigne la proportion selon laquelle la perte totale se répartit sur chaque représentation, en proportion de son intensité.

On propose un exemple rapide, parmi ceux que Herbart prend lui-même : soit deux représentations qui dans un rapport de force $\frac{3}{2}$, par exemple : A de force =3 et B de force =2. La *Hemungssumme*, somme d'inhibition est = 2. On peut expliquer ce résultat ainsi : « parce que, suivant Herbart, [si elle] était plus grand que 2, la représentation la plus faible serait anéantie, ce qui est impossible »[810] , puisque, en effet, dans le conflit, la quantité perdue par l'une des représentation est transférée à l'autre. Par conséquent, pour trouver la somme d'inhibition, il suffit de partir du principe suivant : « la somme de la répression est aussi grande que la plus petite des deux représentations »[811].

Il faut déterminer le nombre de parties dans cette somme, qui est égal à A+B donc si on a 5 parties dans 2, chaque partie = 2/5. Il faut donc déduire cette force ainsi décomposée à chaque membre du conflit donc à chaque représentation. Pour cela, le *Hemmungsverhältnis*, la répartition de la répression , se fait selon le principe suivant : chaque représentation perd un nombre de parties (de la répression totale) égal à la force de la représentation opposée.

Donc : pour A on soustrait : $B(\frac{2}{5})$ et pour B, on soustrait : $A(\frac{2}{5})$

Ce qui donne :

$$A=3-2(\frac{2}{5})$$

$$A=3-\frac{4}{5}$$

$$A=\frac{11}{5}$$

809 *Lehrbuch zur Psychologie*, *SWH*, (1850), §14, p. 17.
810 Ribot, *ibidem*.
811 Herbart, *De la possibilité et de la nécessité…*, trad. C. Maigné, *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen, op. cit.*, p. 159.

$$B = 2 - 3\left(\frac{2}{5}\right)$$

$$B = 2 - \frac{6}{5}$$

$$B = \frac{4}{5}$$ [812]

Précisons bien ici que le cadre est celui de la statique : en effet, l'inhibition complète conduisant à l'équilibre, il est aisé de déterminer l'état des représentations dans la conscience. La mécanique devra prendre en compte le cas où une représentation disparaît de la conscience, et passe sous le seuil de conscience, qu'il faut donc fixer. De plus, conformément au modèle qu'on a vu en métaphysique, les représentations sont constituées en séries, la plupart du temps incomplètes car elles se compliquent en se prolongeant :

> « Elles apparaissent dans une liaison incomplète quand une représentation est liée à une autre, la deuxième avec une troisième, celle-ci avec une quatrième, et ainsi de suite, selon un certain degré, pendant que la première et la troisième, la deuxième et la quatrième et les suivantes, soit ne sont pas liées entre elles, soit le sont très faiblement. »[813]

On peut alors considérer d'autres items psychologiques, comme le *degré de liaison* entre représentations, et la somme de toutes les représentations liées. Le réseau, le tissu (*Gewebe*) ainsi déployé entre représentations atteint une certaine indétermination, mais devient également beaucoup plus riche. Herbart fournit une image matérielle, assez abondamment commentée par C. Maigné :

> « De telles séries de représentations sont autant de fils ou de fibres [*Fasern oder Fibern*] dont les plus grands organes spirituels sont constitués. »[814]

C. Maigné met bien les lecteurs en garde : il s'agit d'une simple métaphore physiologique, et non d'une hypothèse étiologique (notons que T. Ribot y a d'ailleurs vu une ambition, de la part de Herbart, d'accomplir en psychologie ce que Bichat a accompli, grâce au modèle tissulaire, pour la

---

812 Calcul abrégé (par Ribot) mais proposé aussi par Herbart :

$$\frac{(3+2)}{\frac{2}{3}} = \frac{2}{\frac{4}{5}\frac{6}{5}}$$

Reste de la représentation la plus forte = $3 - \frac{4}{5} = \frac{11}{5}$

Reste de la représentation plus faible = $2 - \frac{6}{5} = \frac{4}{5}$

813 Herbart, *De la nécessité et de la possibilité d'appliquer…*, *op. cit*., p. 138.
814 *Idem*, p. 138.

physiologie médicale). La force sur laquelle travaille la psychologie provient bien de la connexion contingente des réels, et c'est pourquoi on ne peut pas directement expérimenter cette force ; on ne peut que la calculer (ce qui est déjà un grand pas). Herbart s'élève donc contre l'idée d'une psychologie expérimentale. La psychologie a donc pour tâche de compléter (*ergänzen*) les représentations, de surcroit incomplètes, constituées de relations organisées en séries. Certaines de ces séries vont ainsi comprendre un rapport esthétique :

> « Unter den Verschmelzungen sind besonders merkwürdig theils die, welche ein ästhetisches Verhältniss in sich fassen (welches, psychologisch genommen, zugleich mit der Verschmelzung erzeugt wird,) theils die, welche Reihenfolgen bilden, worin die Reihenformen ihren Ursprung haben. »[815]

Les représentations peuvent donc entrer dans des mouvements ascendants et descendants (on garde ici cette terminologie qui rend compte du terme allemand *: steigen in das Bewusstsein*, c'est-à-dire : monter dans la conscience), étudiés par une mécanique. Toutes ces modifications de force se font dans le temps, et progressivement (*allmählig*) : le degré d'inhibition (*Hemmungsgrad*) se trouve modifié par de nombreux facteurs. On peut à ce stade se demander ce qu'il en est d'un antagonisme entre non plus deux, mais trois représentations : Herbart devient en général un peu moins convaincant concernant cette question[816], mais le modèle reste le même : des trois représentations, la force de la plus réprimée rejaillit sur la somme totale d'inhibition, qui se répartit ensuite sur les deux représentations restantes. C'est à partir de cette remarque que le § 13 des *Points principaux de la métaphysique* pose la nécessité de calculer le seuil de conscience[817] (*Schwelle des Bewusstseins*).

Les difficultés philosophiques qui se présentent avec le concept de seuil de conscience concernent le fait que le seuil détermine la limite de la conscience du sujet en éliminant tout recours à une quelconque intentionnalité. La conscience devient, au même titre que n'importe quelle représentation, un événement psychique – de même, d'ailleurs, que le moi, qui est chez Herbart un objet de la psychologie comme science, c'est-à-dire un objet qui n'est pas posé par le sujet, mais constitué par l'expérience –. C'est donc en quelque sorte, en fonction de l'état des représentations, et donc de leurs rapports entre elles, que l'on va définir ce qu'est, pour un contenu psychique, *être* dans la conscience (statique) et *entrer* dans la conscience (dynamique). De là, il y a en fait deux

---

815 Herbart*, Lehrbuch zur Psychologie, SWH,* L.Voss, Leipzig, 1851, tome V, § 22, p. 22 : nous traduisons :

> « Parmi les mélanges, sont particulièrement remarquables, d'une part, ceux qui contiennent un rapport esthétique (lequel rapport se produit, psychologiquement parlant, en même temps que la fusion), et, d'autre part, ceux qui forment des suites dans lesquelles les formes des séries ont leur origine. »

816 On peut voir, entre autres, le § 16 du *Lehrbuch zur Psychologie*, ou le § 13 des *Hauptpunkte der Metaphysik*.

817 « Cela conduit à la tâche remarquable de trouver le *seuil*, *au-delà* duquel *toutes* les grandeurs (aussi nombreuses qu'elles puissent être) disparaissent du calcul de la répression ; *ou de trouver la loi d'après laquelle les représentations cessent d'être présentes à la conscience*. », *Points principaux…*, trad. Maigné, *op. cit.*, p. 235.

points de vue sous lesquels on peut décrire le seuil de conscience, et Herbart propose en fait deux seuils de conscience : un seuil mécanique, et un seuil statique[818].

Herbart distingue de manière liminaire les deux états des représentations dans la conscience : statique et dynamique :

> « Eine Vorstellung ist *im Bewusstsein*, in wiefern sie nicht gehemmt, sondern ein wirkliches Vorstellen ist. Sie tritt *ins Bewusstsein*, wenn sie aus einem Zustande *völliger* Hemmung so eben sich erhebt. »[819]

Une représentation présente dans la conscience est présente par « un acte de représenter effectif ». Il ne faut pas y voir ici un acte du sujet mais bien un processus indépendant de toute volonté, et une genèse de toute représentation. Par cet acte spécifique : *das wirkliche Vorstellen*, c'est bien le processus qui réalise la représentation comme telle.

Il faut cependant partir du repos pour identifier le seuil de conscience statique : il se calcule en présupposant l'état d'équilibre (*Gleichgewicht*) où une représentation est entièrement réprimée. L'événement psychique qui se produit est alors comparable à une mise en mouvement, puisque la représentation doit dépasser une valeur qu'on peut calculer. C'est cette limite assignable mathématiquement que fixe le seuil de conscience. On ne peut cependant pas identifier en soi cette limite : il faut pour cela se servir d'une représentation dont la valeur minimale possible pourra servir de repère, et indiquer le seuil de conscience. Il s'agit surtout d'une valeur infinitésimale, puisqu'une représentation, même complètement inhibée, ne peut être réduite à néant : cette représentation-témoin atteint « einen unendlich geringen Grad des wirklichen Vorstellens »[820]. On peut d'ailleurs calculer assez aisément la « valeur de seuil » (*Schwellenwert*) : la « valeur qu'une représentation doit avoir pour être refoulée juste au seuil de la conscience »[821]. T. Ribot propose : « En d'autres termes, le seuil de la conscience est la limite où l'intensité d'une représentation peut être considérée comme = 0. »[822]. La comparaison est importante, et il faut bien l'entendre comme telle : la représentation ne disparaît pas[823], bien sûr, mais elle est laissée comme nulle, c'est-à-dire qu'elle n'a plus d'effet dans le mécanisme psychique. La représentation est comme éteinte, immobile. C'est

818 On retrouve clairement cette division dans le plan de la Psychologie als Wissenschaft : le chapitre 2 du *Zweiter Abschnitt,* portant sur la statique de l'esprit, traite du seuil de conscience statique, et le chapitre 2 du *Dritter Abschnitt*, portant sur la mécanique de l'esprit, traite du seuil de conscience mécanique.

819 Herbart, *Lehrbuch zur Psychologie*, *SWH*, *op. cit.*, , § 16, p. 18.

> « Une représentation est *dans la conscience* dans la mesure où elle n'est pas réprimée, mais un acte de représenter effectif. Elle *rentre dans la conscience* quand elle sort d'un état de totale répression. »
> cité et traduit par Maigné dans « La psychologie scientifique et dynamique de J. F. Herbart », p. 117.

820« Un degré infiniment petit de l'acte réel de représenter », *Psychologie als Wissenschaft*, A. W. Unzer, Königsberg, 1824, p. 176.

821 Ribot, *idem,* p. 17.

822 *Ibidem*.

823 Ribot reproduit d'ailleurs le calcul de Herbart (particulièrement amputé de son contexte) où la valeur n'est effectivement pas nulle, tout en valant comme zéro : « Ce qui donne le calcul suivant : si a=1 et si b=1 ; c, au moment précis ou il sera sur le seuil de la conscience, aura une valeur = √ ½ ou 0,707. », *ibidem.*

précisément le sens du seuil de conscience statique, et de la particularité des représentations qui s'y arrêtent :

> « Ist von den Bedingungen die Rede, unter welchen im Zustande des Gleichgewichts eine Vorstellung gerade an der Schwelle steht : so nennen wir die letztere die statische Schwelle. »[824]

Il existe bien un autre type de passage d'une représentation dans ou hors la conscience, ce qui redéfinit *ipso facto* le statut de telles représentations. On l'a dit, passer dans la conscience est un acte spécifique. T. Ribot met l'accent sur l'idée que cet acte consiste à *franchir* une limite :

> « Je nomme seuil de la conscience ces limites qu'une représentation semble franchir, lorsqu'elle passe de l'état d'arrêt [*Hemmung*] complet à un état de représentation réelle. »[825]

Le seuil mécanique permet de penser une représentation qui sort de l'état de répression et qui est réintroduite dans la conscience. Comment est-ce possible, si l'on tient les représentations qui ont repassé le seuil pour inactives ? Le seuil mécanique est en fait pensé au sein de la dynamique de l'esprit, qui tient compte de la perpétuelle variation, progressive, des représentations. Les *Points principaux de la métaphysique* indiquent bien que la répression est sensible à ce qui se passe dans la conscience, et ce de façon à la continue et passive, ce qu'exprime le terme d'état de l'esprit :

> « […] ce qui est dans la conscience et en même temps présent, constitue un état d'esprit (*Gemütszustand*). »[826]

Il s'agit bien de constituer un point de vue sur la conscience qui permette de maintenir l'idée d'une activité perpétuelle de celle-ci, d'une mécanique ininterrompue de l'esprit, indépendamment d'un acte de saisie du moi (Herbart est d'ailleurs assez attaché à la référence au sommeil comme veille de l'esprit). Aussi, la véritable différence entre seuil statique et seuil mécanique est bien la suivante :

> « Ruhet [eine Vorstellung] *b* auf der mechanischen Schwelle, so liegt eben darin der Unterschied dieser Schwelle von der statischen, dass nun gleichwohl *b* nicht aufhört, Einfluss zu haben auf das was im Bewusstsein vorgeht. »[827]

Une représentation sur le seuil mécanique a encore un effet sur les représentations présentes dans la conscience. Réciproquement, l'état de l'esprit a encore de l'influence sur elle, et peut la tirer du seuil où elle demeure inconsciemment. Elle entre dans une persistance (*Verweilung*[828]), une attente dont elle peut ressurgir par différents mécanismes de réactivation (modification des autres

824 « S'il est question des conditions dans lesquelles une représentation se tient justement, à l'état d'équilibre, sur le seuil, alors on appelle ce dernier le seuil statique. » (nous traduisons), *Psychologie als Wissenschaft*, *op. cit.*, p. 176.
825 *Psychologie als Wissenschaft,* cité et traduit par Ribot, *op. cit*., p.17.
826 *Points principaux de la métaphysique*, trad. C. Maigné, p. 236.
827 « Si [une représentation] *b* repose sur le seuil mécanique, alors la différence entre ce seuil et le seuil statique réside dans le fait qu'à présent, *b* ne cesse pas d'avoir une influence sur ce qui se passe dans la conscience », *Psychologie als Wissenschaft*, *op. cit.*, p. 258
828 *Psychologie als Wissenschaft*, *idem*, p. 288.

représentations dans la conscience, souvenir, durée, etc.), dont le passage cité plus haut des *Points principaux...* rend par exemple compte :

> « La répression se modifie par la succession. […]. La représentation se modifie toujours plus à mesure que les mêmes représentations [qui] sont données plusieurs fois en changeant – sont répétées. »[829]

Le § 13 des *Points principaux de la métaphysique* permet de comprendre que la représentation sur le seuil mécanique dépend de la force des autres représentations en jeu : dans le cas de trois représentations *x*, *a*, et *b*, où *x* est la plus forte :

> « Si *x croît* (en étant donné continûment), alors les quatre membres au complet de chaque proposition deviennent des fonctions de *x*. On peut embrasser du regard, par un calcul différentiel le surgissement et le retrait progressifs des représentations dans la conscience. »[830]

Le seuil mécanique permet ainsi de conserver une unité dans l'esprit, quand bien même on introduit l'idée d'une séparation de la conscience, et d'un niveau hors-conscience. Ce second seuil rend, comme le dit Herbart, les calcul d'inhibition des représentations plus complexes, mais il permet de rendre compte de la fluidité des rapports entre relations, ainsi que d'introduire de façon décisive le paramètre de la durée. Souvent passée sous silence, la distinction entre seuil statique et seuil mécanique est pourtant cruciale, et Herbart précise sa nécessité :

> « Wirkten die Vorstellungen auf der statischen Schwelle eben so wie die auf der mechanischen : so würde der Mensch sein Dasein nicht aushalten können. »[831]

En définitive, une représentation sur le seuil statique ne modifie pas la façon dont les représentations dans la conscience sont en relation ; en revanche, une représentation restant sur le seuil mécanique modifie les comportements des représentations encore présentes dans la conscience. Précisons *in fine* qu'en raison de la difficulté des calculs induite par le seuil mécanique, Herbart semble souvent proposer d'utiliser les formules du seuil statique, ce qui a peut-être contribué à l'affaiblissement de la distinction.

Au dessous du seuil, la représentation devient simple perception, au sens leibnizien. Les représentations qui dépassent le seuil de la conscience sont des représentations simples, résultant de la fusion de complexes situés sous le seuil de conscience. Les représentations – puisque tout contenu mental est représentation chez Herbart – se répartissent donc de part et d'autre du seuil de conscience : les représentations qui passent dans la conscience sont bien des résultats du *Widerstreit* (« antagonisme ») qui a eu lieu entre toutes les représentations. Aussi, celles qui passent le seuil de

829 *Idem*, p. 236.
830 *Idem*, p. 235.
831 « Si les représentations sur le seuil statique faisaient le même effet que celle sur le seuil mécanique, l'homme ne pourrait pas supporter son existence. », *Psychologie als Wissenschaft, idem*, p. 268.

conscience sont désormais dans la conscience, disponibles pour une véritable *aperception*[832]. Notons tout de même que l'aperception ne dépend pas, chez Herbart, de l'attention, au sens d'une activité de focalisation ou de concentration intentionnelle de la part du sujet, quand bien même l'aperception marque la conscientisation de la représentation. Le fait que le passage à la conscience ne dépende pas d'un acte de la part du sujet modifie le statut de l'auto-affection, sans faire pour autant disparaître cette notion. Une forme d'auto-affection existe cependant, comme on le verra en esthétique, mais elle n'est objet d'étude qu'à condition que l'objet ait été replacé au centre des considérations sur la vie de l'esprit : l'effacement de l'activité du sujet n'est donc pas qu'un enjeu métaphysique, mais également un enjeu méthodologique.

De là, on peut d'ailleurs se poser la question du statut de l'inconscient : il n'est pas, chez Herbart, qu'un objet atteint en seconde intention, mais un objet construit et inféré à partir du donné, c'est-à-dire, des représentations qui sont effectivement dans la conscience. C'est la conclusion de Ribot :

> « Tandis que les psychologues antérieurs soutenaient que, pour qu'une représentation soit possible, il faut et il suffit que la conscience s'y applique, pour Herbart et son école, au contraire, la conscience n'est que la somme des représentations actuelles. Bref, elle est un effet et non une cause, un résultat et non un fait primitif »[833]

La conscience est constituée par l'expérience, et ses limites ne sont donc pas elles-mêmes postulées *a priori.* On pourrait ainsi supposer que l'inconscient herbartien n'a pas le statut de l'inconscient freudien[834], celui d'une hypothèse nécessaire posée *a priori*. Cependant, Drobisch justifie la méthode de Herbart en mobilisant explicitement le rôle déjà évoqué de *nützliche Fiction* :

> « La psychologie mathématique ne peut pas plus commencer par l'étude de ces perceptions insensibles dont résultent les perceptions simples, que la mécanique physique ne peut commencer par une théorie de l'attraction moléculaire. Le concept de représentation simple est donc aussi bon que celui de point matériel ou de molécule : c'est une abstraction scientifique, mais qui n'en a pas moins sa validité. »[835]

La nécessité de la fiction apparaît ici en raison du caractère génétique de la démarche de Herbart, puisqu'en effet, il s'agit d'étudier comment se forment les complexes de représentations, et quels rapports ils nouent avec la réalité. D'autre part, on l'a vu, la philosophie doit pouvoir résoudre les

832 Herbart emploie le verbe *appercipiren*, par exemple au §16 de la *Psychologie als Wissenschaft*.
833 *Op. cit.*, p. 24.
834 Toujours est-il qu'on doit reconnaître en Herbart un indéniable précurseur des théories de Freud, ainsi que le souligne Georg Jäger : « Mit ihr wird Herbart zum wichtigsten systematischen Vorläufer Freuds ; er kennt schon „das ganze freie Spiel des psychischen Mechanismus", die „Förderung", „Hemmung" und —mit Vorwegnahme dieses Terminus —„Verdrängung" von Vorstellungen in ihren sich ändernden „Verbindungen" und „Verknüpfungen". […] Keine Vorstellung kann verlorengehen, wohl aber in das Unterbewußtsein —nach der Schulterminologie „unter die Schwelle des Bewußtseins" — gedrückt werden, wo sie aber dennoch fortfährt, auf den psychischen Mechanismus zu wirken. »
in « Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne », *art. cit.*, p. 200.
835 Drobisch*, Erste Grundlehren*, traduit et cité dans Ribot, *idem*, p.18

paradoxes de l'expérience, le paradoxe ici étant de savoir comment la multiplicité peut naître de l'unité, sachant que cette unité n'est pas une unité synthétique de la conscience. Ainsi, se doter d'une véritable modélisation de toute représentation possible n'empêche pas que les représentations, et la conscience qui les reçoit, dépendent entièrement du donné, et cela est rendu possible car la modélisation (ou la fiction utile créée) est celle d'une unité de base, et non de tout un système (ni, comme chez Freud, une topique).

2.1.3.4. L'importance des faits et du donné :

Il faut traiter ici d'une difficulté qui risque de se présenter avec une plus grande force lors de notre exposition de la mécanique des représentations dans la psychologie de Herbart : comment comprendre que la psychologie complète, en les formalisant, nos représentations contradictoires et multiples des choses *données*, et qu'en même temps, les observations les plus évidentes que nous pouvons faire, soutenues par le réalisme de Herbart, nous imposent de penser que l'ordre dans lequel *se donnent* les choses, n'est pas laissé à notre discrétion ? Comment comprendre la collaboration entre la tâche de la métaphysique et de la psychologie (à savoir, compléter et clarifier nos représentations), et l'une de ses premières leçons, à savoir que le sujet ne met pas en ordre le donné une fois celui-ci perçu et entré dans l'esprit sous forme de représentation ? Pour Gary Hatfield, il faut aller jusqu'à questionner l'absence de naturalisme chez Herbart, et peut-être le revendiquer tout de même : « what else could a « mechanics of thought » be, besides a naturalistic psychology ? »[836]. La réponse de G. Hatfield est finalement la suivante : la psychologie de Herbart étant secondaire dans l'ensemble de sa philosophie, par rapport à sa métaphysique en premier lieu, la façon dont les représentations se comportent les unes avec les autres dans notre esprit n'est qu'une modélisation. Herbart n'utilise pas cette explication, destinée simplement à compléter certaines lacunes laissées par la métaphysique, pour faire valoir que les objets entrent directement dans notre esprit, sous forme de forces ou de mouvements. Dans ce cas, quelle est alors la place exacte que l'on doit assigner aux *faits*, et plus généralement, au *donné* (*das Gegebene*) dans la psychologie de Herbart ?

Ce qu'il faut retenir, selon Ribot, de la psychologie herbartienne, c'est bien le « goût du fait réel »[837] : c'est lui qui conduit Herbart à proposer ce que personne ne proposait à l'époque, car la psychologie n'était que partie de la métaphysique : étudier l'homme en tant qu'il est inséré dans une culture, et dans une société, (ce que Ribot, ainsi que Mauxion appellent, à l'époque, la psychologie ethnique) : ce qui fait de lui un produit de son histoire, propre comme collective. Mais comment

836*The Natural and The Normative*, *op. cit* ., p. 127.
837 Ribot, *op. cit.*, p. 4.

comprendre, à la suite de Kant, que cette importance du donné ne ruine pas le projet d'une psychologie scientifique ? Pour Ribot, la chose paraît difficile : concernant ce que Kant déclare d'une impossibilité d'appliquer les mathématiques aux phénomènes du sens interne, il met en exergue le fait que, pour qu'il y ait mathématisation, il faut qu'il y ait au moins deux variables. Or le temps est unidimensionnel, du moins tant que l'on ne considère pas que nos représentations subissent des variations de grandeur (par exemple, des variation d'intensité, donc de grandeur intensive). Pourtant Kant écrit bien que les événements du sens interne possèdent une grandeur intensive. Ce n'est donc plus vraiment sur cette question qu'il faut répondre à Kant – qui ne s'est bien évidement pas contredit lui-même – mais, comme nous le signalions dans la première partie de notre recherche, sur l'impossibilité d'appliquer un calcul déterminé à une forme régie par la loi de la continuité... du moins, jusqu'à l'idée d'appliquer le modèle du calcul infinitésimal aux événements du sens interne, comme on vient de le voir. Appliquer un modèle n'est cependant pas mesurer, et produire des données quantitatives : le statut du donné, des faits représentatifs n'est pas celui d'une quantité pour Herbart, mais d'une qualité. Cette démarche conduit d'ailleurs T. Ribot à une accusation quelque peu infondée contre Herbart : celui-ci aurait manqué sa réponse à l'objection kantienne concernant l'empirie et le statut de l'expérience dans la psychologie scientifique. Afin de mettre ceci en évidence Ribot convoque les travaux ultérieurs se nourrissant de la psychologie de Herbart, notamment ceux de Fechner, de Helmholtz, ou encore de Wundt. L'argument est le suivant : « La condition essentielle d'une mesure, c'est un rapport fixe entre ce qui mesure et ce qui est mesuré. Tel est le rapport qui existe entre un effet et sa cause »[838], à condition de considérer une série de causes, et une série d'effets, et également d'inverser la cause et l'effet.

Aussi Ribot écrit-il que « nous mesurons le cours de nos états internes à l'aide de leurs causes externes »[839]. Il semble qu'il y a en fait deux accusations : l'une porte sur le fait de rapporter une série à l'autre pour pouvoir mesurer en disposant d'un point fixe (donc sur une erreur de méthodologie physico-mathématique). L'autre porte sur le manque de discernement prêté à Herbart concernant le rôle des « causes externes ». Le terme « cause externe » peut renvoyer à l'excitation physique provoquant la représentation : cela renverrait donc aux recherches psychophysiques, et aux hypothèses de la physiologie de l'époque. Ribot regroupe en fait la démarche psychophysique et la démarche physico-mathématique, et, passant de l'une à l'autre, il suppose que l'on pourrait facilement passer des excitations dans le corps, aux mouvements des objets qui sont supposés causer ces *réactions* psychophysiques. Herbart n'aurait pas anticipé les développements de la psychologie scientifique dans la psychophysique (de Helmholtz, de Fechner), car il n'a pas entrevu le rôle qu'allait devoir prendre la biologie, et l'étude concrète des réactions physiques.

838 *Idem*, p. 27.
839 *Op. cit.*, p. 27.

Ce n'est effectivement pas la démarche entreprise par Herbart, tout simplement parce qu'au début du XIX^e^, pour un connaisseur des physiques d'Euler, de d'Alembert et de Lagrange, ainsi que des problèmes posés spécifiquement par l'harmonie musicale en général, l'étude du rapport entre les phénomènes physiques et les représentations est une voie minée. Il manquait peut-être ici à T. Ribot ce que nous essayons d'apporter dans ce travail : grâce à l'histoire de la réflexion sur l'harmonie musicale, Herbart disposait d'une vue d'ensemble des hypothèses qui n'avaient pas abouti, et des échecs à établir un rapport mathématique entre les séries physique et psychique en musique. Toutefois, Ribot cite tout de même celui qu'il appelle le dernier disciple de Herbart : Volkmann von Volkmar :

> « On a objecté l'impossibilité de trouver une mesure pour les grandeurs psychiques : d'où l'on a conclu à la stérilité d'une psychologie mathématique. L'objection serait juste, s'il s'agissait d'appliquer le calcul à des états concrets ; mais il ne s'agit que de déterminer des rapports et nullement de mesurer d'après un étalon fixe les états de conscience eux-mêmes. »[840]

Herbart a en effet lui-même parfaitement conscience de cette limite, mais allait plus loin en postulant qu'elle pouvait être mise à profit :

> « Bien des points, parmi les plus significatifs et instructifs, sont prouvés là où l'expérience rencontre le calcul sans déterminer précisément des quantités ; mais aucune recherche, du moins dans les plus simples, ne me paraît plus adaptée pour éprouver la théorie à l'expérience que celle qui s'occupe en musique des intervalles et es accords consonants et dissonants. Car on a là des rapports de nombres connus et déterminés depuis longtemps. »[841]

Non seulement s'agit-il pour Herbart, dans ce court texte, de rappeler un principe fondamental du progrès des recherches en sciences ; savoir, que le chercheur tâtonne lorsqu'il applique ses hypothèses à l'expérience, et que toute erreur de mesure ou de résultat est féconde lorsqu'elle conduit à reformuler l'hypothèse de départ, mais encore Herbart produit-il ici une véritable affirmation concernant la positivité non des mesures exactes, mais des formules prises en elles-mêmes. En effet, comme objets mathématiques puis physico-mathématiques, les rapports harmoniques portent avec eux l'histoire de leur usage et de leur perception. Leur historicité même, qui indique l'efficience que théoriciens et amateurs leur ont trouvée, intéresse Herbart : en effet, plus que l'exactitude des résultats, la possibilité de l'explicitation de l'expérience (et de ses contradictions) est ce qui est visé par Herbart. À ce titre, le statut de la théorie musicale occupe une position unique par rapport à la psychologie :

> « Il y a plusieurs années, j'ai cherché et découvert les fondements psychologiques de la musique, mais, apparemment sans trouver de lecteurs qui sachent apprécier une telle recherche. […] Il est insensé de penser que la musique repose sur des rapports de tons rationnels et irrationnels. Aucune oreille humaine n'a la capacité de faire cette différence pour qu'on y puisse bâtir quelque chose. Au contraire, même quand les fausses notes commencent à faire souffrir l'oreille, la musique reste

840 *Idem*, p. 32.
841 Herbart, *De la possibilité et de la nécessité d'appliquer les mathématiques à la psychologie*, trad. Carole Maigné, in *Johann Friedrich Herbart (1776-1841). Métaphysique, psychologie, esthétique*, *op. cit.*, p. 157.

> compréhensible. Car nous n'entendons jamais de la musique complètement pure. On ne peut pas penser des rapports vraiment rationnels dans la réalité. »[842]

Herbart en appelle ici à l'expérience, et même à ce qu'on a appelé avec P. Kerszberg, l'expérience ordinaire : celle-ci doit être prise au sérieux lorsqu'elle met en échec les rapports postulés ou trouvés entre les sons. En ceci, elle doit constituer une référence, mais aussi l'objet que vise la théorie musicale. La pensée de Herbart ménage ainsi le retour à toute expérience musicale possible, car la psychologie y est centrale, et ce d'autant que la psychologie herbartienne s'appuie sur le donné (*das Gegebene*) pour expliquer les faits (*das Vorhandene,* au sens des événements tels qu'ils ont lieu, et non tels qu'ils devraient être). Dans une telle psychologie, la place de l'expérience sans sujet, qui découle directement de la démarche métaphysique qui supprimait la conscience comme réflexivité, est peut-être le véritable héritage kantien dans sa réécriture herbartienne[843].

842 *Idem*, p. 156-157.

843 Cet axe de lecture étant également souligné par Nadia Moro : « Nach Herbart nimmt also die Psychologie die Rolle ein, die Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung aufzufinden, was bei Kant noch Aufgabe der Philosophie war. », *Das musikalische Herbart*, *op. cit*., p . 32.

2.2) L'esthétique de Herbart

2.2.1) « Fragmentarisch » :

Le moins que l'on puisse dire, c'est que l'esthétique de Herbart n'est accessible que de façon fragmentaire, à moins, bien sûr, de s'en tenir aux présentations de ses disciples (Hostinsky et Zimmermann, pour les plus influentes) qui sont cependant, comme on l'a déjà vu, des interprétations de l'ambition herbartienne. Cette fragmentation n'est pas sans créer quelques difficultés et ambiguïtés qu'il serait difficile d'essayer de réduire sans les avoir d'abord sommairement exposées.

Les enjeux de notre présentation de l'esthétique de Herbart s'inscrivent dans la problématique que nous avons posée pour l'exposition sommaire de la métaphysique : c'est dans le cadre du rapport de fondation mutuelle entre le sujet et l'objet (voire de rapport fonctionnel) que nous souhaitons rendre compte des grands traits de l'esthétique herbartienne, de ses différents buts, et des différentes méthodes qui s'y attachent. Nous soutenons que l'angle de la résorption de la polarité sujet/objet est, tant que nous ne rentrons pas encore spécifiquement dans l'esthétique musicale, la plus pertinente pour poser la question de ce qu'est une esthétique formaliste.

Nous nous appuyons sur le chapitre de Wolfhart Henckmann dans l'ouvrage *Herbarts Kultursystem*[844] comme guide pour la sélection des textes qui ne sont pas nommément consacré à la la *Tonlehre* ou à la musique. Ainsi, hormis les deux textes que nous avons sélectionnés comme des entités consacrées à la musique, les *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* de 1809 et les deux chapitres des *Psychologische Untersuchungen* de 1839 intitulés « *Über die Wichtigkeit der Lehre von den Verhältnissen der Töne und vom Zeitmaasse, für die gesammte Psychologie.»* et « *Über die Tonlehre* » nous nous appuierons sur :

- L'*Allgemeine praktische Philosophie* de 1808 (tome VIII des *SW* publiées par Hartenstein), comme texte qui ne vise à pas à produire une explication psychologique du goût mais qui est, comme son titre l'indique, tourné vers une pratique du jugement. L'esthétique y est à la fois distinguée et rapprochée de l'éthique, ou philosophie morale, dans une *Wertphilosophie*, aussi appelée *allgemeine Ästhetik.* C'est finalement une théorie générale du jugement. De plus, c'est un texte où l'on trouvera des considérations plus précises, et également prescriptives, sur ce qu'on pourrait appeler l'attitude de spectateur et de l'auditeur. On a signalé la pertinence de questionner la manière dont les auteurs ont proposé de structurer, voire de réformer, les pratiques d'écoute, aussi,

844 Henckmann, Wolfhart, « Über die Grunzüge von Herbarts Ästhetik », *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, A. Hoeschen & L. Schneider (hrsg.), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, pp. 231-258.

la considération de l'*Allgemeine praktische Philosophie* pourra, malgré sa date précoce (1808) être plutôt considérée à la fin de notre étude sur Herbart.

- Le *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* de 1813 (tome I des *SW* publiées par Hartenstein), comme ouvrage destiné aux étudiants en philosophie. D'après W. Henckmann (et la lecture un peu sévère de Hostinsky), il reflète peu les ambitions, notamment scientifiques, de l'esthétique herbartienne[845]. L'esthétique y est présente dans le *Drittes Abschnitt* dont W. Henckmann précise tout de même la variété des intérêts : l'art y est considéré en lui-même, ce qui permet de ne pas réduire l'esthétique de Herbart à une théorie du beau (et du laid, qui vont toujours ensemble conformément aux éléments du jugement esthétique en général : un sujet, un prédicat et un supplément exprimant approbation ou rejet). De plus, la théorie du beau (et du laid) est conçue également comme un ensemble de principes applicables aux arts et à leur étude, ce qui permet de préparer l'ambition scientifique de l'esthétique dite spéciale ou appliquée.

- La *Kurze Encyclopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten entworfen* (1831, tome II des *SW* publiées par Hartenstein), qui constitue un ouvrage de vulgarisation de la philosophie de Herbart. Pour l'esthétique, on ne trouvera cependant pas d'exposé pédagogique de l'ambition scientifique, de principes de l'esthétique et de la méthode des éléments (qui devient une simple « *Elementarlehre* »[846]). L'ouvrage correspond donc plutôt à la tâche de l'esthétique appliquée de Herbart, et est lui aussi, tourné vers une dimension pratique, notamment sociale, de la connaissance des arts.

2.2.2) La place de l'esthétique dans l'oeuvre de Herbart : le rapport éthique-esthétique.

Pour comprendre la spécificité du travail esthétique, il faut commencer par insister sur la distinction entre les jugements moraux et les jugements esthétiques. Dans sa conférence présentant le réalisme de Herbart, V. Delbos distingue deux classes de concepts. Ceux de la première classe nous donnent accès à une connaissance du donné, sachant que cette connaissance doit entrer en cohérence avec les principes métaphysiques réalistes. Ces concepts doivent donc être élargis et rectifiés pour nous donner une conception globale logique : par eux-mêmes, sans travail métaphysique, ces concepts ont tendance à entrer en contradiction. Les concepts de la seconde classe sont plus « indifférents à la réalité de ce qu'ils représentent »[847], non dans le sens d'un désintéressement, mais dans le sens où ils provoquent un jugement de notre part, sans considération de leur réalité. Ce jugement se traduit par la manifestation d'une approbation (*Beifall*) ou d'un

845 W., Henckmann, *idem*, p. 236.
846 *Idem*, p. 238.
847 Delbos, *De Kant aux postkantiens*, *op. cit*., p. 269.

déplaisir (*Missfallen*) qui s'ajoute à la représentation. On peut citer le paragraphe 8 du *Manuel d'introduction à la philosophie* qui insiste sur ce caractère d'ajout de notre agrément ou désagrément :

> « Il y a [...] une classe de concepts qui s'accordent avec ceux qui ont été précédemment mentionnés en ce que la pensée ne peut pas s'en tenir à leur égard à la seule clarification logique ; mais ils s'en différencient en ce qu'ils ne nécessitent, à la différence des précédents, aucune modification de notre représentation, mais lui apporte seulement un supplément : le jugement d'approbation (*Beifall*) ou de mécontentement (*Missfallen*). »[848]

Il s'agit des jugements esthétiques et moraux, qui peuvent effectivement, comme le rappelle Delbos, porter sur des objets réels, uniquement possibles ou même imaginaires. Ce rapprochement entre jugements esthétiques et moraux est caractéristique de l'esthétique générale ou *Wertphilosophie* (philosophie de la valeur), que Herbart appelle d'ailleurs également *allgemeine Ästhetik* : on pourrait la définir comme une théorie des jugements, puisqu'il s'agit d'étudier toute démarche représentative conduisant à relier un sujet et un prédicat comportant une dimension d'approbation ou de rejet. Cette réaction du sujet qui cause l'ajout d'une approbation ou d'un rejet est bien qualifiée de « supplément » : c'est ce supplément, considéré comme tel, qui justifie l'appellation d'« élément esthétique ».

Plusieurs questions doivent alors être adressées à la démarche de Herbart : premièrement, qu'est-ce qui différencie le jugement esthétique du jugement moral, *in fine* ? Deuxièmement, l'objectif d'une autonomie de l'esthétique, qui accompagne pourtant l'émergence de la discipline philosophique depuis Baumgarten, est-il compatible avec une telle racine commune dans le jugement, et quel est l'intérêt d'une telle communauté ?

La première question définit en fait la première tâche : celle de la constitution d'une esthétique autonome, aux ambitions scientifiques, et qui se distingue de toute autre activité de jugement ou de prédication.

En effet, le jugement esthétique et le jugement moral sont des espèces de jugement de valeur (*Werturteil*) ; le goût est donc pour Herbart un principe qui, comme capacité à éprouver une inclination, n'est pas spécifiquement esthétique. Ainsi, il y a un *goût en général* (traduit aussi par un « allgemeines Werturteil ») qui ressemble au jugement de goût spécifique et appliqué (à un art en particulier, par exemple). Les deux types de jugement restent cependant tout à fait distincts pour Herbart, et il faut comprendre cet ensemble formé par la morale et l'esthétique à l'aune de sa philosophie tout entière : la logique apporte la clarté aux concepts, la métaphysique, leur apporte « intelligibilité »[849] ou cohérence globale, et l'esthétique générale les élargit en ajoutant leur

848 *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (1813), *SW*, Band IV, § 8, trad. J. Hoarau modifiée par C. Maigné dans *Formalisme esthétique. Prague et Vienne*, *op. cit.* , p. 38.

849 Le terme est emprunté à Hoarau, Jacques, « Note pour introduire à l'esthétique de Herbart », in *J.F. Herbart…*, Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen, *op. cit.*, p. 85.

détermination de valeur. La tâche de l'esthétique consistera alors à mettre au jour les concepts sous-jacents à ces attributions de valeur, qui sont parfois difficiles à apercevoir : de tels concepts sont appelés *Musterbegriffe*, (concepts paradigmatiques). Une forme de hiérarchie se dessine entre esthétique générale et éthique, au sens où l'une englobe les principes de l'autre et, partant, permet de résoudre certains de ses problèmes. Plusieurs raisons président à ce primat de l'esthétique sur l'éthique : l'une d'elle, jugée « faible »[850] par J. Hoarau, est celle de l'extension de l'esthétique, mais elle a le mérite de nous conduire à la seconde, essentielle à la définition des deux domaines philosophiques en question, et de leurs relations.

Tout d'abord, la variété des « modes »[851] est plus grande en esthétique qu'en éthique : Herbart prend pour preuve le fait que l'approbation ou la désapprobation esthétique est souvent accompagnée d'une foule de représentations secondaires par rapport à l'évidence originaire de l'attribution de valeur ; or, ces représentations secondaires peuvent être causées par la principe même de l'évidence (il s'agit alors en général de la représentation exercée d'un artiste), ou simplement s'ajouter à elle (c'est le cas, par exemple, de certaines synesthésies). Ainsi, parce que leur nombre et leurs types sont illimités, les jugements esthétiques comprennent nécessairement les jugements moraux. Plus encore, ces derniers sont censés découler de la sphère des jugements de goût : au chapitre cinq de la *Kurze Encyclopädie*, intitulé « De la différence des jugements moraux et esthétiques », on trouve clairement l'idée que ce sont les jugements esthétiques qui sont au fondement des jugements moraux. Ainsi, au paragraphe 47[852], Herbart part du constat suivant : on ne parvient pas à décrire complètement les concepts moraux (le bien, le devoir, la vertu...) c'est-à-dire, à décrire complètement leur valeur *et* leur effet[853] si l'on ne décrit pas leur aspect esthétique :

> « Mit einem Worte, die Religion macht ausser dem moralischen Eindruck noch einen ästhetischen ; und das ist ihr so wesentlich, dass, *wenn sie gar nicht ästhetisch wirken sollte, sie auch gar nicht moralisch wirken könnte*. Denn hinter den moralischen Begriffen liegen notwendig, als erste Grundvoraussetzung, ästhetische Begriffe verborgen. »[854]

Le plus intéressant pour nous vient immédiatement après :

> « Aber keinesweges sind alle äshetische Auffassungen zugleich moralisch. »[855]

850 *Idem*, p. 86
851 *Ibidem.* La *Kurze Encyclopädie* est très claire : « Jedermann weiss, dass die Sphäre der ästhetischen Urteile sehr viel grösser ist, als die der moralischen. In der Tat giebt es solcher Urtheile, die ein unwillkürliches Vorziehn und Verwerfen ausdrücken, sehr viele und von ganz verschiedener Art in den mancherlei Künsten. », *SWH* (1850), tome II, chap. 5 ;§ 47, p. 79.
852 *Idem,* pp. 78-79.
853« […] ihren Wert und ihr Wirken vollständig zu beschreiben », *idem.*
854 *Kurze Encyclopädie*, *SWH* (1850), tome II, chap. 5 ;§ 47, p. 79.
855 Ibidem.

La source commune des idées morales (pratiques, comme la sacralité, la perfection, la bonté, etc.) est bien esthétique, et elles agissent en produisant une impression esthétique. En revanche, des jugements esthétiques, ou du moins, des *conceptions* (*Auffassungen*) esthétiques pures, indépendantes de toute valeur morale, sont possibles. La force de l'esthétique de Herbart repose, au commencement, sur le fait que la polarité *Beifall/Missfallen*, qui apparente les jugements esthétiques et moraux, ne contribue pas à subordonner le jugement esthétique au jugement moral, en faisant de la beauté un indice ou un symbole du bien pour l'homme. Au contraire, en leur donnant une racine commune, cette polarité permet d'élargir l'horizon de l'esthétique, de dériver à partir d'elle, l'éthique, et de fonder son ambition d'objectivité.

La seconde raison qui permet de distinguer les jugements esthétiques des jugements moraux – de préserver par là l'indépendance de l'esthétique –, tient à l'importance du statut de l'évidence dans le *Werturteil*, qui nous mène à la question de l'involontaire. En effet, l'évidence caractérise la détermination, ou « assignation de valeur »[856], selon le terme de J. Hoarau, dans le cas où celle-ci est esthétique en général, autrement, à la racine de la préférence ou du rejet, avant qu'un prédicat, soit spécifiquement esthétique, soit moral, ne soit attribué. La *Kurze Encyclopädie* précise que, pour le jugement esthétique général, la liaison entre le sujet et le prédicat se fait ainsi « unmittelbar », « unwillkürlich », « ohne Beweis », « ohne Vorliebe oder Abneigung » envers l'objet[857]. Or, cette immédiateté, ce caractère indémontrable et inconditionnel du jugement, ne se retrouvent pas tels quels dans le jugement moral. En effet, si l'attribution de valeur est immédiate, se présente sous l'aspect de l'évidence, et échappe à notre volonté, comment connaître la nature de ce que nous prédiquons ? W. Henckmann pose également la question de savoir si le jugement esthétique est lui-même réduit à une pure et simple réaction du sujet, et s'il y a, de ce fait, encore jugement. Le jugement ne devrait-il pas caractériser une attitude active, où le sujet ne se contente pas d'enregistrer des données, des relations entre des données ?

2.2.3. L'abolition de la volonté :

L'évidence peut-elle être considérée comme ce qui abolit la volonté du sujet ? Si l'évidence première, esthétique, est bien une modification de la volonté, dans un premier temps du moins, elle est supérieure à la volonté, et l'infléchit. Mais ensuite, la différence entre le jugement esthétique et le jugement moral se fait sur le terrain de la volonté : le jugement esthétique est capable d'abolir la volonté du spectateur, alors que cela est impossible concernant le domaine pratique ou moral :

856 Haorau, « Note pour introduire à l'esthétique de Herbart », *idem*, p. 86.
857 *Kurze Encyclopädie*, II, § 44, *SW*, K&F, tome IX, p. 80.

> « Dass es sich mit den Bestimmungen über den Wert des Willens ganz anders verhält, liegt am Tage ; denn das Wollen kann man nicht aufgeben ; es ist der Sitz des geistiges Lebens. » [858]

L'évidence esthétique, qui se traduit dans un premier jugement esthétique originaire, est amené à se spécifier en vue de la pratique. La *Kurze Encyclopädie* précise quelque peu les conditions de cette genèse :

> « Denn alle ästhetischen Urteile sind praktisch wichtig. Zwar nicht alle haben den Willen zu ihrem Gegenstande ; nicht alle bestimmen seinen Wert. Aber alle ohne Ausnahme werden unter günstigen Umständen Triebfedern des Willens. »[859]

Le pur jugement originaire est effectivement dépourvu de tout aspect volitif, et il correspond, comme on le verra, à une véritable attitude contemplative. Cependant, lorsqu'il se détermine dans le pratique, il donne lieu soit à un jugement moral, soit à une activité artistique concrète : « Alle laden ein zu irgend einer Kunst. »[860]. On constate encore à quelle point la tâche de la *Kunstlehre* diffère de celle de l'esthétique générale. La *Kunstlehre* a pour objet des faits culturels, anthropologiques :

> « Wo die Künste nicht blühen, da ist Rohheit und Beschränktheit. Wo der Geist sich regt, da erweitern sich die Motive des Handelns allmälig so, dass selbst die geringsten Unterschiede des mehr oder weniger Zierlichen, Glatten, Schicklichen und Bequemen irgend eine Thätigkeit hervorrufen, die sich mit ihnen ein Geschäft macht. »[861]

On commente plus loin les implications pour la culture et la *Kunstlehre* de cette idée ; ce qui nous intéresse ici est le fait que tout jugement esthétique *en général*, comme racine de tous les jugements, soit une invitation. Par la suite, l'appréciation esthétique appliquée est, comme manière de sentir, une sorte d'activité : le fait que ce qui est donné dans l'évidence devienne le motif de l'action qui peut évoquer la façon dont Kant relie le *jeu* des facultés avec les *jeux*, transformant ainsi l'effet en cause. Penser un relais entre passivité et activité pourrait permettre d'élucider la façon dont l'involontaire, l'inconditionné, devient moteur. Ce processus est cependant différent de l'idée kantienne de la finalité interne de l'expérience esthétique qui consiste à auto-maintenir l'état de jeu libre entre les facultés ; chez Herbart, il faut penser que cet éveil de l'esprit, qui se fait par une multiplication et une diversification progressive, sans sauts, des possibilités d'action, est alimenté de l'extérieur, et non auto-alimenté. D'ailleurs, les éléments qui entrent en relation, appréciés dans un jugement de goût sur les arts, sont bien en dehors de nous (« außer uns »), alors que les relations appréciées dans un jugement de goût ou dans un désir dans le domaine des mœurs sont en nous

858« Il est évident qu'il en va tout autrement pour les déterminations sur la valeur du vouloir ; car on ne peut renoncer à vouloir : c'est le siège de la vie spirituelle. », *Kurze Encyclopädie*, *idem* , p. 81.

859 « Parce que tous les jugements esthétiques sont importants pour le pratique. Tous n'ont certes aucune volonté envers leur objet; tous ne déterminent pas sa valeur. Mais tous sans exception, dans des circonstances favorables, deviennent les motifs de la volonté. »
Kurze Encyclopädie (1831)*, SW* K&F, tome 9, p. 94.

860 « Tous invitent à une sorte d'art. », *idem*.

861 « Là où les arts ne fleurissent pas, il y a grossièreté et étroitesse d'esprit. Là où l'esprit s'éveille, les motifs d'action s'élargissent graduellement, de sorte que même la plus petite différence entre les motifs plus ou moins gracieux, doux, décents et confortables convoque quelque activité qui fait affaire avec eux. », *idem*.

(« in uns »)[862]. Comme le relève W. Henckmann, il s'agit, dans ce passage, d'écarter la question de savoir si le fait que l'objet soit présent ou non, soit réel ou fictif, est déterminante pour le type de jugement dont il s'agit. La seule détermination pertinente est la question du lieu subjectif ou objectif des relations. La remarque suivante de W. Henckmann semble alors contredire une lecture proposée par C. Maigné, ainsi qu'une proposition que l'on retrouve chez M. Kaiser-El-Safti :

> « Herbart vertritt also einen Begriff des Ästhetischen […] der nicht gebunden ist an den etymologischen Sinn von „aisthesis", sondern an den der Kontemplation. »[863]

Le modèle de la contemplation doit en fait nous renvoyer à la nature de la représentation proprement esthétique : la représentation achevée (*vollendete Vorstellung*). Les proposition de C. Maigné et de M. Kaiser El-Safti vont, au contraire, dans le sens d'une réintroduction de l'*aisthesis*, tantôt comme sensation, tantôt comme perception, dans l'esthétique, comme une tendance qu'aurait initiée Herbart. En réalité, il faudra comprendre que ces deux éléments, contemplation et *aisthesis* sont tous deux pris en compte par Herbart dans son programme global, et notamment dans la division structurante de son esthétique en esthétique générale, et en *Kunstlehre.*

Le coeur du problème repose sur le fait que le cadre réaliste et formaliste de cette esthétique ne peut pas donner au sujet un rôle déterminant et volontariste : pour Herbart, il faut sauver l'involontaire dans l'éthique, et ce, grâce au fondement de l'esthétique générale. À partir de cette réaction originaire du sujet, qui se manifeste par l'évidence de l'inclination, le jugement moral peut être dérivé : Herbart identifie en effet cinq idées pratiques[864] (la liberté intérieure, la perfection, la bonne volonté, le droit et l'équité) qui expriment le caractère, la disposition morale d'une personne – ce qui constitue, là aussi, un élément *donné* –. Cette disposition, traduite dans une idée pratique promue et mise en acte, obéit à l'évidence esthétique sentie ; la formulation du jugement moral, et sa traduction en acte, se fonde donc sur la sélection esthétique préalable, et cachée. L'appréciation esthétique générale doit être comprise comme une modification de la volonté : J. Hoarau retrace ce processus où une image de la volonté accédant au désir, ou s'y refusant, est présentée à l'esprit, comme simple hypothèse, comme simple possible. Le jugement, qui était d'abord suspendu, se fixe alors en approuvant, ou non, cette image, sur le fondement de ce qui est éprouvé. Cette genèse du jugement moral à partir d'une évidence survenue de manière esthétique, c'est-à-dire au fond, sentie, permet à Herbart de présupposer qu'il existe des principes esthétiques. En effet, dans l'*Allgemeine praktische Philosophie*[865], Herbart rapproche la constitution du jugement moral de la définition de

862 *Kurze Encyclopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten entworfen*, s. 90-91 cité par Henckmann dans Lothar & Schneider, p. 241.

863 *Idem*, p. 241, W. Henckmann renvoie à l'*Allgemeine Pädagogik* (1806), *SWH* tome 10, page 88.

864 Voir le chapitre 2 de la partie III du *Manuel d'introduction à la philosophie,* in *Formalisme esthétique, op. cit.*, p. 88 : C. Maigné détaille en note ce qu'elle traduit plutôt par les cinq « rapports du vouloir », et dont les cinq idées pratiques sont en fait le résultat.

865 cf. *Allgemeine praktische Philosophie*, Kehrbach & Flügel (éd.), tome II, p. 355.

la vertu platonicienne de justice : la *dikaiosunè*, qui résulte d'une harmonie d'ensemble des éléments dans l'âme. On retrouve ici le terme d'harmonie, qui, malgré l'imprécision qu'il contient irréductiblement si l'on tente d'en tirer un mécanisme, exprime encore une fois un accord qui est à la fois objectivable ou universalisable, et en même temps, individuel et senti (à proprement parler, esthétique). Une harmonie spirituelle peut se décomposer en éléments, et ainsi permettre de trouver des principes et des concepts objectifs qui président à son unité harmonique, mais elle doit, en même temps, comporter un élément indémontrable, et partant, senti. On peut ici citer cet extrait de l'*Allgemeine praktische Philosophie*, passage, pour ainsi dire, obligé dans une présentation de la tâche de l'esthétique de Herbart :

> « Nicht definieren, nicht demonstrieren, nicht deduzieren, selbst nicht sowohl Kunstgattungen unterscheiden und über vorhandene Kunstwerke räsonieren, als vielmehr – versetzen sollte sie uns in die Auffassung der gesamten einfachen Verhältnisse, so viele es deren geben mag, die beim vollendeten Vorstellen Beifall und Mißfallen erzeugen. »[866]

Ce court passage a le mérite comporter presque tous les éléments du programme de l'esthétique herbartienne, c'est-à-dire à définir une double tâche, ce qui contribue à morceler la démarche esthétique, et à l'éloigner d'une esthétique constituée en bonne et due forme. En effet, on voit que l'esthétique générale ne s'occupera pas des œuvres et de leur classification : elle s'occupe, comme elle l'a toujours fait, de déterminer le concept du beau (à l'évidence et à la recherche des rapports éléments qui peuvent constituer des principes esthétiques s'ajoute le critère de la « pureté originelle », qu'il faudra expliciter). À côté de l'esthétique générale, une esthétique appliquée, à travers la *Kunstlehre*, se tournent vers les objets artistiques spécifiques à des techniques distinctes, ou vers les œuvres d'art en elles-mêmes. L'esthétique générale nous intéressera davantage car elle conduit plus directement à la modélisation de la psychologie dans la psychologie du son. Ce court extrait programmatique place dans son cahier des charges la saisie des *rapports simples*, et donc l'identification des éléments esthétiques ; et enfin, la constitution d'une représentation, un type de représentation esthétique particulier, qui nous reconduit à l'expérience et à la psychologie. L'esthétique générale doit donc tenir compte de deux faits, qui entrent en contradiction : premièrement, expliquer par la mécanique des représentations comment se forment les jugements esthétiques ; deuxièmement, tenir cependant compte d'un état affectif avec lequel l'expérience esthétique commence, et auquel le sujet est reconduit à travers une purification.

Ainsi, les textes d'esthétique, tout en maintenant séparées l'esthétique générale et la *Kunstlehre* à proprement parler, répètent le fonctionnement déjà mis au jour dans la méthode de

866 *Allgemeine praktische Philosophie*, *SWH*, tome 8, p. 19. Cité et traduit par J. Hoarau, *loc. cit*., p. 92 :

« Elle [l'esthétique] n'aurait pas tant à définir, à démontrer, à déduire, ni même à distinguer les genres artistiques et à raisonner sur les œuvres d'art existantes, qu'à nous disposer plutôt à concevoir l'ensemble des *rapports simples*, si nombreux soient-ils, qui produisent approbation et désapprobation, dans la représentation complète. »

Herbart : la philosophie vient rectifier les incohérences l'expérience en construisant des concepts qui la complètent et l'élargissent. Cela implique de mettre au cahier des charges deux tâches : d'une part, un objectif de purification (dont on trouve les linéaments chez Kant), et d'autre part, un usage de la psychologie dans l'esthétique.

Herbart veut emprunter ce que J. Hoarau qualifie de « voie moyenne »[867], entre empirisme et métaphysique, visant à extirper l'esthétique de l'intuitionnisme idéaliste (par exemple, de Schelling), et du matérialisme qui résulte de l'esthétique empiriste. Comme le dit clairement Herbart, il n'est en effet pas question de traiter le donné concret de l'expérience tel quel : les sons et les représentations de sons sont deux choses différentes. Il faut cependant en même temps prendre en compte que les éléments esthétiques sont en mouvement, et s'interpénètrent (on peut encore parler de percolation) : il faut donc s'appuyer sur les outils mis en place dans la statique et la dynamique des représentations. On soulignera, comme le fait N. Moro, que « le rôle de l'esthétique générale est métathéorique et non pas prescriptif »[868] : son but est de connecter la philosophie du beau à l'expérience tout en ménageant les critères d'une validité scientifique grâce à la psychologie. Ainsi, pour ce qui concerne la théorie musicale, en plus de son statut épistémologique par rapport à la psychologie, elle devra servir de modèle à la philosophie pratique : le jugement esthétique nous apprend que l'on peut parvenir à une certitude sans que celle-ci ne soit démontrée uniquement par un pouvoir pur de la raison. On peut parvenir à la certitude, voire à l'objectivité, dans une théorie des jugements : il faut pour cela revenir aux éléments simples et communs à ce qui permet au sujet de former un jugement. Un tel principe est valable en esthétique comme en éthique. Il faudra donc faire appel à la psychologie scientifique en tirant, du même coup, un trait sur la psychologie des facultés.

2.2.4) L'héritage kantien dans l'esthétique :

On pourrait penser que l'élargissement de l'esthétique de sorte à ce qu'elle englobe les jugements moraux doit beaucoup à Kant. Dans l'articulation herbartienne entre morale et esthétique, il y a en fait un double rapport à Kant[869] : il faut reconnaître ici un trait qui provient de la morale kantienne dont Herbart hérite malgré lui. D'une part, Herbart fait preuve de ce qu'on pourrait appeler une retenue, si ce n'est une méfiance, vis-à-vis de l'esthétique et de la morale

867 J. Hoarau, *idem*, p. 95.
868 Nadia Moro, « De la possibilité et de la nécessité de jugements esthétique exactement déterminés. Robert Zimmermann interprète de Johann Friedrich Herbart », in *Formalismes esthétiques et héritage herbartien.*, *op. cit.*, p. 181.
869 Il est à noter que Renato Pettoello parle plutôt d'une « attitude sceptique » dont Herbart hériterait de Kant. Voir l'article « L'objet et ses limites. Réalité et infinitésimal chez J. F. Herbart. Quelques remarques », in *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen*, Presses universitaires de Caen, n° 36, 2001, p. 15.

kantiennes. Certes, chez Herbart, la philosophie morale et l'esthétique semblent se recouvrir l'une l'autre parce que, dans la division de la philosophie herbartienne, elles occupent une place qui paraît similaire. Pourtant, le jugement moral et le jugement esthétique ne portent pas sur les mêmes objets, et ils ne se trouvent pas non plus dans un rapport hiérarchique. Maintenir cette séparation est, pour Herbart, l'objet d'une rupture avec Kant (mais également, à nouveau, avec une tradition idéaliste qu'il dénonce jusque chez Spinoza), mais, comme le précise M. Mauxion, du Kant de la seconde et de la troisième *Critique*. La séparation sous-jacente à celle de la morale et de l'esthétique chez Herbart est la celle de l'être et du devoir-être, du réel, et de l'idéal ; or, dans l'oeuvre kantienne, la liberté et la nécessité auraient été, finalement, contre la première *Critique*, réunies dans la troisième : « faisant de la liberté elle-même le principe de la nécessité »[870], ce qui apparaît comme contradictoire à Herbart dans la sphère de la morale. L'existence d'un besoin moral[871] contredit la réalisation des vertus pratiques, comme dans la sphère de l'esthétique. À côté de cette critique de fond, Mauxion rappelle que Herbart déplore plus généralement l'entreprise tout entière de la troisième *Critique*, dont on peut dire, en euphémisant, qu'il ne voit pas ce qu'elle apporte aux découvertes de la première *Critique* :

> « Es ist offenbar dass die Kritik der reinen Vernunft das Hauptwerk, und die Kritik der Urtheilskraft, worin, nach Fichte's Urtheil, Kant besonders hoch sollte gestanden haben, eigentlich nur eine Sammlung von Zusätzen war, welche [...] das Vorurtheil der minderen Reife, oder auch einer künstlichen Nachhülfe, wider sich haben. »[872]

Avec J. Durdík, on constate également que la troisième *Critique* ne permet pas de comprendre ce que l'esthétique générale de Herbart doit à Kant – si ce n'est, peut-être, le moment de la qualité dans l'Analytique du beau –. Cependant, selon lui, ce serait la deuxième *Critique*, et en particulier le caractère purement formel de l'impératif moral catégorique qui aurait inspiré à Herbart la nature autonome de son jugement de valeur.

En réalité, il faut de nouveau constater que M. Mauxion comme J. Durdík lisent la troisième *Critique*, en considérant qu'on doit y trouver le point de départ des esthétiques idéalistes du

870 Marcel Mauxion, *La métaphysique de Herbart*, *op. cit*., p. 31.
871 Voir *Allgemeine Metaphysik*, I, § 39, Anmerkung 1, *SWH*, tome 3, p. 142.
872 « Il est manifeste que la *Critique de la raison pure* est l'ouvrage principal, et la *Critique de la faculté de juger*, dans laquelle, selon le jugement de Fichte, Kant aurait dû se tenir particulièrement haut, n'était en réalité qu'un ensemble d'ajouts qui ont contre eux [...] le préjugé d'une moindre maturité, voire d'un rattrapage artificiel. » *Allgemeine Metaphysik*, § 39, Anmerkung, cité par Mauxion, *idem*, p. 31-32.

contenu[873] (de la même façon, nous avons commenté la manière dont Zimmermann rendait compte de l'esthétique kantienne).

Notons au passage que le flottement autour de la théorie esthétique de Herbart rend sa théorie du jugement en général plus complexe qu'elle ne l'est peut-être réellement. W. Henckmann signale une « ambiguïté »[874], relevée auparavant par Hermann Lotze[875] : d'une part, comme le jugement de goût esthétique est constitué d'un sujet et d'un prédicat, et que la préférence esthétique n'apparaît que dans la liaison de ces deux éléments, on pourrait en déduire que le jugement esthétique est, comme prédication, l'acte qui permet l'appréciation esthétique (l'esthétique devrait alors avoir pour tâche d'étudier la nature du prédicat). D'autre part cependant, avec son caractère immédiat, involontaire, sans preuve mais aussi sans émotions subjectives (« sans prédilection ni aversion »[876]), il n'y a plus vraiment explicitement de *jugement* esthétique, au sens d'une prédication. Il s'agit finalement de décider si le jugement esthétique est un acte théorique chez Herbart, et si tel est le cas, comment il se conjugue avec son immédiateté et son caractère indémontrable. La lecture de W. Henckmann renvoie alors à Kant, pour qui le « jugement esthétique » n'est pas non plus compris comme une simple prédication, et formule une conclusion à l'aide de la référence kantienne :

> « Le « jugement esthétique » se présente donc, comme chez Kant, comme le transfert de la forme logique d'un jugement vers une expérience qui est par nature « synthétique »: le « sujet » logique serait la représentation « théorique », possible même sans attribution de valeur. Le « prédicat» serait la valeur, qu'on aurait expérimentée, ou reconnue autrement, et ces deux éléments d'un jugement logique, qui ne peuvent être distingués que de manière abstraite, forment ensemble l'unité d'un jugement esthétique, c'est-à-dire de l'expérience esthétique de la valeur. Quand Herbart parle du jugement esthétique comme d'une manière originelle de connaître (*Erkenntnisart*) qui ne peut être rapportée à aucune autre, il ne peut que signifier cette expérience de valeur synthétique, et non pas un jugement de goût explicite qui ne représente que le sceau verbal, et donc communicable de manière intersubjective, d'une expérience de valeur. »[877]

Il est peut-être en effet plus simple de conclure – avec justesse – que le jugement esthétique témoigne chez Herbart de l'*expérience* esthétique qui n'est pas réductible à une prédication, ni n'est semblable dans ses causes, à un jugement en général. Si le jugement esthétique résulte d'un ajout

873 On peut alors s'étonner de lire chez Durdík une déclaration de ce type, qui va totalement à l'encontre de la lecture de la *Critique de la faculté de juger* que nous tentons de mettre en place dans ce travail :

« Herbart est plus redevable à Kant qu'on ne le pense d'ordinaire ; sans éthique kantienne, il n'y aurait pas d'esthétique herbartienne. Et quelque surplus de valeur qu'aient les considérations que Kant énonce directement au sujet de la beauté, pour l'esthétique c'est sa *Critique de la raison pratique* qui est incomparablement plus importante que la *Critique du jugement* ; et disons pour résumer : cette dernière est le point de départ des tendances idéalistes, alors que dans la deuxième se trouve le fondement véritable et inébranlable de la nouvelle phrase de l'esthétique de la forme. », Josef Durdík, *Esthétique générale*, § 38, traduit par Xavier Galmiche dans *Formalisme esthétique. Prague et Vienne…*, *op. cit*., p. 170.

874 W. Henckmann, *idem*, p. 241.

875 Voir la *Geschichte der Ästhetik in Deutschland* de 1868.

876 « ohne Vorliebe oder Abneigung », *Kurze Encyclopädie*, *SWH*, II, page 74.

877 W. Henckmann, *idem,* p. 242.

spontané du *Beifall* ou du *Missfallen* à la représentation, il n'est pas pour autant une « *Wirkung* », un simple « effet » : Henckmann concède que même si Herbart parle parfois d'effet, ou de relation cause-conséquence (*Grund-Folge-Verhältnis*), il faut plutôt voir une :

> « unableitbare, ursprüngliche Leistung des Vorstellenden bei Gelegenheit einer vollendeten Vorstellung, deren Vollendung spielt sich im Falle elementarer Erfahrungen allein innerhalb der einfachen « Verhältnisse » ab, nicht hingegen innerhalb der Genesis eines Vorstellungskomplexes bis hin zu seiner Vollendung im Bewußtsein. »[878]

Ce pouvoir, cette capacité du pouvoir de représenter n'est donc pas défini *a priori*, il survient uniquement lorsqu'une occasion se présente. De même, l'expérience esthétique du beau, ici, dans sa pureté originelle, ne doit se fonder que sur les rapports les plus simples, pour autant qu'ils parviennent à donner l'idée complète d'une représentation. Pour W. Henckmann, cela fait beaucoup de critères pour l'expérience d'une évidence. Il faut alors, selon lui, questionner la méthode de Herbart consistant à mettre en relation la tâche pour l'esthétique de se fonder sur les *principes esthétiques*, trouvés grâce à la *méthode des éléments*, cependant sans les définir, ni les démontrer, ni les déduire, ni distinguer des genres artistiques ou encore raisonner sur des œuvres existantes (on paraphrase ici ce passage[879]). Finalement, W. Henckmann avance que Herbart propose une voie complexe et peu claire pour l'*Ästhetiker* : se plonger dans l'expérience esthétique pour parvenir aux éléments, purifier son expérience de tout ce qui n'est pas purement esthétique, et parvenir à cette transposition (*versetzen*) que l'esthétique doit opérer sur le sujet, et qui constitue un état, normalement reconnaissable et défini, lorsque l'on atteint une représentation achevée. La mise en place de cette méthode est présentée d'une façon critique par W. Henckmann, qui ne manque pas de souligner le manque de précision de Herbart.

2.2.5) Méthode herbartienne : l'héritage kantien d'une dualité féconde.

Si Herbart hérite en particulier d'une idée kantienne en esthétique, c'est peut-être surtout celle de la certitude que le goût est indépendant de toute décision de la raison. Le goût naît d'un affect, chez Herbart, et chez Kant, on l'a vu, le sentiment de plaisir n'est pas sacrifié à la recherche d'universalité formelle. Cependant, on a également vu que ce constat donnait lieu à une hésitation (ou une « dualité » pour reprendre le mot de Zimmermann) féconde, certes, mais générant nécessairement un certain flottement philosophie, chez Kant : s'il y a deux sources de l'esthétique dans l'expérience, quelle est leur relation ? La « dualité » de Kant naissait de ce que cette relation

878 *Idem*, p. 245. « Une puissance, non déductible, du pouvoir de représenter à l'occasion d'une représentation achevée, dont la réalisation n'a lieu, dans le cas d'expériences élémentaires, qu'à l'intérieur de simples « rapports », et non pas dans la genèse d'un complexe de représentations, jusqu'à son achèvement dans la conscience. »

879 « Nicht definierren, nicht demonstrieren, nicht deduzieren, selbst nicht sowohl Kunstgattungen unterscheiden und über vorhandene Kunstwerke räsonnieren, [...] », *Allgemeine praktische philosophie*, SWH, tome 8, p. 19 ; coté p. 242 dans Henckmann, *loc. cit.*

reste indéterminée. Chez Herbart, la découverte de cette relation entre faits et états mentaux s'apparente à la recherche du chaînon manquant. On peut en effet partir de cette question à laquelle Herbart cherche à répondre dans son esthétique, à savoir : comment passe-t-on d'éléments inesthétiques à un tout (ou un objet) esthétique ? Cette question directrice est évidente chez Herbart dans la mesure où elle prend appui sur un constat de départ : les éléments simples sont inesthétiques. On trouve ce constat dans l'*Allgemeine Metaphysik* :

> « Les jugements esthétiques ne peuvent surgir que de rapports ; et la preuve nécessaire de leur rectitude, c'est que la valeur des rapports disparaît dès qu'on en isole les membres ; elle réapparait au contraire dès qu'on les regroupe à nouveau. Cela prouve de quoi il s'agit : aucun sentiment de plaisir ou de déplaisir ne s'y est immiscé (encore moins un désir). »[880]

Ou encore, dans le *Lehrbuch* :

> « Tous les éléments simples que l'esthétique générale doit mettre en évidence ne peuvent être que des relations, car ce qui est totalement simple est indifférent, c'est-à-dire ni plaisant, ni déplaisant »[881]

Il est clair que pour Herbart ce qui est absolument simple est indifférent, et c'est également ce que Kant semble penser, ainsi que l'écrit par exemple C. Maigné[882] – même si nous soutenons, dans la majeure partie de ce travail, que le son unique du paragraphe 14 vient inscrire cette réflexion sur le simple dans la résolution du paradoxe de la genèse de la belle composition –. La réponse kantienne apportée à la question de savoir à partir de quand ce qui est esthétique apparaît dans l'expérience, et donc, de découvrir ce qui est proprement esthétique, pose cependant problème parce qu'elle apparaît soit comme subjectiviste (le plaisir esthétique vient d'un état interne du sujet, d'une auto-affection générée par la réflexion), soit comme abstraite. Concernant ce second reproche, on peut le voir dans le simple constat proposé par Herbart : si l'on décompose les touts esthétiques en leurs différents membres (sons uniques, couleurs isolées,…), ce qui plaît disparaît. Dans les composantes isolées, on ne trouve ni le sentiment, qui n'apparaît pas à la simple présentation d'un son ou d'une couleur, ni même, selon Herbart, un quelconque objet : on n'aboutit qu'à une abstraction :

> « La décomposition d'un tel projet ne peut donc qu'être une abstraction logique ; comme si on voulait considérer individuellement les différentes couleurs d'un tableau, alors que c'est précisément la liaison et l'agencement donnés de leurs places qui constitue l'essence même de ce tableau. »[883]

Ce constat premier doit pour Herbart orienter l'esthétique dans deux directions claires :

---

880 Herbart, *Allgemeine Metaphysik*, *Sämtliche Werke*, G. Hartenstein éd. ; Leipzig, 1850-1852, vol. III, p. 217 traduit par C. Maigné dans *Formalismes esthétiques et héritages herbartiens*, *op. cit.*, p. 6.

881 *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, éd. Henckmann, Hambourg, 1993, p. 143, traduit dans Lothar Schneider, « Quelques figures de l'esthétique herbartienne au XIX^e^ siècle », in Maigné et Trautmann-Waller, *op. cit*., p. 86.

882 « Herbart suit ici Kant qui ne voyait rien d'esthétique dans le simple. » dans Maigné, Carole, *Une science autrichienne de la forme. Robert Zimmerman (1824-1898),* Vrin, 2017, p. 61.

883 Herbart, *Allgemeine Metaphysik*, traduit par C. Maigné, *idem*, p. 6.

Premièrement, l'esthétique scientifique doit fournir des preuves à charge contre l'esthétique sentimentaliste, selon laquelle ce qui plaît serait l'état dans lequel le sujet se trouve lors de l'expérience esthétique (ce qui conduirait à la projection de notre état émotionnel sur l'objet, si l'on suit plus précisément l'esthétique plus tardive de l'*Einfühlung*, dont on trouve auparavant des éléments conceptuels, par exemple chez Herder[884]). En effet, la déduction à éviter est la suivante : puisque les composantes isolées de l'objet esthétique ne plaisent pas par elles-mêmes, alors ce qui plaît ne saurait être leur simple composition, donc : la composition des éléments sensibles inesthétiques plaît parce qu'elle anime les facultés du sujet, et modifie son état d'esprit.

Deuxièmement, la décomposition des composantes concrètes de l'objet fonctionne comme une rétrogradation vouée à l'échec dans l'explication de ce qui est jugé si l'on pense trouver *dans* ces éléments la réponse à la question : « Qu'est-ce qui plaît ? ». Les éléments ne doivent être considérés que dans leur assemblage, dans leur union, et non dans une perspective analytique qui fait disparaître cela même qui est jugé *in fine* : le rapport. Du rapport à l'objet, il n'y a plus qu'un pas :

> « [...] cette simple considération reconnaît d'un geste la valeur de l'objet, dans lequel se trouve ce rapport. »[885]

Pour Herbart, ce qui crée le sentiment de plaisir ou de déplaisir, c'est-à-dire l'approbation ou le rejet spontanés, c'est la forme, qui ne peut être trouvée que dans l'objet. Le sentiment ne devrait donc pas lui-même être décomposé : il devra être considéré en lui-même comme un élément indécomposable du jugement esthétique, un simple indice qu'un rapport esthétique existe dans l'objet que je perçois.

Si Kant s'est bien posé la même question que Herbart, le paragraphe 14 de la *CFJ*, en examinant si un son isolé peut être beau, tombe-t-il dans l'écueil de l'abstraction, renvoyée dos à dos avec l'esthétique sentimentaliste par Herbart ? On a déjà remarqué qu'il fallait interpréter la décomposition en sons uniques (ou couleurs isolées) par Kant non pas comme une recherche d'un élément beau, ou d'un beau élémentaire dont la composition serait nécessairement belle. Il nous a au contraire semblé que le test de Kant amenait plutôt à distinguer la *composition* de la forme (la composition étant, soit en art, le résultat d'une création volontaire, soit dans la nature, un concept lié à l'idée d'une finalité purement formelle). Or, si le son unique pouvait plaire par lui-même, du moins, si l'on pouvait imaginer cela, ce n'est pas pour reconstruire la composition musicale à partir de l'idée abstraite d'un élément musical qui plairait déjà en lui-même, mais bien pour présupposer

884 Voir les travaux de M. Galland-Szymkowiak sur l'esthétique sur l'*Einfühlung*, notamment l'article « Le moi de l'expérience esthétique. Empathie (*Einfühlung*) et associations », *Revue française de psychanalyse*, vol. 80, no. 4, 2016, pp. 1185-120, et, en particulier sur l'esthétique de Theodor Lipps.
885 *Ibidem*.

que la *forme* que nous apprécions peut se trouver à un niveau infra-compositionnel. C'est ce que nous avons proposé avec l'idée d'une rythmique formelle de la matière (que Kant forge dans la continuité de Burke et de Euler), ou encore avec l'idée d'une formalisation des grandeurs intensives qu'on peut comprendre comme *quantum* de la représentation. Nous verrons, dans la dernière partie de cette recherche, une dernière hypothèse concernant l'interprétation des possibilités psychophysiques du « jeu » dans la musique. Toujours est-il qu'on peut tirer de la démarche kantienne une conclusion qui va nous permettre de mieux comprendre la méthode de Herbart dans son esthétique : analyser l'expérience esthétique pour chercher ses éléments avec une *méthode des éléments* permet d'éviter de produire des composantes inesthétiques dont il faut ensuite prétendre qu'elles produisent de la beauté uniquement dans un sujet qui se les représente, ce qui crée finalement, d'un seul tenant, des éléments abstraits d'une expérience, et un sentiment totalement subjectif, impossible à fonder dans une esthétique scientifique. On ne peut pas donc se contenter d'une simple décomposition de l'expérience esthétique sur ce modèle : [l'objet/la représentation] provoque [le sentiment de plaisir/de déplaisir] ce qui conduit au [jugement esthétique]. En effet, si l'on suit Zimmermann, le sentiment (de plaisir ou de déplaisir) a tendance à « converger de manière indistincte avec ce qui est senti »[886], empêchant ainsi une représentation claire et distincte de l'objet ou de la représentation. Or, l'un des premiers gestes d'une esthétique formaliste est de dégager l'objet du sentiment sans pour autant créer une abstraction, c'est-à-dire un objet constitué de parties indifférentes.

En effet, si l'on ne pose pas ainsi les enjeux, il peut sembler que Herbart aboutit à une méthode contradictoire : pour étudier des rapports, il faut une méthode des éléments. Ce sont donc bien des unités qu'il faut étudier, et nous voyons que cette exigence découle du premier constat : la plus grande découverte de Herbart en esthétique est celle de la nécessaire complexité de ce qui plaît. Zimmermann insiste particulièrement sur cette découverte : la forme est un complexe d'éléments, qui, ajoute Zimmermann, doit provoquer un effet (d'approbation ou de rejet) sur le sujet. De là, il faut employer la *méthodes des relations*[887] pour décomposer le complexe objet senti accompagné du sentiment qu'il provoque en séries d'éléments qui, pris séparément, ne suscitent aucun sentiment. Il faut certes commencer par séparer le sentiment de l'objet, puis décomposer l'objet lui-même en séries d'éléments qui, séparément, ne suscitent aucun sentiment (sont en désaccord ou en opposition avec le sentiment), mais qui, pris ensemble (pour certains), sont en accord avec le sentiment. On reconnaîtra ici la méthode des relations qui visait, dans la métaphysique, à éliminer une contradiction née du questionnement de l'expérience commune à la manière sceptique :

886 Le texte *Pour une réforme de l'esthétique comme science exacte,* trad. J.-O Bégot et M. Galland-Szymkowiak dans *Formalisme esthétique…, op. cit.*, offre un exemple d'application de la méthode particulièrement éclairant p. 152.
887 *Idem*.

> « Mais à cela qui est senti, dans son être-représenté séparé, non accompagné de sentiment, doit alors nécessairement s'ajouter quelque chose, si lui qui n'était pas jusque là accompagné d'aucun sentiment doit désormais en éveiller un. Et il faut même que cet élément qui vient s'ajouter soit lui-même également représentable de manière séparée et ne soit pour lui-même accompagné d'aucun sentiment, étant donné que c'est seulement du fait qu'il s'ajoute au premier que le sentiment est engendré. »[888]

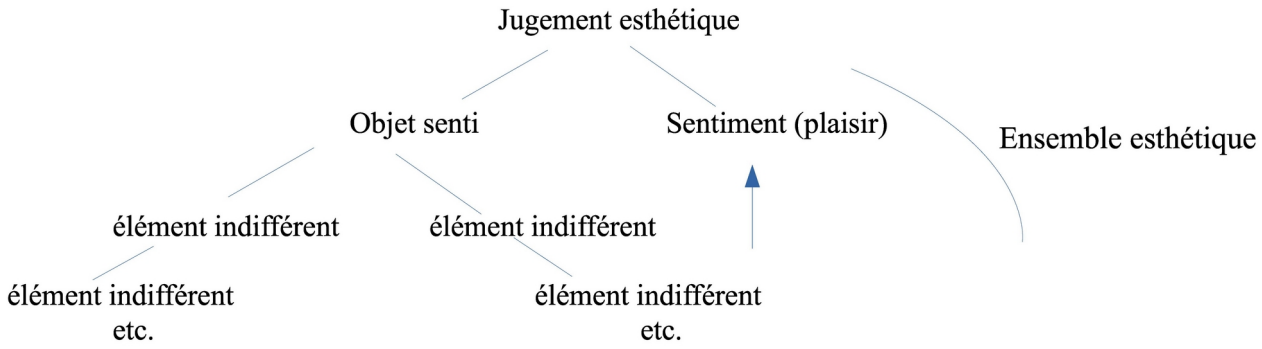
Cette méthode de décomposition des jugements esthétiques vise à répondre à l'ambition de pouvoir expliquer et justifier l'expérience esthétique tout entière en tant qu'elle comprend à la fois un objet irréductible (un donné), et un sentiment qui doit conserver un statut d'évidence, tout en devenant explicable. Il est intéressant de voir que la conclusion de Zimmermann reste modeste concernant ces ambitions fixées par Herbart à l'esthétique :

> « Par conséquent, il est en effet exact que le beau ne se laisse pas démontrer, mais il n'est en effet pas exact qu'il ne puisse être que senti. »[889]

C'est ce qui fait cependant de ce texte un texte plutôt proche de la pensée de Herbart, au sens où celui-ci fonde totalement son formalisme sur une pensée des rapports, et non pas sur une thématisation isolée et fixe de ce que serait la forme.

Ce qui nous semble à ce titre propre à Zimmermann dans cette présentation du programme esthétique laissé par Herbart, c'est peut-être, une fois encore, les réflexions sur l'harmonie (*Einklang*). Zimmermann semble habité par l'idée que l'harmonie, comme forme, aurait dû endosser les exigences de la recherche formaliste depuis Kant : dans une courte genèse idéaliste du concept, il constate que l'harmonie perdure partout comme manifestation du beau. À partir de là, l'harmonie aurait pu, selon lui, constituer le rapport esthétique universel. Il y a, en effet, autant principes du jugement esthétique qu'il y a d'expériences esthétiques[890] : il est remarquable toutefois que cela ne reconduise pas à un relativisme ni à un subjectivisme. En effet, puisque dans l'esthétique réaliste, chaque jugement esthétique dont le sujet est capable de rendre compte avec la

888 *Idem*. On pourrait ainsi retrouver les séries rayonnant autour de l'objet senti, de la même façon que les qualités d'un phénomène nous apparaissent par connexion de séries émanant des Réels simples :



889 *Pour une réforme de l'esthétique comme science…*, *idem*, p. 153.
890 « Autant de jugements esthétiques, autant de principes objectifs du goût. », idem, p. 154.

méthode des éléments (contraire à un jugement de pur plaisir matériel sur l'agréable[891]) porte sur un objet senti, c'est l'objet qui donne son principe au jugement. Zimmermann rapproche d'ailleurs cela du fonctionnement des sciences empiriques de la nature, qui utilisent aussi des décompositions en éléments pour reformer, ensuite, l'idée du phénomène devenu clair : chaque phénomène distinct donne alors son propre principe :

> « De même que le télescope résout la nébuleuse en amas d'étoiles distincts, de même il faut que la sonde scientifique soit capable de résoudre l'impression esthétique d'ensemble, qui comme telle semble défier toute explication, en effets isolés du goût, à partir desquels l'impression d'ensemble s'est formée par confluence. »[892]

Semblable au sujet pré-copernicien aveugle à sa propre position contingente lorsqu'il forme la représentation des objets qui l'entourent, le sujet des esthétiques pré-herbartiennes, aveugle à la complexité des objets qu'il perçoit, prendrait un phénomène unique, ou, à la rigueur, un objet dont les parties visibles sont en harmonie, pour une seule et même réalité.

L'exigence de décomposition doit cependant s'arrêter, et c'est ainsi que l'on parvient aux *éléments* : une fois atteint, le simple doit être compris comme tel. Zimmermann n'hésite pas à convoquer l'axiome pascalien qui doit être senti, dans les sciences de la nature comme dans toute esthétique qui voudra se réformer comme science. S'appuyant également sur J. F. Fries, qui thématise plutôt un pressentiment esthétique (*Ahndung*), Zimmermann pose le caractère indémontrable du jugement esthétique évident. Ce passage demeure quelque peu obscur, dans la mesure où s'y confondent finalement la limite à la décomposition que doivent constituer les éléments simples, et l'évidence du jugement esthétique complexe (une fois décomposé). Il s'agit pour Zimmermann, en même temps, d'émettre une nouvelle pique à l'endroit de Kant : celui-ci n'aurait pas su s'arrêter, devant l'évidence, de vouloir tout démontrer. Peut-être Zimmermann désigne-t-il par là, entre autre, l'esquisse d'une décomposition du simple que constitue le doute concernant les pures couleurs et les purs sons, du paragraphe 14 ?

Pureté originelle[893] du beau et purification par le jugement

Concernant l'objectif de purification qui, étant philosophique, est celui de l'esthétique générale, on peut tout d'abord l'énoncer ainsi : la construction des représentations dans la psychologie doit *purifier* la représentation de départ. Le beau est en effet souvent parasité, et rendu indistinct, par des représentations connexes. On peut éclairer le § 81 du *Manuel* de ce texte plus précis de l'*Allgemeine praktische Philosophie* :

891 Si l'on reprend notre schéma, le sentiment de plaisir ne se portera que sur un éléments isolé, et non sur un ensemble esthétique d'éléments. Le jugement esthétique sur le beau est donc bien toujours complexe.
892 *Idem*, p. 155.
893 Le terme, que nous avons déjà utilisé à plusieurs reprises, provient de la traduction de C. Maigné du § 81 du *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie,* dans *Formalisme esthétique*, *op. cit.*, p. 79, par exemple.

> « Übrigens möchte man, damit das Gemüt den Verstand begleite, immerhin sich versetzen in ästhetische Anschauungen, wie sie von den Künsten pflegen erweckt zu werden ; man möchte bemerken, wie verschieden davon der starre Blick ist, mit welchem das Kind oder überhaupt der rohe Mensch die nämlichen Gegenstände zwar völlig fasst, aber nicht fühlt ; wie verschieden davon gleichfalls die Begierde, welche das Kunstwerk in ihren Besitz zu bringen, in ihr Eigentum zu verwandeln beabsichtigt. Es ist nur zu fürchten, dass man sich dem Eindruck des Schönen zu sehr hingeben, – sich zu sehr anfüllen wird von den Gemütsbewegungen, die mit ihm gewöhnlich verbunden sind. Dahin gehört schon die warme Liebe, die Begeisterung, entgegengesetzt dem kalten Kennerurteil ; dahin gehört noch mehr das Schweifen der Phantasie aus einer Sphäre des Geschmackes in die andre. Manche Personen geraten ins Dichten, wenn eine schöne Landschaft sich eröffnet ; und ins Schwärmen, wenn sie Musik hören ; oder sie halten wenigstens die Musik für eine Art von Malerei ; die Malerei aber für Poesie, die Poesie für die höchste Plastik, und die Plastik für eine Art von Ästhetischer Philosophie. »[894]

Herbart semble souligner ici jusqu'à trois attitudes possibles devant le beau qui conduiraient à ne pas le reconnaître, ou à ne pas être en mesure de le juger. L'enfant, ou l'homme brut, perçoivent l'objet, mais ne le sentent pas, ce qui nous conduit d'emblée à retenir que l'expérience esthétique convoque une affectivité, sur laquelle nous revenons juste après. Ensuite, le beau peut facilement être confondu avec l'agréable, ce qui rejoint la question du désir : en effet, l'étude des « affects » (*Gefühle*) en général est esthétique, mais il est vrai qu'elle se spécifie dans la morale par le biais des désirs (*Begierde*), et doit alors se distinguer du jugement esthétique en lui-même. On a déjà pu trouver une distinction fondamentale, et métaphysique, entre le beau et l'agréable chez Zimmermann : le beau est nécessairement suscité par des objets complexes, alors que l'agréable ne s'éprouve qu'à l'occasion d'objets simples, sans rapports avec d'autre objet, dans lesquels le sujet ne peut s'absorber que temporairement, et de manière superficielle. L'élément de la temporalité dans le jugement esthétique est déterminant, et dans ce contexte de distinction entre le beau et l'agréable, on peut mentionner un critère du beau sur lequel W. Henckmann insiste. Herbart distingue le jugement de goût du jugement qui exprime un besoin, et se présente sous la forme d'un désir (*Begierde* ou *Begehren* dans la seconde partie de l'introduction de l'*Allgemeine praktische Philosophie*). La raison donnée – que rappelle Henckmann – est que le jugement de goût est enraciné dans le présent, et porte sur le présent, de manière absolument indépendante de tout ce qui

894« D'ailleurs, pour que l'esprit accompagne l'entendement, on pourrait tout compte fait se projeter dans des visions esthétiques (*Anschauungen*) telles qu'elles sont habituellement éveillées par les arts ; on pourrait remarquer à quel point le regard fixe avec lequel l'enfant, ou en général l'homme brut, saisit (*faßt*), certes entièrement, les objets présents, mais ne les sent pas (*nicht fühlt*), diffère d'elles ; à quel point également le désir qui a pour intention d'acquérir l'oeuvre d'art, de la transformer en sa propriété, diffère d'elles. On ne peut que redouter que l'on se laisse trop aller à l'impression du beau, que l'on ne soit trop empli des mouvements de l'esprit qui lui sont habituellement associés. L'amour ardent, l'enthousiasme en font partie, contrairement au froid jugement du connaisseur ; plus encore le vagabondage (*das Schweifen*) de l'imagination, d'une sphère du goût à l'autre. Beaucoup de personnes se lancent dans la poésie si un beau paysage se présente (*sich eröffnet*), et dans la rêverie, si elles écoutent de la musique ; ou du moins tiennent-elles la musique pour une forme de peinture, et la peinture cependant pour de la poésie ; la poésie pour la plus haute forme de sculpture, et la sculpture pour une sorte de philosophie esthétique. »

J. F. Herbart, *Allgemeine praktische Philosophie*, (1808) *SW in chronologischer Reihenfolge* hrsg. Von Karl Kehrbach und Otto Flügel, 2ème réimpression Langensalza 1887, Scientia Verlag Aalen, 1989, Band II, Einleitung, « I. Vom sittlichen Geschmack », p. 340.

pourrait arriver au futur et, par conséquent, de tout ce que le sujet pourrait espérer. C'est la temporalité alliée, semble-t-il, avec la continuité, qui garantissent la distinction entre le sentiment esthétique et tout désir :

> « Und was kein Begehrtes sein soll, das muß nicht mit solcher Regung, nicht so drängend vorgestellt werden ; es muß vielmehr ruhig stehn, in vollendeter Vorstellung, die keiner Erhebung und Ergänzung durch Zufall oder Einfall bedürftig noch fähig sei. »[895]

L'idée est également que ce qui plaît esthétiquement soit indépendant de l'idée de tout futur (*etwas Zukünftige*). À ce titre, le paragraphe 82 du *Manuel* distingue également le beau et l'agréable sur le critère de la temporalité, en précisant que l'agréable se consume dans une pure immédiateté, tandis que le beau, par sa durée, est l'occasion d'une réflexion, et qu'il donne à penser, selon une terminologie kantienne l'on se plaît à réutiliser (en tenant compte du fait que Herbart suit ici une distinction classique). Enfin, le paragraphe de l'*Allgemeine praktische Philosophie* fait part d'une attitude qui consiste, d'une part à prolonger ses états d'âme[896] à l'occasion de l'expérience esthétique, et d'autre part, à franchir les frontières des arts pour les convoquer, arbitrairement, les uns à l'appui des autres, afin de soutenir une activité représentative plus extensive qu'intensive.

Aussi, on comprend que la purification dont il va s'agir concerne, comme l'expose le paragraphe 81 du *Manuel*, tout ce qui vient du sujet, toute supercherie et tout ce qui est subrepticement ajouté (*das Erschlichene*) aux représentations et aux concepts susceptibles de dévoiler le beau. Le beau relève certes, d'une évidence, mais cela ne signifie pas qu'il est immédiat ou épiphanique, mais plutôt qu'il ne peut pas être démontré. De ce point de vue, la tâche de l'esthétique générale est précise : déterminer quels sont les « éléments » beau, identifier et construire les concepts exemplaires (*Musterbegriffe*), qui structurent le jugement, et permettent *in fine*, d'accéder à l'évidence du beau. L'autre tâche, celle de la *Kunstlehre*, n'intervient en fait qu'après que la matière aura été « déterminée par la liaison d'éléments esthétiques »[897]. Avant cela, l'esthétique doit accomplir son travail de différenciation entre les concepts, et de mise en ordre de ceux-ci en séries. On retrouve alors le premier geste que nous avons expliqué dans la section précédente : séparer le beau lui-même des concepts qui suscitent approbation et déplaisir, afin d'identifier, au sein du beau, ce qui relève du subjectif, d'une part, et de l'objectif, d'autre part. La tâche de la purification, et le maintien du concept de beau est, pour Herbart, une façon de redéfinir le sujet d'étude de l'esthétique scientifique : le beau doit presque être compris comme ce qui

895 « Et une chose qui ne devrait pas être désirée ne doit pas être présentée avec un tel enthousiasme, ni de manière si pressante ; au contraire, elle doit rester immobile, dans une représentation achevée, qui n'a ni le besoin, ni la capacité, d'être rehaussée, ou d'être complétée, par hasard ou par inspiration. »
Allgemeine praktische Philosophie, *SWH*, tome 8, p. 15, cité dans *Herbarts Kultursystem, op. cit.*, p. 239-240.
896 La formule est peu ou prou de Herbart, voir le § 84 du *Manuel*, trad. Maigné, dans *Formalisme esthétique*, *op. cit.* p. 83.
897 *Manuel d'introduction à la philosophie*, trad. C. Maigné, *Formalisme esthétique, op.cit.*, p. 80.

convient (ce qui justifie d'ailleurs sa dépendance à un contexte qu'on pourra dire fonctionnel, notamment en musique). Herbart lui-même propose cette compréhension : les éléments esthétiques surviennent plus souvent qu'on ne le croit, et nombre de situations courantes, si on les passe au crible de la purification, permettent de s'exercer à la saisie du beau. Au paragraphe 102 du *Manuel*, Herbart cite : « les occupations, les jeux, les mœurs, les rencontres, les discussions, les défilés solennels, etc. » comme autant d'occasions, non pas de faire collection des éléments esthétiques, mais de « [mettre] à distance [le] commun, [l']insignifiant, et […] ce qui ne convient pas dans une cohérence (*Zusammenhang*) donnée. »[898]. Dans cette perspective, la purification est une façon de remédier à un détournement du sujet de cette science par les discours peu rigoureux des néophytes, ou même des critiques. On voit dans un texte comme celui-ci que l'ambition première d'une esthétique scientifique – et, ici, d'un musicologue – est, dans un premier temps, une ambition très humble, et néanmoins fondamentale : traiter du bon objet :

> « Pour connaître le beau et le laid en musique, il faudrait démontrer les différences entre tels sons et tels autres, il faudrait donc qu'il soit question de sons. Or les prédicats superbe, charmant, adorable (et bien d'autres semblables) ne contiennent en rien des sons […] ils ne donnent donc rien à connaître du beau objectif. »[899]

2.2.6. L'identification des éléments esthétiques

Repartons ici du point où la tâche de la recherche des éléments esthétiques nous permettait de distinguer les deux branches de l'esthétique herbartienne : l'esthétique générale intervient avant qu'il y ait perception d'une *matière* :

> « C'est sur cette esthétique générale que doivent s'appuyer les différentes doctrines de l'art indiquant comment en tout qui plaît peut être formé, une fois qu'une matière est déterminée par la liaison d'éléments esthétiques. »[900]

Le propos pouvant prêter à confusion au regard de ce que Herbart formule sans relâche dans sa métaphysique, à savoir, que la forme est *donnée*, il faut donc se garder d'aborder l'étude des éléments esthétiques en pensant qu'elle doit mettre au jour l'agencement de la matière sonore en elle-même. Sans cela, on prendra les éléments esthétiques pour des rapports dont le principe serait artistique, conditionné par un apprentissage et déjà marqué par une détermination socio-culturelle. On renverrait alors sans cesse le beau à un dictionnaire arbitraire. Toute la difficulté est donc de revenir à des mises en forme que l'esprit prend plaisir à suivre :

> « Les rapports esthétiques élémentaires se divisent en deux catégories principales : leurs termes sont soient simultanés, soient successifs. Ceci se reconnaît très facilement dans la différence entre harmonie et mélodie, la musique montrant très clairement que les entrelacements artistiques les plus

898 *Idem*, § 102, p. 95.
899 *Idem*, § 84, p. 83.
900 *Idem*, § 81, p. 80

> riches peuvent naître, quand plusieurs séries du beau successif (plusieurs voix mélodiques) se développent de concert, au point de répondre progressivement aux exigences de l'harmonie. »[901]

Le simultané et le successif constituent les deux premiers rapports élémentaires : à partir d'eux, Herbart dérive la constitution des rapports plus complexes, des séries de concepts qui formeront, *in fine*, l'objet esthétique. Il est intéressant de constater que le modèle est d'emblée musical, ce qui autorise tout de suite à comprendre que les rapports simultanés et successifs sont amenés à se combiner entre eux, ainsi que l'harmonie et la mélodie le font. À cela s'ajoute le fait que la division en rapports selon le simultané et le successif recoupe une distinction qui a du sens pour le créateur : l'exemple de l'apprentissage de l'harmonie et du contrepoint est pris comme modèle de la décomposition en éléments dans la *Kurze Encyclopädie*[902]. Ces rapports élémentaires donnent lieu à une rapide classification des arts : la peinture et les arts plastiques en général, ainsi que l'art dramatique avec sa capacité à réunir plusieurs personnages sur une même scène, se fondent sur la simultanéité. Les arts mimétiques en mouvement, tels que la danse, et la poésie, se fondent sur la succession. Si la dimension temporelle, durative des œuvres, n'est pas évoquée dans cette brève classification, en revanche, l'espace l'est, de prime abord, comme concept plutôt formé à l'occasion des rapports simultanés. Ensuite, au § 101, le spatial semble plutôt prévaloir puisqu'il relève également du successif. On voit que le concept d'espace est lui-même brouillé : d'une part, ce qui se déploie dans le temps matériellement se déploie aussi nécessairement dans l'espace (dans les arts mimétiques) : Herbart subordonne le plus souvent la dimension du temps à l'espace en montrant que nous spatialisons nos représentations du temps[903]. D'autre part, méthodologiquement, le § 100 précise ceci :

> « On connaît avec bien plus de fermeté, grâce à leur simplicité, les rapports où ce qui est donné l'est immédiatement par les deux sens supérieurs, à savoir, les couleurs et les sons, en faisant toutefois au mieux abstraction de l'espace et du temps. »[904]

Il est surprenant de constater que Herbart considère qu'il est plus efficace de saisir des rapports simples de simultanéité ou de succession en considérant ces rapports indépendamment des concepts de temps et d'espace. On se demande, dans un premier temps, comment cela est tout simplement possible ; dans un deuxième temps, on constate qu'il s'agit là de l'effet d'un préjugé kantien concernant le rôle du temps et de l'espace comme forme *a priori* de la sensibilité. Chez Herbart, le temps et l'espace résultent de la perception, et sont des concepts, construits de la même façon que d'autres concepts. Aussi, ce sont bien les éléments formels du simultané et du successif qui sont à

901 *Idem*, § 99, p. 91.
902 Voir *infra*, note 921, *Kurze Encyclopädie*, *SW*, Kehrbach & Flügel, p. 110, pour la citation correspondante et son commentaire.
903 Voir également le § 101.
904 *Idem*, § 100, p. 91.

l'origine des concepts de temps et d'espace, et non l'inverse. De plus, pour percevoir un rapport simultané, ou un rapport successif, il suffit de deux unités, deux éléments : un seul rapport suffit pour percevoir la différence entre ces deux modes esthétiques de présentation, alors que la spatialité et la temporalité sont des présentations plus complexes. En revanche, comment faire abstraction du temps et de l'espace, et revenir à l'élémentaire ? Si l'on tente, par exemple, une simple distinction conceptuelle entre simultané et successif, on s'aperçoit que l'on aura du mal à se passer d'une description soit spatiale (le simultané présente deux éléments ou plus d'un seul tenant, ou d'un bloc ; le successif, deux éléments éloignés ou espacés), soit temporelle (le simultané présente deux éléments synchroniquement, le successif, diachroniquement, etc.). C'est oublier là le recours pratique et exceptionnellement efficient au *donné* que préconise la philosophie réaliste de Herbart. S'il le concède lui-même, la couleur se présente difficilement abstraitement et simplement car elle est très fortement attachée à une figure (*Gestalt*)[905], en revanche, là encore, Herbart souligne que l'harmonie musicale fournit un modèle efficace : il est possible d'abstraire le temps et l'espace de la perception du simultané dans l'harmonie. On peut alors penser le simultané comme rapport élémentaire dans une pure présence : le simultané, l'harmonie, donc, est le modèle qu'on doit prendre lorsque l'on veut abstraire les rapports élémentaires. En effet, Herbart se heurte au fait que le successif fasse inévitablement référence à la diachronie, que cela soit pour les sons comme pour les couleurs. Herbart va même jusqu'à évoquer une expérience de vision de couleurs simultanées :

> « Il faut évoquer ici les contrastes, connus, mais encore mal appréciés de surfaces monochromes simultanément regardées, plus ou moins grandes, contrastes qui ne relèvent pas des rapports harmonieux ou disharmonieux, qu'ont des sons purs sonnant simultanément. Ces derniers sont déterminés depuis des siècles avec une assurance presque totale. Même du point de vue du successif, la musique possède grâce à la gamme, un tout déterminé et fermé. »[906]

Ce tout, déterminé et fermé, constitué de rapports élémentaires, identifiés comme tels par une contemplation purifiée, est véritablement l'objet de l'esthétique générale : le tout déterminé et fermé correspond, en termes psychologiques, par ce qui est atteint dans une *vollendete Vorstellung*, dernier élément que nous examinerons dans le programme vraiment propre à l'esthétique générale.

*2.2.7. Accéder à une représentation achevée (*vollendete Vorstellung*) :*

La représentation complète ou « accomplie »[907] renvoie à la véritable contemplation esthétique. Il est cependant difficile de déterminer avec certitude si elle en est le résultat ou la

905 *Idem,* p. 91.
906 *Idem*, p. 92.
907 Selon la traduction de Kristell Glimois pour le chapitre de Lothar Schneider, « Quelques figures de l'esthétique herbartienne au XIXe siècle », in *Formalismes esthétiques*, *op. cit.*, p. 87.

condition ; on constatera, dans cette courte exploration, qu'une certaine circularité apparaît dans les passages de Herbart la concernant.

La représentation complète réalise le tour de force de faire oublier au *Zuschauer* tous ses autres mobiles, ainsi que sa volonté propre[908], tout en restant elle-même *pure*, c'est-à-dire qu'elle concentre totalement l'attention du spectateur que sur une même représentation. La représentation est alors complète lorsque le sujet perçoit l'objet saturé de toutes les déterminations qu'il propose : le rayonnement des séries de déterminations autour de l'objet, au sens de la métaphysique, doit être maximal. L. Schneider cite Herbart :

> « On exige de l'auditeur ou du spectateur qu'il forme en lui-même les différentes séries de représentations, qu'il s'agisse de voix, de personnages ou de caractères accompagnés de leurs actions, aussi précisément et aussi purement que l'œuvre d'art les lui présente. »[909]

On voit donc apparaître ici la condition, et même l'exigence, d'une certaine capacité d'attention de la part de l'auditeur ou du spectateur, de telle sorte qu'il parvienne a trouver, dans sa réception, le mode d'apparition pur de l'oeuvre d'art. Le modèle de la *Kurze Encyclopädie* est ici la littérature, même si, de l'aveu de Herbart lui-même, il est plus difficile d'atteindre les éléments esthétiques et de forger des représentations complètes en littérature que dans n'importe lequel des autres arts. En effet, par le simple fait du langage, la littérature est beaucoup plus exposée à une approche subjective des lecteurs, et par une expression subjective des auteurs, que la musique. La musique est donc l'art privilégié pour étudier les représentations complètes, puisque sa référentialité est peu évidente, toujours médiate, voire forcée : l'appréciation de l'oeuvre ainsi plus aisément pure, et complète.

Une question se pose alors concernant la « vollendete Vorstellung », notamment lorsqu'elle apparaît sous le nom de « vollendeten Vorstellens » : s'agit-il d'un type de représentation, ou d'un état d'esprit, comme peut le laisser entendre Herbart dans le passage de la *Kurze Encyclopädie* ci-dessus, et comme le comprend également N. Moro, qui précise à propos du « sogenannten vollendeten Vorstellens » qu'il s'agit d'un « état psychologique nécessaire à la réception du sentiment esthétique »[910]. S'agit-il d'une attitude d'écoute, qui relève de l'éducation et de la culture de l'auditeur, ou peut-il se laisser disposer dans une telle condition par la représentation achevée elle-même ? Si, pour N. Moro, ces deux dimensions (spontanée et acquise) se complètent et s'éclairent, on trouvera chez L. Schneider l'idée que la représentation complète vient résoudre un problème de passage entre l'esthétique générale et la *Kunstlehre* de Herbart.

908 Voir *Kurze Encyclopädie*, *SWH*, tome 2, p. 105 sq , ou *SW* (Kehrbach et Flügel), tome 9, p. 105 sq. Également.
909 *Kurze Encyclopädie*, *SWH*, tome 2, p. 114.
910 « notwendigen psychologischen Zustand für das Empfangen des ästhetischen Gefühls », Moro, *Der musikalische Herbart*, *op. cit.*, p. 164.

Tout d'abord, si l'on suit W. Henckmann, on trouve un certain nombre de conditions métaphysiques et psychologiques, liées à la mécanique des représentation, au fait qu'une représentation devienne une représentation complète :

> « Des représentations ne peuvent pas provoquer une expérience esthétique *per se* mais uniquement à la condition d'être des « représentations achevées ». Une représentation est alors achevée lorsqu'elle s'est développée comme une « série de représentations » sans répression, et librement, d'après le contenu conceptuel qui lui est inhérent. »[911]

La distinction entre une simple représentation, et une représentation complète signe la véritable expérience esthétique, et l'on voit clairement que l'on ne peut s'en tenir à la simple condition de son *Vorstellungsgehalt*, de son contenu conceptuel. La représentation complète est une représentation développée, et ce, sans entraves, c'est-à-dire sans répression (*ungehemmt*) provenant de représentations ou éléments étrangers. Herbart ajoute « librement » : sans pousser trop loin le commentaire du côté de la spéculation, on ne peut que remarquer que la liberté est ici du côté de la représentation (donc de l'objet), et non pas du côté du sujet, contrairement à un schéma qui pourrait provenir de la morale kantienne, et dont précisément Herbart se méfie. Du côté du sujet, notamment de sa volonté, il n'y a pas de liberté à mêler à l'expérience esthétique, mais bien plutôt, d'une part, une opération purement psychologique, qui paraît se faire spontanément : c'est la notion d'*Apperception* herbartienne : dans les textes d'esthétique, il nous apparaît que cette opération peut être définie comme le « processus par lequel une masse de représentations assimile une ou plusieurs nouvelles représentations par un principe d'association et de fusion. », comme le propose Céline Trautmann-Waller[912]. Psychologiquement, l'activité du sujet est également qualifiée de purification. Dans tous les cas, de nouveau, la représentation qui deviendrait expérience belle, dépend aussi de la durée qui lui permet de se développer. Une fois ces conditions de possibilités réunies survient tout de même une condition purement subjective : la représentation complète doit pouvoir susciter une, une approbation (*das Empfunden der Vorzüglichkeit*) qui scelle le jugement esthétique, et qui se caractérise également par son statut d'évidence. Jusqu'ici, on aura compris que la représentation complète s'impose aux spectateurs et auditeurs, à quelques conditions tout de même, certaines purement objectales, d'autres relevant davantage du milieu psychique. En réalité, la part de ce qu'on pourrait appeler la disposition d'esprit est plus importante qu'on pourrait le penser de prime abord, et nous pourrons alors rejoindre totalement ce que soulignait N. Moro, pour qui le « vollendeten Vorstellens » peut être compris comme un état psychologique. En effet, Herbart

911 « Vorstellungen können nicht per se, sondern nur unter der Bedingung „vollendete Vorstellungen" zu sein, eine ästhetische Erfahrung hervorrufen. Eine Vorstellung ist dann vollendet, wenn sie sich als „Vorstellungsreihe" ungehemmt und frei nach dem ihr innewohnenden Vorstellungsgehalt entfaltet hat. » in W. Henckmann, « Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik », in A. Hoeschen et L. Schneider, *op. cit*., p. 243.
912 Trautmann-Waller, C., « L'école viennoise d'histoire de l'art et l'héritage herbartien : le cas d'Alois Riegl », in *Formalismes esthétiques*, *op. cit.*, p. 109.

prescrit d'ailleurs à l'auditeur un certain nombres de recommandations pour l'écoute (ou la contemplation) :

> « Der Zuschauer oder Zuhörer muss fähig seyn abzulassen von seinem Wollen, fahren zu lassen Arbeit, Sorge und Liebhaberey ; denn er soll sich *hingeben.* Das können die Egoisten nicht ; und wer dringened Geschäffte hat, wesser Geist getrübt oder gedrückt ist, der kann es nur unter der besondern Bedingung, dass gerade in seine Stimmung, oder in seine Spannung, das Kunstwerk ergreife, und ihn, wie er eben ist, an sich [106] ziehe »[913]

Un paradoxe semble se nouer ici : s'il faut se rendre attentif, sensible et se disposer à s'abandonner au « présent d'objet »[914] de l'oeuvre, comment une évidence esthétique peut-elle encore naître, alors qu'un véritable effort est attendu du *Zuschauer* ?

En réalité, pour L. Schneider, cette ambiguïté doit être comprise comme la résolution d'un problème, qui indique lui-même une double existence de l'oeuvre d'art : pour l'esthétique générale, celle-ci est le produit d'une contingence, mais pour la *Kunstlehre*, l'oeuvre accomplie sera son propre étendard[915]. Pour une esthétique générale, l'oeuvre (et donc la représentation accomplie) est un objet comme un autre, du moins du point de vue de ce qui lui est extérieur : son rapport avec les autres objets, et les sujets qui la percevront sont indifférents à sa création. L'oeuvre n'est, pour l'esthétique générale, que rapport à elle-même. Du point de vue de la *Kunstlehre*, et de la réalité pratique de la réception des œuvres d'art, la « *vollendete Vorstellung* » est le résultat que l'oeuvre belle peut susciter, non parce qu'elle correspond à des normes pré-établies, mais parce qu'en étant elle-même reçue, perçue et vécue par un public, elle a pu déployer la ou les séries de représentations suffisantes. Le texte de la *Kurze Encyclpädie* semble bien représenter aussi le point de vue du spectateur : « Pour le spectateur, son effet [l'effet de l'œuvre d'art] vient bien plus de l'intérieur que de l'extérieur. »[916].

On peut ici supposer que le texte de Herbart renvoie indirectement à l'esthétique du contenu : celle-ci commet en fait une confusion entre les deux dimensions que Herbart s'efforce de maintenir séparées. Elle confond en quelque sorte l'oeuvre et sa réception, et redéfinit par là

---

913 *Kurze Encyclopädie* de 1831, édition Kerhbach et Flügel, *op. cit*., tome 9, p. 105 (§ 69) : nous traduisons

> « Le spectateur ou l'auditeur doit être capable de renoncer à sa volonté, de laisser son travail, ses soucis et sa passion favorite ; car il doit pouvoir *s'abandonner*. Les égoïstes ne peuvent pas faire cela ; et celui qui a des affaires urgentes, par lesquelles l'esprit est embrumé ou opprimé, ne peut le faire qu'à la condition particulière que l'œuvre d'art s'installe dans son humeur, ou dans sa tension, et le tire, tel qu'il est, vers lui-même [106]. »

Nota bene : il s'agit bien de « Liebhaberey » et non de « Liebhaberin » comme l'a lu L. Schneider, ce qui a ensuite été traduit par « ses amours » par K. Glimois. On ne doute cependant pas que les passions amoureuses puissent parasiter l'écoute idéale formaliste, et qu'il faille effectivement s'en détacher comme du reste.

914 Selon l'expression de Lothar Schneider, « Quelques figures de l'esthétique herbartienne », in *Formalismes esthétiques*, *op. cit.*, p. 87.

915 L. Schneider renvoie à ce passage particulièrement éclairant du *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* :

> « Tandis que l'oeuvre d'art accomplie, après que sa valeur soit décidée, justifie alors son existence par elle-même, elle apparaît *avant* cette décision comme quelque chose dont on peut se passer, qui est né par hasard ».

L. Schneider, *chap. cit.*, *n*ote 13, Trad. K. Glimois dans *Formalismes esthétiques*, *op. cit.*, p. 87.

916 « seine Wirkung kommt beym Beschauer weit mehr von innen heraus, als von aussen hinein. », *Kurze Encyclopädie*, *idem*, p. 107.

l'oeuvre d'art comme ce qui n'existe que par et pour un regard. La force de Herbart est la suivante : il ne nie pas que cette dimension existentielle des œuvres existe, ni d'ailleurs qu'elle fasse partie intégrante de ce que la *Kunstlhehre* doit étudier, mais il pense que l'esthétique, fondée sur une psychologie scientifique, a pour tâche d'étudier les belles œuvres indépendamment de ce qu'on pourrait appeler leur réception située, ou leur existence socio-culturelle. De ce point de vue, le « *vollendeten Vorstellen* » désigne alors une incursion du mode d'étude du beau de l'esthétique générale dans la réceptivité, objet de la *Kunstlehre* : si elle semble donner lieu à une prescription pour l'attitude du *Zuschauer*, c'est peut-être aussi car le passage cité plus haut de la *Kurze Encyclopädie* transcrit, dans un vocabulaire qui rejoint l'expérience commune, une vérité esthétique fondée elle-même sur la métaphysique de Herbart ; on a vu en effet que la définition de la *vollendete Vorstellung* correspond à l'apparition des relations que l'on retrouve grâce à la méthode des relations entre les *Realen.* Comme le rappelle bien N. Moro, le soubassement constitué par la métaphysique de Herbart doit toujours pouvoir être convoqué pour résoudre les difficultés de ses propositions. Si le spectateur ou l'auteur doivent être arrachés au cours ordinaire de la vie pratique pour pouvoir accéder à la représentation complète, c'est également peut-être parce qu'il y a une différence entre la vie pratique et l'expérience, que l'on a tendance à confondre. S'agit-il de donner du sens aux œuvres ? De vouloir déceler ce qu'elles veulent dire (*bedeuten*) ? Non, dans la mesure où cette question, cette terminologie de la *Bedeutung* contre laquelle Herbart s'élève, induit la recherche d'un sens externe à l'oeuvre. Il faut plutôt comprendre l'oeuvre de l'intérieur, par ses éléments. Bien entendu, pour certains arts, une initiation minimale sera requise :

> « Wer Musik verstehen soll, muss im Auffassen der Intervalle und Accorde schon einigermassen geübt seyn. »[917]

Mais il est intéressant de poursuivre la lecture de ce passage pour constater comment Herbart explique ce sur quoi l'on doit s'appuyer pour apprécier pleinement et complètement la peinture et la sculpture (raisonnement que l'on peut étendre à la danse) :

> « Selbst die Bildsäule und das Gemälde würden unverstanden bleiben, wenn nicht das Gebehrdenspiel und der gesammte Ausdruck des Geistes im Leibe einem Jeden durch die tägliche Erfahrung geläufig wäre. »[918]

Le mouvement accompli dans le jugement selon l'esthétique du contenu était le suivant : on devait conduire l'oeuvre à l'intérieur d'une autre réalité (artistique, historique, psychologique…) pour la comprendre. Le mouvement attendu ici est, en quelque sorte, l'inverse : tout ce qui, comme élément, peut nous reconduire à l'oeuvre peut être emprunté, telle une voie.

917« Qui veut comprendre la musique doit être entrainé, dans une certaine mesure, à comprendre les accords et les intervalles. », *Kurze Encyclopädie*, § 70, *SW*, Kehrbach & Flügel, *op. cit.*, p. 107.

918 « Même la statuaire et la peinture resteraient incomprises si la mimique et l'expression tout entière de l'esprit dans le corps n'étaient pas familière à tout un chacun à travers l'expérience quotidienne. », *ibidem.*

Si la réflexion est prescriptive pour le *Zuschauer,* la *Kurze Encyclopädie* produit également quelques réflexions destinées aux artistes :

> « Mit einem Worte : gar manche, theils psychologische, theils physiologische Hindernisse hat der Künstler und sein Werk zu besiegen, und der Kampf dagegen verräth sich bald an mancher dagegen getroffenen Vorkehrung. Das Bild bekommt seinen Rahmen, die Bildsäule ihren Untersatz, die Rede ihren Eingang, die Oper ihre Ouvertüre ; kurz, der Empfangende, der Zuschauer oder Zuhörer soll eine Schwelle überschreiten, damit unterdies seine überflüssigen Vorstellungen zur Schwelle der Bewusstseyns sinken mögen. Das [107] Kunstwerk will sich absondern, sein Wirken soll rein bleiben und nicht mit fremdartigen Eindrücken zusammenfliessen. »[919]

Herbart mentionne à de nombreuses reprises des règles de composition appartenant à ce qu'il appelle le classicisme : il est clair que le style classique représente pour lui l'idéal d'un beau interne à l'oeuvre elle-même, et qui, du même coup, arrache le spectateur à sa personne[920]. Par là, l'œuvre peut espérer atteindre, non pas tant un accord universel, un *sensus communis* (qui sont, en définitive, hors de l'oeuvre elle-même, créés à côté d'elle), mais une vérité de l'objet. Ce n'est que comme signe, indice de cette vérité, devant laquelle tous ceux qui sont capables de la percevoir devraient s'incliner, qu'une communauté peut se créer.

Avec la représentation accomplie, une dimension métaphysique de la philosophie de Herbart vient se résoudre. Dans l'optique de lire le texte herbartien, et d'en proposer une traduction, on ne peut qu'être frappé par l'analogie proposée *in absentia* entre l'apprentissage de la musique, ici, de la composition musicale, et la modélisation des concepts issus de la métaphysique :

> « Der gründliche Musiklehrer übt seinen Schüler im Contrapunct, das heisst, er lehrt ihn, mehrere Stimmen so gleichzeitig verbinden, dass jede derselben dem Hörer eine besondere, in sich zusammenhängenden Vorstellungsreihe darbieten möge. Dafür, dass die Reihen, möglichst unabhängig wie sie sind, doch zusammenpassen, muss Harmonie und Rhythmus sorgen. »[921]

Ce passage jette un dernier éclairage sur la représentation accomplie, qui se trouve, *in fine*, au croisement entre l'être de l'oeuvre d'art, sa composition et sa réception. Pour Herbart, l'esthétique doit pouvoir répondre à la question de savoir ce qu'est le beau non pas en plaçant dans l'homme des facultés capables de le percevoir, et en étudiant ensuite ces mêmes facultés. Connaître le beau

919 *Idem* :

« En un mot : l'artiste et son œuvre ont bien des obstacles à vaincre, les uns psychologiques, les autres physiologiques, et la lutte à leur encontre se révèle bientôt dans les précautions prises contre eux. Le tableau a son cadre, la statue son piédestal, le discours son exorde, l'opéra son ouverture ; bref, le destinataire, le spectateur ou l'auditeur doit franchir un seuil pour qu'en même temps, ses représentations superflues puissent sombrer jusqu'au seuil de la conscience. L'œuvre d'art veut faire le vide, son effet doit rester pur, et ne pas se joindre à des impressions étrangères. »

920 Même si, on l'a vu, il faut préciser ici : il s'agit de s'arracher au cours ordinaire de la vie pratique, à ce que L. Schneider qualifie tout simplement de notre « particularité », in « Quelques figures de l'esthétique herbartienne », *chap. cit.*, p. 88.

921 *Kurze Encyclopädie*, § 73, *SW*, Kehrbach & Flügel, *op. cit*., tome 9, p. 110 :

« Le professeur de musique rigoureux exerce son élève au contrepoint, c'est-à-dire qu'il lui apprend à combiner plusieurs voix à la fois de telle manière que chacune d'elles puisse présenter à l'auditeur une série d'idées particulière et cohérente. L'harmonie et le rythme doivent faire en sorte que les rangs, aussi indépendants que possible, s'imbriquent. »

revient à étudier ces séries de représentations qui ont été entrelacées dans les œuvres, et à les désentrelacer, et il signale que le simple fait de savoir lire la musique polyphonique suffit déjà à prendre conscience de cela. Bien entendu, le rapport avec la psychologie doit être établi en même temps qu'une telle décomposition, mais il ne s'agit pas de vérifier que chaque enchaînement, chaque note étrangère ou chaque cadence produit tel ou tel effet empiriquement ; il s'agit plutôt de traiter la musique, les éléments musicaux, comme l'on aura traité des représentations (de leurs force, de leur mécanique, etc.) en psychologie. Pour accomplir cette tâche esthétique, la musique est l'art le plus indiqué car elle est déjà en elle-même une formalisation de la dynamique et du mécanisme des représentations : sa métrique est comme une scansion du flux psychique, la linéarité des portées est comme une figuration de la diachronie, et la verticalité de l'harmonie comme une figuration des représentations qui arrivent simultanément.

On pourra rejoindre *in fine* M. Kaiser-El-Safti, chez qui se trouve cette proposition : en dernière instance, la démarche de l'esthétique générale de Herbart pourrait être considérée comme quasi-phénoménologie : en effet, parvenir à revenir à l'idée que les formes nous sont données est « fondamental pour la phénoménologie ultérieure »[922]. Herbart va jusqu'à postuler que de tels jugements peuvent se passer de la présence de l'objet, et parallèlement, nous verrons qu'un oubli de soi (une abstraction de l'auto-position subjective) devrait pouvoir s'accomplir dans l'expérience esthétique herbartienne (celle de l'esthétique générale)[923].

2.2.8) La place des affects :

Se pose alors à la nécessité de purification un premier problème, celui de l'affectivité, qui est irréductible dans l'expérience esthétique :

> « C'est sans conteste par l'affect que l'objet esthétique s'impose. C'est dans le passage du jugement esthétique que l'affect cesse et que l'âme s'en purifie. »[924]

922 Margret Kaiser-El-Safti, « *Aisthesis* et Esthétique chez Herbart et Stumpf », *art. cit.*, p. 159.

923 Cette absorption de soi dans l'objet est une thématique que l'on retrouve dans les textes de pédagogie de Herbart lorsque ceux-ci s'appuie explicitement sur la psychologie. Jean-François Goubet relève ainsi dans son ouvrage *Johann Friedrich Herbart. Textes pédagogiques choisis*, éditions Fabert, Paris, 2017, deux opérations de l'esprit :

- Premièrement, l'absorption (*Vertiefung*) :« L'absorption se produit quand une pensée (ou une série de pensées) acquiert en nous une telle vivacité que les représentations qui accompagnent habituellement notre conscience de soi en sont refoulées » comme le résument les cours de pédagogie de de Göttingen de 1802-1803 publiés dans *Pädagogische Schriften. Mit Einleitung, Anmerkungen und Registern sowie reichem ungedruckten Material aus Herbart Nachlaß*, édition d'O. Willmann et Th. Fritzsch, Osterwieck am Harz/Leipzig, Zickfeldt, vol. I, 1913, p. 147, p. 15 dans Goubet, J.-F., *op. cit.*.

- Secondement : « La réflexion [qui] se produit lorsque fait son apparition ce que continent notre conscience habituelle. », *idem*. La réflexion est une opération qui se présente comme contraire à l'absorption puisque l'esprit se tourne vette fois vers lui-même, et produit une « récollection », selon le mot de J.-F. Goubet, ce qui lui permet d'unifier les séries perçues.

924 *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, § 85, cité et traduit par C. Maigné dans *Formalismes esthétiques...*, *op. cit.,* p. 7.

Pourquoi le jugement esthétique doit-il purifier la représentation esthétique affective, et est-il exact de penser que Herbart veut purifier l'expérience esthétique de tout affect ? D'une part, parce que si sa purification est fondée sur la psychologie de Herbart, et que celle-ci est *sans âme*, l'affect est contraire à ce but : l'affect enracine la représentation esthétique dans l'intimité du sujet, et en cache les mécanismes dans la singularité de sa psychologie. La purification ne laissera que la structure de toute conscience, et de tout esprit, face aux représentations qui le pénètrent. Le paragraphe 85 du *Manuel* décrit assez clairement comment les affects peuvent, et doivent, être jugulés dans une expérience esthétique. Herbart y décrit une sorte d'échelle psychologique, et même, affective, qui va de la dépression, c'est-à-dire, le niveau d'excitation des affects le plus faible, à une forte excitation du sujet. Or, le long de cet axe peuvent se produire deux expériences différentes : la première est la plus courante, car elle est la plus simple à reconnaître. Un objet esthétique suscite dans un temps court une excitation affective forte. Le sujet reconnaît alors facilement l'objet comme esthétique. Cependant, en raison de ce fort pouvoir d'excitabilité des affects, l'état du sujet demeure impur : il y a en fait trop d'excitation, et partant, une durée trop longue de l'excitation, pour que certains des critères du beau soient aperçus (le beau doit pouvoir susciter une réflexion et donner à penser). Le jugement se présente alors comme un acte purificateur aussi parce qu'il va permettre de faire redescendre le niveau d'excitation des affects vers l'état – classique – de « *ruhige Ernst* »[925] (calme sobriété). À première vue, le jugement nous apparaît ici comme un acte du sujet, ce qui doit être interrogé, puisque l'esthétique de Herbart va à l'encontre d'une explication du beau qui reposerait sur les pouvoirs du sujet, et *a fortiori* sur sa volonté. Avant de discuter ce point précisément, remarquons que le paragraphe 85 fait mention de certains objets dont l'expérience se fait d'emblée dans une calme sobriété. Ces objets ont la propriété, lorsqu'ils sont perçus par un « homme sensible », d'exciter une quantité d'affects qui tient le milieu entre l'excitation et la dépression. Dans cet état, idéal et rare, des affects sont présents chez le sujet, mais ils ne durent pas suffisamment longtemps pour devenir caractéristiques du jugement.

Revenons à la part qui semble active dans le *jugement* lui-même. La psychologie de Herbart semble bien définir un sujet traversé, pénétré par les représentations des choses qu'il expérimente (que cela soit des concepts ou des sensations formées). Le sujet qui fait une expérience esthétique, et est tiré de la banalité du cours de ses pensées par un affect, est mis dans un état différent : il est comme réveillé. Il y alors une tension à clarifier et qui, nous semble-t-il, n'est pas nettement identifiée par C. Maigné. En effet, elle rapporte d'une part que l'exercice d'un véritable jugement esthétique demande un travail, une attitude :

925 Traduction C. Maigné, *idem*, p. 84.

> « Le vrai jugement esthétique exige l'immobilité du regard, une clarté égale de l'esprit naturelle à si peu d'hommes, qu'elle ne pourrait se poursuivre sans un effort intentionnel tiré des masses de représentations qui règnent sur l'aperception. »[926]

et en même temps, un isomorphisme strict doit se maintenir entre la présentation par l'oeuvre d'art (la conformation de l'objet) et les rapports des représentations – par le biais des forces – qui structurent sa représentation :

> « On exige [qu'en lui le spectateur] mette en forme les séries de représentations singulières, voix, figures, ou personnages et leurs actions, aussi exactement proprement que ce que l'oeuvre d'art lui présente. La rencontre des différents mouvements de l'esprit s'opère ensuite (rencontre qu'il craint de perdre à chaque instant et qu'il regagne cependant), véritable sentiment de l'accord parfait particulier que provoque l'oeuvre d'art par soi et sans signifier autre chose en dehors ; c'est ainsi que se déploie le beau, qui n'existe pas du tout en dehors de la représentation, mais présuppose toujours un spectateur, au moins possible, qui se plonge dans l'objet, et ensuite s'y oublie. »[927]

Il faut interpréter ces deux citations en un sens fort, et tenter de ne pas écraser la difficulté présente, que Lambert Wiesing n'hésite pas à qualifier de « quasi paradoxe » lorsqu'il présente l'esthétique herbartienne[928] : le sujet doit *mettre en forme* les séries de représentations, mais en cela il doit *suivre l'ordre du donné*, c'est-à-dire la *forme* qui lui parvient. Cette activité est si intense que l'expérience esthétique devient, comme la production d'une représentation dans la psychologie, *ohne Seele*, sans âme, ou du moins ici, sans sujet. Mais il y a, en somme, des éléments qui sont donnés, et des éléments qui ne surgiront que parce que ces éléments seront tenus ensemble dans les représentations, tels qu'ils se sont pourtant présentés. La question demeure alors de savoir s'il s'agit purement et simplement d'une transposition, d'un changement de plan, du donné au pensé : par là, rien ne s'est ajouté, mais un changement de niveau ou de dimension s'est opéré (et nous penchons plutôt en faveur de cette explication). Ou bien : on pourrait croire que cette transposition du donné en représentations, maintenue par une certaine force d'attention (dont un enfant, ou quelqu'un de novice n'est pas capable), ajoute quelque chose qui n'était pas présent au préalable dans les formes données, et qui contribue à la saisie du beau. Dans quelle mesure la forme de l'oeuvre belle est-elle dépendante de la synthèse représentative de ses rapports ?

---

926 *Allgemeine praktische* Philosophie, *SWH*, tome III, p. 13, cité et traduit par C. Maigné dans *Formalismes esthétiques, idem.* Notons que le passage provient de l'*Allgemeine praktische Philosophie* (1808), et rappelons que ce texte est plutôt prescriptif de ce que nous avons appelé une attitude ou une pratique d'écoute ; il explique notamment comment purifier le jugement de goût, en le distinguant du désir (*Begierde*), ce sur quoi nous proposons une clarification.

927 *Kurze Encyclopädie der philosophie*, § 73, *SWH*, tome I, p. 110-111 (et non p. 580, pagination rectifiée dans *Formalisme esthétique. Prague et Vienne, op. cit.*,) , cité et traduit par C. Maigné, dans *Formalismes esthétiques*, *op. cit*., p. 8.

928 « So kommt es zu der fast paradoxen These des Herbartianismus : „Eigentlich ist keine wahre Schönheit sinnlich, wenn gleich bei der Auffassung derselben sinnliche Empfindungen in vielen Fällen vorauszugenhen und nachzufolgen pflegen.“. » (citation de la *Psychologie als Wissenschaft…*, (1825), *SWH*, tome 6, Partie 2, p. 94, in « Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann », in *Herbarts Kultursystem*, *op. cit.*, p. 286.

Dans sa présentation plus tardive de l'esthétique herbartienne, C. Maigné revient sur le paragraphe 73 de la *Kurze Encylopädie* – que nous avions cité dans la section précédente – et complète la citation pour proposer une définition de l'oeuvre d'art :

> « Le maître de musique conséquent exerce ses élèves au contrepoint, c'est-à-dire leur enseigne à relier des voix différentes simultanément, de sorte que chacune propose à l'auditeur des séries de représentations dépendantes les unes des autres. L'harmonie et le rythme se soucient de la convenance des séries les unes avec les autres, aussi indépendantes soient-elles.[…]. »[929]

Le contrepoint sert ensuite de modèle pour le beau architectural, poétique et pictural ; dans ces passages, l'acte de création se confond avec la réception, et les deux activités se trouvent même en imitation. Il en va même de la « liberté »[930] du spectateur ou de l'auditeur d'aller et venir au sein de l'oeuvre, de constituer ainsi un point de connexion des séries esthétiques qu'il perçoit. C. Maigné le précise bien : le contrepoint n'est pas une simple métaphore, et il traduit bien une activité du sujet qui fait exister l'œuvre d'art. C'est en fait là que doivent être séparées rigoureusement esthétique et *Kunstlehre*, science du beau et science des beaux-arts : l'esthétique doit postuler des beaux rapports existant indépendamment de la position d'un sujet, et c'est bien une théorie des éléments qui pourra en constituer le cœur. Les théories des différents arts impliquent plutôt une hypothèse fonctionnelle. C. Maigné résume avec une grande clarté cette intrication difficile, et en apparence contradictoire (notamment à cause de Zimmermann) des buts de l'esthétique de Herbart :

> « Herbart avertit sans cesse de ne pas introduire de l'unité en esthétique là où il n'y en a pas, refusant donc une ontologie de l'oeuvre qui lui assurerait une permanence au-delà de la focale du spectateur, mais refusant tout autant une unité qui viendrait de la seule liaison psychologique des séries de représentations. »[931]

C. Maigné rappelle donc que l'objet de l'esthétique herbartienne se tient dans un double refus : ni présupposer que la beauté doive être expliquée par un au-delà de l'oeuvre, ni présupposer que sa beauté se réduise à la nature de la manifestation psychologique qui accompagne l'oeuvre (qu'il s'agisse du créateur ou du spectateur, d'ailleurs). Ce rappel est lui-même nourri par un constat, réitéré par plusieurs commentaires[932], et que Gary Hatfield formule clairement : on peut mettre au crédit de Herbart l'invention du « psychologisme » avant la lettre[933]. Herbart identifierait ainsi un

929 *Kurze Encyclopädie*, *op. cit.*, § 73, cité et traduit par C. Maigné, *Formalisme esthétique.*, *idem*, p. 43-44.
930 Herbart, *Idem*, p. 44.
931 *Idem.* Nous reproduisons cette conclusion qui passe un peu inaperçue dans l'introduction de l'ouvrage dirigé par C. Maigné alors qu'elle jette une vive lumière sur des problématiques posées quasi-systématiquement par les commentateurs de l'esthétique de Herbart, mais finalement peu résolues ou clarifiées.
932 J. Hoarau signale ainsi l'exposition objective de l'esthétique de Herbart par Eduard von Hartmann dans son *Aesthetik* (1886), « Die deutsche Aesthetik seit Kant », Première Partie : celui-ci offre une judicieuse collecte de citations qui développent le rapport de l'esthétique de Herbart à la psychologie : celle-ci n'est pas « dérivée de la sphère des émotions », mais attentive au mécanisme psychique, voir J. Hoarau, « Note pour introduire à l'esthétique... », *loc. cit*., p. 96.
On lit aussi cette
933 J. Hoarau renvoie à Hatfield, G., *The Natural and The Normative*, *op. cit.*, p. 118.

mauvais usage de la psychologie pour l'esthétique, ce qui conduirait donc à un défaut : le psychologisme. On pourrait le définir principalement par le trait que nous avons mis en lumière à de nombreuses reprises dans ce travail : le postulat d'une constitution entièrement subjective de la beauté, et partant, de la forme esthétique d'un objet, caractérise le psychologisme. Ce défaut est donc principalement reproché à Kant, pour qui l'expérience esthétique est entièrement dépendante de la saisie des formes *par le sujet*. Il faut ajouter à cette première caractéristique du psychologisme une seconde : le psychisme n'est au fond pas utilisé comme véritable outil psychologique par Kant, mais plutôt comme une façon de recréer l'expérience, transposée dans l'esprit humain. C'est pourquoi la capacité à être affecté est-elle maintenue entre les facultés de connaître, ressentie dans dans le sens interne, et jugée par la faculté de juger.

Pour ne pas tomber dans un psychologisme, la psychologie doit permettre d'éclairer plus précisément et plus finement le devenir des représentations : elle ne doit pas, pour cela, être arrêtée par la délimitation de facultés ou de pouvoirs de connaître, qui imposent une échelle trop vaste pour pouvoir distinguer chaque élément mis en rapport avec d'autres éléments. Le postulat de l'esthétique psychologique est le suivant : seule une division du donné parallèle à une division du pensé, et jusqu'aux plus plus petits éléments possibles, dont la mise en rapport est cohérente, est en mesure de nous fournir une compréhension satisfaisante du codage du réel par l'esprit. Une division de l'esprit en différentes fonctions dévolues au traitement des données sensibles ne fait que transposer le problème à l'échelle de l'esprit, mais ne l'élucide pas.

On peut ici rejoindre pour un moment J. Hoarau concernant un doute : si Herbart bâtit son esthétique psychologique grâce à une position anti-psychologiste, que dire alors de ce que Michael Podro identifie comme la définition du beau par Herbart ? Selon M. Podro, dans *The Manifold in Perception*, Herbart parvient à cette proposition pour saisir le concept du beau psychologiquement : « perdre de la régularité pour aussitôt en regagner. »[934]. Selon M. Podro, cette proposition devrait nous renvoyer à la définition du désir et de la satisfaction[935] entendus comme une tension suivie d'une détente (donc à une dépendance à l'état de l'esprit du sujet, et à la sphère des émotions). Or, J. Hoarau propose[936] de retrouver la structure psychologique du désir dans la critique de la *mimèsis* par Herbart dans un extrait programmatique du §115 du *Lehrbuch.* Cependant, l'axe de lecture de J. Hoarau est le suivant : on ne retrouverait pas ici l'antipsychologisme de Herbart, qui ne serait donc pas une condition pour penser le rôle de la psychologie dans l'esthétique, puisque l'effet direct produit par le mécanisme psychique sur le sujet (le sentiment), est à prendre en compte pour

934 Podro, M., *The Manifold in Perception. Theories of Art from Kant to Hildebrand*, Oxofrd, Clarendon, 1972, p. 77, ciét et traduit par J. Hoarau, *idem*, p. 102.
935 Mécanisme détaillé par Herbart lui-même dans la *Psychologie als Wissenschaft*, *SW*, tome 6, p. 276 sq.
936 J. Hoarau, « Note pour introduire... », *idem*, p. 100.

l'esthétique. De quelle manière cet effet est-il à prendre en compte, et s'agit-il encore d'une tâche pour l'esthétique, ou touche-t-on ici à la tâche de la *Kunstlehre* ? Nous citerons entièrement le passage en question, traduit par C. Maigné :

> « Quel artiste voudrait n'être qu'un simple imitateur, alors qu'il cherche à accroître, à dépasser tout ce qui est imité, et par l'imagination la plus hardie à se dégager du monde réel ? Si la loi de l'art se trouvait dans l'imitation, tout ceci serait sans conteste une erreur. Qu'est-ce que notre musique actuelle peut imiter, alors qu'elle ne rencontre aucun modèle dans la nature, et qu'elle perd en dignité dès qu'elle entreprend de peindre quoi que ce soit ? Toutes ces questions reçoivent une réponse – où se trahit tout de suite l'inadéquation du principe de l'imitation pour l'esthétique, réponse qui va de soi dès qu'on remarque qu'il y a dans l'imitation un stimulus de l'activité vitale. Sur ce dernier point, l'art humoristique le plus graveleux est très proche de l'art le plus noble du poète ; une banale musique de danse, comme la fugue la plus délicate, montrent clairement ce que la musique imite, – à savoir le cours des mouvements humains, des représentations et des sensations. En un mot : il s'agit du mécanisme psychique, que tous les artistes devraient étudier, pour la même raison qui pousse les peintres et les sculpteurs à étudier l'anatomie, non pour apprendre le beau, mais pour mettre au jour le naturel. Car on attend d'abord de toute oeuvre d'art ce type de naturalité, qui imite le cours du mécanisme psychique, lui correspond et de ce fait le sollicite. Voilà ce que de manière populaire on exprime ainsi : l'oeuvre d'art doit être vivante et avoir un effet stimulant. »[937]

Ce passage pourrait en effet, de prime abord, nous rendre tout à fait juste la proposition de J. Hoarau d'y retrouver la structure du désir, et donc de psychologiser les éléments artistiques, notamment au moyen des affects. Il y a cependant une chose que J. Hoarau n'aperçoit peut-être pas : la ressemblance de la description par Herbart du type de mouvement psychologique avec celui qui amène au concept du beau dans le jeu des facultés chez Kant, et sa reprise au paragraphe 54 de la *CFJ*. Il est d'ailleurs frappant que l'exemple que choisit J. Hoarau pour illustrer ce mouvement psychologique caractéristique du beau herbartien soit présent chez Kant lorsqu'il compare l'effet de la musique et de l'humour :

> « […] l'alternance de la perte et de la reprise, qu'on observe dans le jeu de balle de l'enfant ou du chat […]. »[938]

Un passage sur la musique d'un autre ouvrage nous permet de mettre en relation ces paragraphes de Herbart avec les quelques descriptions précises, quasi-psychologiques, que l'on peut lire chez Kant :

> « Il est naturel que l'artiste essaie de s'aider grâce à la surprise, à laquelle se rattachent aussi, à l'origine, les soi-disant sophismes des musiciens. Mais, d'une part, toute surprise n'est pas agréable, et encore moins belle, si elle compense insuffisamment ce qui est attendu, et ce qui a été refusé. Oui, la coupure de l'attente dégénère facilement en rompant le fil de la pensée, et l'on tue alors le sentiment artistique (*Kunstgefühl*). En revanche, même si la surprise est choisie le plus heureusement possible, de telle sorte que, comme on aurait pu s'y attendre, elle entre en relation avec ce qui s'est passé plus tôt (comme la solution d'une bonne énigme, dont chacun avoue ensuite volontiers qu'il aurait dû la trouver), alors le charme qui s'y attache est défini par la première fois

937 Herbart, *Manuel d'introduction à la philosophie* (1837), *SWH*, (1850), Dritter Abschnitt, p. 124-172, § 115, trad. C. Maigné, in *Formalisme esthétique…*, *op. cit*., p. 104-105.
938 J. Hoarau, « Note pour introduire... », *idem*, p. 102.

qu'on l'a vu ou entendu ; au lieu que le beau soit insensible au temps (*unvergänglich*), et doive également être ressenti comme tel lorsque sa saisie est répétée plus souvent.

Que reste-t-il (voudrait-on demander) si les attentes ne doivent être ni satisfaites, ni déçues ? La réponse est assez simple : il ne faut tout simplement pas les satisfaire complètement, mais de telle sorte qu'elles doivent de nouveau entrer en tension. Le musicien ne résout donc pas toutes ses dissonances, et pas par des résolutions (*Schlüsse*) parfaites, jusqu'à la fin. [...] »[939]

Kant, lui aussi, thématise la surprise au paragraphe 54 de la *CFJ*, en reprenant une tradition esthétique plus ancienne (on trouve en effet ces interrogations dans l'esthétique physiologique de Burke, mais aussi chez Montesquieu). Il s'y demande ce que l'effet de la surprise enseigne du sentiment de beauté.

En venir à l'idée que cela indique la nécessité d'étudier l'expérience esthétique comme un processus qui se déroule :

« Tout d'abord, il convient de faire ici la remarque préliminaire que l'espace et le temps ne sont pas deux formes essentiellement différentes de nos représentations, mais qu'elles vont ensemble, reposent sur une même base, et se confondent souvent l'une dans l'autre – mais surtout qu'elles ne sont pas des formes particulières des seuls sens (pour lesquelles elles ont été données), mais sont des formes de la fusion de nos représentations en général, et, comme telles, elles reviennent de nombreuses fois, même là où on ne les recherche pas du tout.

Il arrive donc souvent qu'au terme d'un laps de temps la série d'événements nous apparaît sous la forme d'un espace-temps (*Zeitraum*) – un mot qui aurait pu donner matière à réflexion aux philosophes il y a déjà longtemps – . De cette façon, cependant, l'événement lui-même se transforme en quelque chose de spatial ; il prend forme, et cette forme est belle ou laide.

Inversement : chaque forme (*Gestalt*) est parcourue successivement ; elle suscite des attentes, et les satisfait, précisément parce que ses traits ne fuient pas directement, mais sont bien plutôt rassemblés d'une manière ou d'une autre. »[940]

---

939 « Natürlich sind nun die Versuche der Künstler, sich durch Ueberraschung zu helfen; wohin ursprünglich auch die sogenannten Trugschlüsse der Musiker gehören. Allein einestheils ist nicht alle Ueberraschung angenehm, vielweniger schön, wenn sie für das Erwartete, was versagt wird, ungenügenden Ersatz giebt; ja das Abschneiden der Erwartung artet leicht aus in Zerreißen des Fadens der Gedanken, und dann ist das Kunstgefühl getödtet. Anderntheils, wenn auch die Ueberraschung auf's glücklichste so gewählt wird, dafs sie als das, was man allenfalls hätte erwarten *können*, mit dem Frühern in Verbindung tritt (wie die Auflösung eines guten Räthsels, von welcher hintennach Jeder gern bekennt, er hätte sie finden sollen); so ist doch der hiemit verbundene Reiz auf's erste Mal des Sehens oder Hörens beschränkt; anstatt dals das Schöne unvergänglich seyn, und auch als solches empfunden werden soll, wenn dessen Auffassung öfter wiederhohlt wird.

Was bleibt denn übrig, (möchte Jemand fragen,) wenn man die Er-[117]wartungen weder geradezu befriedigen, noch täuschen soll ? Die Antwort ist ziemlich leicht; man soll sie nur nicht ganz, sondern dergestalt befriedigen, dass sie sich von neuem spannen müsse. So löset der Musiker seine Dissonanzen nicht alle, und nicht durch vollkommene Schlüsse, bis am Ende."

Kurze Encylopädie, § 79, *op. cit.*, p. 116-117.

940« Zuerst gehört hierher die Vorbemerkung, dass Raum und Zeit nicht zwey wesentlich verschiedene Formen unseres Vorstellens, sondern zusammengehörige, auf einerley Basis beruhende, oft in einander übergehende, — ganz besonders aber, dass sie nicht (wofür sie ausgegeben wurden) eigenthümliche Formen nur des Sinnlichen, sondern Formen der Verschmelzung unserer Vorstellungen überhaupt sind, und als solche vielfach wiederkehren, auch wo man sie gar nicht sucht.

So geschieht's denn oft, dafs am Ende eines Zeitverlaufs uns die Reihe der Begebenheiten in der Form eines *Zeitraums* erscheint; ein Wort, welches den Philosophen schon längst hätte Stoff zum Denken geben können. Dadurch aber verwandelt sich die Begebenheit selbst in ein Räumliches; sie nimmt Gestalt an, und *diese Gestalt ist schön oder häßlich.*

Rückwärts: jede Gestalt wird successiv durchlaufen; sie spannt Erwartungen, und befriedigt sie; eben darum, weil ihre Züge nicht gerade fortlaufen, wohl aber auf irgend eine Weise zusammengefasst werden. »

Kurze Encyclopädie, idem, p. 117.

L'esthétique générale est donc en charge de la partie représentative, objective, du discours sur la beauté. La théorie de l'art (*Kunstlehre*) concerne le traitement par le sujet d'un niveau formel supérieur au simple élément (formel lui aussi). On peut voir ici que Herbart utilise la solution entrevue chez Kant : si l'on ne veut pas rendre inexplicable le passage de l'inesthétique à l'esthétique, on ne peut plus poser une matière mise en forme ; mais alors il faut conceptualiser des formes à différents niveaux. Pour C. Maigné, il s'agit plutôt d'une intrication de formes : en parlant de « mise en forme de la forme »[941], elle désigne la mise en tension des éléments. En effet, la mise en tension est bien l'objet d'étude de la psychologie, puisqu'il n'y a de forces que lorsque des représentations sont combinées et entrent en conflit (puis trouvent leur résolution, la plupart du temps). Il nous semble justement que les termes de « mise en tension », ou encore : mise en rapport, en relation, en convenance, etc. constituent une conceptualité pertinente qui permettrait de s'affranchir de l'idée que la forme est sceau, une empreinte ou un moule qui viendrait donner une forme à ce qui n'en a pas auparavant. Nous prêterons attention à rendre compte de l'immanence de la forme, et du fait qu'elle est présente, actuellement, au niveau des éléments esthétiques, et virtuellement au niveau des représentations complètes. Il y a dévoilement de la forme plus que mise en forme. C'est d'ailleurs en nous demandant d'où viennent les formes, et ce à quoi elles correspondent dans l'expérience esthétique même que nous pouvons comprendre comment relier l'aspect affectif de l'expérience avec la notion de représentation accomplie, que nous expliquions plus haut. Pour L. Schneider, le *Lehrbuch*[942] est le texte le plus clair concernant cette question : l'expérience esthétique commence par un affect, un intérêt affectif, un moment où nous sommes touchés, et arrachés par là-même au cours ordinaire de la vie psychique. Ensuite, cependant, cet affect doit se trouver purifié afin d'aboutir, finalement, à la représentation accomplie. Le processus de purification n'est donc pas une simple purge des affects, c'est un moment, inscrit dans une temporalité, où l'oeuvre absorbe la totalité de l'attention du spectateur, de manière intensive, jusqu'à lui faire oublier sa propre position égoïque. Ce moment de la purification, nous le verrons en guise de conclusion sur l'esthétique de Herbart, est un point qui distingue fortement la démarche de l'esthétique générale de celle de la *Kunstlehre*.

Cette dernière considération nous conduit également à ajouter au programme de notre future exposition, et réflexion, sur la théorie de la musique de Herbart la thématisation de l'importance du temps dans l'esthétique formaliste. On l'a vu et rappelé au début de cette partie : l'enjeu de pouvoir utiliser la psychologie pour éclairer l'esthétique repose lui-même sur l'enjeu de pouvoir envisager le cours du temps vécu, psychologique, comme une dimension susceptible d'être objectivée, mesurée, formalisée. La possibilité s'en trouvait chez Kant, grâce au concept des grandeurs intensives, mais

941 *Idem*, p. 45.
942 Cf. *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, W. Henckmann (éd.), Hambourg, 1993, p. 137.

celui-ci restait prisonnier de la position du moi, à travers la condition de l'aperception transcendantale et de sa synthèse. Herbart, en fondant sa psychologie sur sa métaphysique, parvient à proposer une étude du mécanisme des représentations qui soit indépendante de la position d'une conscience réflexive. Il nous faut donc souligner ici l'importance de la diachronie, comme élément qui s'est conservé d'une pensée à l'autre, et qui permet d'aboutir à une véritable réflexion sur la forme.

2.2.9) Que reste-t-il à la deuxième tâche esthétique, celle de la Kunstlehre *ou esthétique appliquée* ?

Rappelant la tâche de l'esthétique générale, surplombant l'éthique, qui se détache de l'étude des œuvres, J. Hoarau rappelle le principe suivant :« on ne doit pas confondre les jugements esthétiques originaires avec les jugements de goût portés sur les œuvres de l'art et de la nature. »[943]. Les jugements étudiés par l'esthétique générale sont dits originaires car premièrement, ils se fondent non pas sur des œuvres complètes particulières, mais sur des éléments esthétiques[944] communs à toute œuvre et objet beau ; et secondement, l'ambition de l'esthétique générale est de se fonder sur la psychologie, elle-même fondée sur la métaphysique herbartienne : en tant que telle, elle n'est pas située, et vise une explication des concepts de beau et de laid qui les inscrit au fondement du psychisme humain, en rapport avec tous ce qu'un esprit a le pouvoir de penser, et de prédiquer. La *Kunstlehre* vise bien plutôt à inscrire le jugement esthétique dans une perspective où

943 « Note pour introduire... », *loc. cit*, p. 103.

944 Le paragraphe 81 du *Manuel d'introduction à la philosophie*, dont la troisième partie (*Dritter Abschnitt*) est consacrée à l'esthétique dans sa partie pratique, qualifiée par Herbart lui-même de partie la plus importante, a été traduit par Carole Maigné. On y retrouve cette relation claire entre esthétique générale et *Kunstehre* :

> « C'est sur cette esthétique générale que doivent s'appuyer les différentes doctrines de l'art indiquant comment un tout qui plaît peut être formé, une fois qu'une matière est déterminée par la liaison d'éléments esthétiques. »
>
> *Formalisme esthétique. Prague et Vienne...*, *op. cit.*, p. 80.

On aperçoit nettement ici la séparation en deux tâches distinctes : l'esthétique générale s'occupe de la détermination de la matière (*Stoff*) par les rapports entre les éléments qui deviennent éléments esthétiques. La *Kunstlehre* n'intervient, si l'on puit dire, qu'à l'étape suivante : à partir de ces éléments esthétiques nés des relations entre eux, comment l'oeuvre d'art, comme belle totalité, est formée.

On remarquera que, du fait de cette division, le terme de « matière » en esthétique ne convient pas au vocabulaire d'une doctrine artistique ; toute « matière » précède ce qui est esthétique, et doit être renvoyée à une enquête autant métaphysique qu'esthétique. Au paragraphe 74 du *Manuel*, Herbart met en garde contre une confusion (*Verwirrung*) de ces deux dimensions :

> « Aber die Bedingungen, unter denen der Stoff zur Darstellung des Schönen sich gebrauchen lässt, sind ganz und gar verschieden von den ästhetischen Elementen selbst, die an dem Stoffe sollten dargestellt werde. Es kann also nur Verwirrung entstehen, wenn die technischen Regeln, nach welchen die Geschicklichkeit des Künstlers zu beurtheilen ist, verwechsenlt werden mit den Principien der Aesthetik. »

SW, Kehrbach & Flügel, tome 4, p. 106-107.

En effet, l'erreur communément commise, y compris par des philosophes, est de partir des œuvres d'art pour tenter de remonter aux éléments du beau qui fondent le jugement de goût. Pour Herbart, ici héritier de Kant, partir des œuvres d'art, ces touts complexes qui sont eux-mêmes pris dans d'autres systèmes de relations (socio-culturels) ne peut constituer un bon point de départ pour l'esthétique générale et sa recherche des éléments du beau.

il éclairement toute détermination de la volonté, et pourra ainsi servir pour l'étude de la morale. La théorie de l'art est, ce point de vue, une philosophie pratique[945].

Cela dit, concernant la place de l'étude des arts particuliers (qui rejoint en fait la critique d'art), on peut s'interroger : il est vrai que le formalisme esthétique ayant la réputation d'être abstrait et absolutiste, on peut s'étonner d'une telle attention à l'historicité et aux caractéristiques concrètes des œuvres d'art en général, quand bien même cet objet d'étude se trouve séparé de l'étude des concepts esthétiques en eux-mêmes. C'est toutefois un préjugé, qu'il nous faut combattre. Même Robert Zimmermann, le plus logiciste des herbartiens, prête un rôle à l'aspect singulier de l'expérience esthétique : il a effectivement circonscrit, plus strictement que Herbart, les domaines respectifs de l'esthétique philosophique et de l'étude concrète des arts, et renvoyé le traitement de ce qu'il appelle le contenu (*Gehalt*) à « la psychologie, l'histoire de la culture et l'ethnographie »[946] comme le relève L. Schneider. Pour Zimmermann, même le beau est un concept trop contingent pour faire vraiment partie de ce que l'esthétique philosophique doit traiter. Même si Zimmermann a exagéré cette division, on la retrouve bien sûr chez Herbart. La question du rôle du sujet dans l'expérience esthétique est ainsi traitée sous deux aspects : d'une part, via la question de la forme – et l'application de la méthode des éléments à l'esthétique va seule permettre d'éclairer l'élaboration d'éléments objectifs indifférents en une forme qui plait par ses rapports –, et, d'autre part, via la question de la place de l'art dans la culture humaine. En effet, la beauté et la beauté dans les arts, ont, au sein de notre civilisation, une place moins contingente pourrait-on dire, que celle que la philosophie romantique de l'art a eu tendance à leur attribuer. En effet, si par exemple dans le système hégélien, c'est l'oeuvre d'art qui fait naître un moment du développement de l'Esprit, que c'est à partir d'elle que rayonnent des rapports de transcendance et d'immanence qui structure la vie des hommes, si elle est, comme le résume C. Maigné « intuition totalisante » et « rencontre de l'esprit avec l'absolu »[947], alors l'oeuvre d'art est, en fait, coupée de son contexte. Dans un mouvement inverse, Herbart considère que l'oeuvre seule, abstraite et absolue, est totalement contingente, et que c'est du côté de l'esthétique générale que la belle oeuvre doit être considérée comme contingente. C'est alors uniquement prise dans le développement historique de la culture et de l'art, et dans les relations dans lesquelles elle sera prise, qu'elle acquiert une forme de nécessité : une nécessité fonctionnelle et relationnelle. En effet, si « l'esthétique peut être ou ne pas être », écrit

945 Au paragraphe 54 de la *Kurze Encyclopädie*, Herbart mentionne Schiller, qui, comme lui, aurait vu à la fois le pouvoir civilisateur des arts (qui porte en eux également quelques dangers liés à la séduction que peuvent exercer les belles apparences sur les peuples), et, en même temps, aurait défendu qu'on s'en prît à l'esthétique au nom de la morale. Comme Schiller le fait donc avant Herbart, il est nécessaire de distinguer d'une part l'esthétique pure, d'autre part l'esthétique appliquée, et de louer ou dénoncer les effets de la seconde sans toucher aux fondements de la première.

946 R. Zimmermann, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, (vol. 2 de l'*Aesthetik*), Vienne, 1865, § 174, p. 75, cité dans Schneider, L., « Quelques figures de l'esthétique herbartienne au XIXe siècle », in *Formalismes esthétiques…*, *op. cit.*, p. 93.

947 Introduction de *Formalismes esthétiques…*, *op. cit.*, p. 6.

L. Schneider, paraphrasant le *Lehrbuch*[948], au sens où, s'il n'y a personne pour contempler la beauté, c'est comme si elle n'existait pas, en revanche, l'existence des arts et leur histoire, doit être lue comme un processus de liaison des œuvres et des expériences, les unes aux autres. L. Schneider rappelle, citant la *Kurze Encyclopädie*[949] que la beauté des œuvres d'art ne parlent, au fond, qu'à quelques individus à la sensibilité aiguë, et la preuve en est que les œuvres d'art ont un statut instable, en particulier au début du XIX[e] siècle (et nous ajoutons volontiers : en particulier la musique[950]). Il y a donc une difficulté qui se présente aussi à la *Kunstlehre* : comment inscrire l'étude des oeuvres d'art dans un contexte, voire un contexte fonctionnel, sans les indexer à une expérience individuelle ? La philosophie de Herbart devrait en effet permettre de pouvoir penser la position relative d'une chose (ici, d'une œuvre d'art), sans penser en même temps nécessairement son manque théorique de portée objective – bien au contraire : ce serait parce que sa nécessité se dégage des relations qu'elle entretient avec d'autres réalités qu'une chose acquiert une valeur objectivement déterminable. Le tour de force épistémologique de la *Kunstlehre* serait d'arriver à réintroduire la dimension concrète, et humaine (anthropologique) de l'expérience des œuvres d'art, sans pour autant surdéterminer celle-ci par la subjectivité des individus, et sans détruire ainsi les acquis scientifiques de l'esthétique générale. Pour comprendre cela, il nous faut à nouveau nous tourner du côté du spectateur – ou de l'auditeur –, et de la manière dont il semble pouvoir, si ce n'est : devoir, purifier son point de vue pour réaliser cette saisie idéale de l'oeuvre (qui l'amènera, donc, à une *vollendete Vorstellung*).

C'est à ce que C. Maigné et M. Kaiser-El-Safti proposent d'étudier en mettant l'accent sur l'étude de la perception, *aïsthesis*, chez Herbart. On peut alors se demander comment l'*aïsthesis* se trouve, finalement, du côté de la *Kunstlehre*, et non du côté de l'esthétique générale ? Ne peut-on y voir un héritage kantien ?

Ce que nous avons qualifié plus haut de purification concernant l'expérience esthétique se voit précisé dans les passages du corpus herbartiens dévolus à la partie pratique de l'esthétique. En effet, Herbart semble établir une distinction entre ce qu'il appelle purification d'un côté, et « abstraction »[951], d'un autre : la purification est celle d'une place de sujet, mais semble dépendre

948 Dans l'édition de W. Henckmann, Hambourg, 1993, p. 167, cité et traduit par L. Schneider, « Quelques figures de l'esthétique herbartienne au XIXe siècle » in *Formalismes esthétiques et héritage* herbartien, *op.* cit., p. 86.

949« Quelques figures de l'esthétique herbartienne au XIXe siècle », *chap. cit.*, p. 87.

950 Notons avec Mary Sue Morrow que le contexte allemand est particulièrement propice à ces constats et débats :

> « In the early nineteenth century, instrumental musical became divorced from function and context in Germanic society, and began to separate into two distinct classes. « Lighter » works remained eminently disposable, intended for popular consumption and entertainment. « Serious » instrumental music became an object for contemplation and appreciation, something to be studied and analyzed, and critics began to acknowledge that some works required repeated hearings for their complexities to be fully understood. » *German Music Criticism in The Late Eighteeth Century, Aesthetic Issues in Instrumental Music,* Cambridge University Press, 1997 p. 2.

951 *Manuel* § 103, trad. C. Maigné, *op. cit*., p. 95.

d'un premier geste qui est l'abstraction : le geste d'abstraction est premier parce qu'il permet la saisie des éléments esthétiques. De quoi doit-on ici s'abstraire ?

D'une certaine éducation esthétique et de certains préjugés plus que des intérêts, ce qui distingue ici Herbart de Kant. La question des intérêts est renvoyée rapidement à deux questions plus vastes qui la gouvernent :

1. L'esthétique générale étudie la capacité à prédiquer, et la détermination psychologique de la volonté (et ce, en l'ayant purifiée auparavant pour des besoins épistémologiques évidents) : dans ce contexte, la question de la préférence ou du rejet intervient donc de manière secondaire et spécifique. La question dont dépend en fait la partialité du jugement et son caractère intéressé est celle de la mécanique des représentations qui conduisent à telle approbation ou désapprobation ajoutée aux représentations.
2. Les intérêts ne représentent pas un problème pour l'expérience esthétique si ce que l'on entend par intérêts renvoie aux affects : on l'a vu, le beau (et partant, la belle œuvre d'art) commence par toucher, affecter. C'est ensuite, dans le processus qui conduit à la représentation achevée, que l'affect laissera place à un autre type d'attention (grâce à l'*apperception*), et à un autre type de rapport à l'objet dans lequel le sujet s'absorbe. L'affect n'est non seulement pas un obstacle pour l'expérience esthétique, mais il en est un point de départ nécessaire.

L'abstraction qui doit conduire à la saisie des éléments esthétiques renverrait peut-être plutôt à une refondation des questions et, par conséquent, de la terminologie conceptuelle, qui doit guider chacun dans son éducation artistique et esthétique. Nous indiquerons rapidement trois problèmes :

Tout d'abord, on peut avancer que l'esthétique des Lumières, couronnée par la philosophie kantienne, se sont engagées dans une voie de recherche condamnée à l'échec : croyant traiter de ce qui est beau au sens du beau phénomène, et de la belle perception (*aisthesis*), l'esthétique s'est bel et bien trouvée prise dans une histoire qui ne a ramenait pas aux sensations, mais au jugement de goût. De là, en partant du sentiment esthétique, cette recherche s'est engagée dans une conceptualité qui devait nécessairement la cantonner à étudier le sujet lui-même, et non les œuvres et le beau objectal (ou objectuel, *gegenständlich*). Herbart désigne Kant mais aussi son bref successeur à la chaire de Königsberg, Wilhelm Traugott Krug, explicitement[952], et les renvoie tous les deux dos à dos : n'ayant pas fait « abstraction du subjectif », ils ont cherché les principes esthétique dans « l'excitation »[953] : pour Herbart, ni Kant ni Krug n'ont réussi à séparer leurs définitions du beau de ce qu'il appelle un « mouvement de l'âme » (dans la distinction du beau et du sublime chez Kant), ou encore d'un point de vue (le beau apparaît comme nécessaire), ou plus incidemment, de toute

952 *Manuel d'introduction à la philosophie*, trad. C. Maigné, voir note du paragraphe 87, in *Formalisme esthétique. Prague et Vienne…*, *op. cit.*, p. 85.
953 *Ibidem.*

une terminologie enracinée dans la subjectivité, et par là, condamnée à ne jamais atteindre l'objet ; ainsi du vocabulaire classifié chez Krug – mais aussi chez Kant dans certains paragraphes – : le joli, le charmant, le gracieux, le mignon, le décoratif, le grand, le noble, le solennel, le somptueux, le majestueux, le pathétique, etc.[954] que Herbart qualifie au paragraphe suivant de « liste d'excitations »[955]. En conservant ces concepts comme objets d'étude de l'esthétique, il était impossible de tirer autre chose qu'une doctrine de la relation auto-affective du sujet à lui-même, en passant à côté des œuvres et du beau concret.

Quelle est alors la tâche d'une *Kunstlehre* réaliste ? D'une part, il faut accomplir l'abstraction de la subjectivité en ne se contentant pas de réduire celle-ci aux préférences personnelles, qui induisent des comparaisons insensées entre les arts et les œuvres. La subjectivité doit être éliminée comme position, et Herbart, en pédagogue, propose un point de départ simple : une forme de prise de conscience de sa position de sujet, une « prise en considération [du] point de vue que s'attribue celui qui intuitionne le beau. »[956]. Le paragraphe 88 du *Manuel* traduit par C ; Maigné relate ensuite une véritable rencontre entre l'objet esthétique et le spectateur qui n'a pas procédé à l'abstraction : il se laisse tout d'abord gagner par un affect qui lui donne la prime impression que l'objet s'impose à lui, mais, très vite, il prend bien plutôt conscience de sa liberté à l'égard de cet affect. Ainsi, par un regain de sa propre puissance, il tente modifier sa manière de m-percevoir l'objet, et parfois même l'objet lui-même. L'objet peut où résister (dans le classicisme), et une nouvelle lutte s'engage, où se plier. L'observateur peut alors devenir admirateur, et même critique dès lors qu'il se fonde sur cette expérience pour formuler un discours prescriptif. *In fine*, Herbart juge difficile une formation esthétique qui ne passerait que par l'expérience des œuvres, et non par l'articulation de cette connaissance avec la tâche d'une esthétique générale. Le geste minimal doit venir de quelqu'un qui se retire devant, et « ne doit être ni admirateur ni critique »[957], puisque ces deux attitudes conduisent à un désir de recréation de l'œuvre qui est négation de celle-ci. Si Herbart ne donne pas de méthode et de conseils précis, rassemblés dans un ouvrage, il apparaît tout de même, dans certaines remarques, qu'il souligne la problématique du discours tenu sur les œuvres d'art, et des concepts d'analyse utilisés en esthétique jusqu'ici. Dans un passage que nous avons déjà cité, du paragraphe 84 du *Manuel*, on comprend clairement que l'esthétique a mis les théories de l'art sur une mauvaise voie : on se trompe littéralement d'objet, et l'on ne parle pas des œuvres :

> « Pour connaître le beau et le laid en musique, il faudrait démontrer les différences entre tels sons et tels autres, il faudrait donc qu'il soit question de sons. Or les prédicats superbe, charmant, adorable

954 *Idem*, § 87, p. 85-86.
955 *Idem*, § 88, p. 86.
956 *Ibidem.*
957 *Idem*, § 88, p. 88.

(et bien d'autres semblables) ne contiennent en rien des sons, des contours [pour les arts plastiques], des pensées [pour la poésie] […]. »[958]

Herbart assoit ainsi l'exigence – voire l'urgence, puisqu'il pointe dans ce même paragraphe, dans un ajout de la 3e édition du *Manuel*, une dérive de cette attitude qu'il qualifie de mystique – d'un retour aux éléments (le son pour la musique), qui n'est pas uniquement, ni directement, un retour aux éléments concrets. En effet, un appel à se concentrer uniquement sur l'analyse concrète des œuvres entrerait en contradiction avec ce que nous avons exposé plus haut – et rencontrerait également la difficulté d'une telle tâche – : on a cependant pu y voir les prémisses d'une invention de la musicologie (*Musikwissenschaft)*. Il faut peut-être envisager, pour conclure, et rester au plus près du propos de Herbart, une forme de conjonction des deux démarches que nous venons d'exposer ; ce qui fait d'ailleurs écrire à M. Kaiser-El-Safti qu'au fond, Herbart n'est ni intéressé par la constitution en propre d'une esthétique, ni par celle d'une théorie de l'art, ce qui éclairerait la dispersion de ses textes portant sur l'art d'une lumière méthodologique, et non d'un pur hasard[959].

Finalement, quel est alors le sens de ce retour à l'*aisthesis* ? Il est question ici de comprendre les hypothèses de lecture suivantes : celle, citée plus haut, que formule de C. Maigné[960], mais également dans un autre ouvrage, où il est question d'« anthropologie de la sensation »[961] ; ainsi que celle de M. Kaiser-El-Safti qui estime que le double fondement anti-idéaliste et réaliste de l'esthétique de Herbart invite en fait à poser l'esthétique « du point de vue de l'*« aisthesis* », au sens d'une recherche sur la perception. »[962], et non pas simplement sur le sens restreint de sensation ; et d'autres hypothèses de ce type encore[963]. Précisons : pour M. Kaiser-El-Saft, c'est la dynamique des représentations, et la possible du calcul de leur fusion, leur inhibition et leur mise en séries dans une mécanique mathématisée qui constitue, selon elle, « la contribution originale de Herbart à une théorie de la perception ». Il s'agirait d'ancrer le propos dans l'idée que les formes sont données, et d'acter ce principe métaphysique dans tout attitude esthétique. Si l'on

958 *Idem*, § 84, p. 83.

959 M. Kaiser-El-Safti, « *Aisthesis* et E*sthétique* dans l'œuvre de Herbart et de Stumpf », in *Formalismes esthétiques.*, *op. cit.*, p. 152.

960 Herbart « réintroduit l'*aesthesis* au coeur de l'esthétique », in *Formalisme esthétique. Prague et Vienne…*, *op. cit.*, p. 78.

961 *Formalismes esthétiques et héritages herbartiens,* Introduction, p.14.

962 Kaiser-El-Safti, Margret, « *Aisthesis* et *Esthétique* dans l'oeuvre de Johann Friedrich Herbart et de Carl Stumpf du point de vue de la philosophie du réalisme », in *Formalismes esthétiques*., *op. cit.*, p. 152.

963 On citera ici Rassiller Markus, « Ästhetik und – Die gestaltpsychologischen Grundlagen der Aisthesiologie Johann Friedrich Herbarts mit einem Ausblick auf die Metaphysik » in *Herbarts Ästhetik. Studien zu Herbarts Charakterbildung*, Alexandra Schotte hrsg., Jena, édition Paideia, 2010, pour quoi l'esthétique est développée comme aisthésiologie chez Herbart, ce qui signifie : comme théorie du fondement sensible de la perception qui forme un ensemble systématique avec la théorie de la connaissance, l'éthique et la métaphysique, et repose sur des réflexions *gestalt*-psychologiques.

Ou encore à l'analyse à laquelle M. Rassiller se rapporte : Stuckert Anja, *J. F. Herbart. Eine begriffliche Rekonstruktion des Verhältnisses von Ästhetik, Ethik und Erziehungstheorie in seinem Werk*, Frankfurt/M, 1999.

revient sur l'idée kantienne d'une synthèse de l'entendement, et qu'on défait cette élaboration théorique, le donné réapparaît simplement dans son rôle, et l'importance de l'ordre du donné peut être intégrée par toute réflexion sur le beau et l'art. On accèdera notamment à l'importance des séries temporelles, dans lesquelles se rangent les représentations qui n'ont pu rentrer dans la conscience, ce qui permettra de réintroduire le temps dans la psychologie scientifique, et donc dans l'esthétique. Le rôle de la durée, ou de la temporalité en général, est capital pour situer correctement la place du sujet, et comprendre pourquoi il ne saurait être totalement évacué d'une esthétique formaliste, vue, de surcroît, comme une démarche qui réactive l'attention portée à la perception. Le sujet ne saurait complètement s'effacer car c'est par lui qu'advienne les perceptions de rapports, certes de manière contingente. C'est d'ailleurs dans son apprentissage que ce fait se révèle le plus selon Herbart : le tâtonnement qui permet d'apprécier l'espace, le volume, et d'en former la représentation ; le parcours empirique de différentes séries d'objets (des lignes, des colonnes, des points, des figures…), permettant lui, par la succession, d'intégrer la représentation du temps, et leur liaison intime (par exemple, dans le mot *Zeitraum* qui retient l'attention de Herbart),… tout ceci témoigne d'une nécessité de s'appuyer sur la structure qu'offre la perception comme processus empirico-idéel. En effet, le problème que tente de résoudre Herbart est le suivant : nous formons bien des représentations, ce qui nous conduit ensuite à former des jugements, et donc à produire des attributions de valeur, or, ces valeurs ne viennent pas en elles-mêmes du donné, même si la psychologie montre comment elles en dépendent. Toutefois, la part qui n'en dépend pas, l'approbation et le rejet, – qui sont censés conduire à un beau et à un laid objectifs – d'où vient-elle ? D'où vient ce pouvoir-ci de valorisation ? Il nous semble que Herbart fournit, dans la remarque du paragraphe 83, une réflexion en mesure de répondre à cette question, mais également à bien d'autres concernant le statut de l'évidence du jugement sur le beau, ou de tout ce qui relève de la connexion entre esthétique générale et *Kunstlehre* :

> « Un des reproches les plus généraux qui, s'il avait un fondement, ne concernerait pas seulement la présentation de la philosophie pratique mais l'esthétique toute entière est le suivant : on annoncerait un jugement inconditionné de rapports, qui serait en même temps conditionné à la fois par abstraction du réel et par réflexion sur les concepts qui doivent servir de membres de ces rapports. – Pour faire sentir la confusion sur laquelle repose ce reproche, demandons simplement : y a-t-il jamais eu une connaissance ou une opinion sur l'inconditionné qui n'ait été conditionnée par des centaines d'abstractions et de réflexions ? Personne n'est né avec l'intuition de l'inconditionné. Tout exposé scientifique prend ses précautions pour placer sans cesse sur la bonne voie celui qui apprend. S'il se tient sur cette voie, s'il a devant les yeux ce qu'on lui montre ; on attend de lui décision et reconnaissance, sans pouvoir les lui communiquer, et sans qu'il puisse les déduire de prémisses ; c'est pourquoi on les appelle inconditionnés, quand bien même ils ont une foule de conditions au sens psychologique. »[964]

964 Herbart, *Manuel d'introduction à la philosophie*, § 83, Remarque, trad. C. Maigné, in *Formalisme esthétique*, *op. cit.*, p. 82.

Herbart l'affirme ici clairement : ce n'est pas parce que l'inconditionné en tant que tel, c'est-à-dire la valeur absolue d'une chose, n'existe pas pour un esprit réel, qui est toujours inséré dans un contexte de relations, qu'il ne peut pas, pour autant, formuler un jugement sans que celui-ci ne soit une déduction. Il ne faut certes pas négliger notre inconscience des conditions psychologiques auxquelles notre pensée est toujours reliée : on reconnaît ici la démarche de Herbart qui prévient toute naïveté quant aux sources de nos intuitions et de nos jugements. En tant que sujet, nous ne sommes qu'une connexion contingente de rapports, perçus par notre âme qui a, certes, sa dynamique propre de résistance. Mais ce n'est pas cela qui nous donne le droit d'éprouver ce que nous percevons et prédiquons comme des évidences ; le sentiment de l'évidence doit plutôt venir de la prise de conscience que nous ne jugeons pas, ou très rarement, en déduisant nos impressions du contexte dans lequel nous sommes pris. Une entreprise de pure déduction serait d'une difficulté redoutable pour un esprit fini, et en partie inconscient du contenu de son mécanisme psychique. C'est comme si la reconnaissance de notre détermination et de ce qui échappe à notre conscience nous donnait la possibilité d'accéder à l'inconditionné.

L'étude du contexte, notamment par une approche fonctionnelle reste indispensable pour le philosophe et psychologue qui veut éclairer l'expérience : ceci nous ramène aux œuvres et à leur étude. Le paragraphe 108 du *Manuel* reconnaît volontiers que le beau seul et pur ne sait pas bien attirer l'attention d'un public, or l'oeuvre d'art a besoin de sortir de sa contingence ontologique pour trouver la nécessité de sa place dans un contexte culturel et historique. La quête de cette nécessité (quête en elle-même contingente) forme alors le paradoxe qui relie les deux dimensions de l'esthétique de Herbart : pour ne pas se perdre dans le néant des relations, l'oeuvre d'art doit être reconnue et goûtée, mais pour cela, elle doit ajouter au fondement ses beaux éléments et de ses beaux rapports des « divertissements »[965], des éléments extra-esthétiques (qui la rendent charmante, imposante, intéressante, en somme). L'oeuvre s'expose alors à une « dégénérescence »[966] possible car seul le beau est durable, et tous les ajouts au beau sont fugaces. Il faut alors se rendre à l'évidence : « L'unité d'une œuvre d'art n'est que très rarement une unité esthétique et l'on se perdrait en fausses spéculations en voulant la poser comme générale. »[967]. Faut-il alors considérer, comme O. Hostinsky, que le salut de l'esthétique ne pouvait venir que de l'étude des œuvres, c'est-à-dire du développement de la *Kunstlehre* et, partant, entérinant l'idée d'un formalisme concret chez Herbart ? Ou faut-il considérer, en suivant R. Zimmermann, que seule la démarche logico-métaphysique de l'esthétique générale correspondait réellement au projet herbartien ? Il nous apparaît, d'une part, qu'à choisir entre les deux voies, on prend le risque de perpétuer une lecture

965 *Idem*, § 108, p. 97.
966 *Idem*, § 109, p. 98.
967 *Idem*, § 110, p. 100.

très indirecte, pour ainsi dire post-herbartienne de Herbart, et de manquer de le saisir lui-même (quand bien même son propos se révèlerait, effectivement, peu affirmatif). D'autre part, nous devons à présent considérer que la *Tonlehre* offre en elle-même une autre possibilité de comprendre les choix de Herbart quant à son esthétique – quitte à se ranger, *in fine*, à la proposition de M. Kaiser-El-Safti, qui considère qu'il ne s'agit pas l'à d'un intérêt premier pour Herbart lui-même –. Nous pourrions même postuler qu'il existe une possibilité de comprendre l'articulation entre l'ambition de l'esthétique générale, et celle de la *Kunstlehre*, et que l'étude de la *Tonlehre* constitue peut-être le meilleur moyen de travailler cette conjonction féconde entre les deux démarches.

Si la musique, comme tous les arts, comporte bien sûr de nombreux ajouts au beau, cela ne l'empêche pas Herbart, dans une ambition plus globale, de se donner pour tâche de dépasser les tentatives d'explication des principes d'esthétique musicale partielles : il faut viser une explication intégrale du beau musical, une explication qui puisse supporter les variations de l'expérience individuelle (*das Schwankende*[968]) tout en maintenant la nécessité de la liaison entre le donné et le représenté. Un des énoncés les plus programmatiques de Herbart nous rappelle d'emblée la chose suivante :

> « Aussi grande soit la valeur que possède incontestablement aujourd'hui également cette partie mathématique de la physique, la physique n'est pourtant pas la psychologie, et les corps vibrants ne sont pas des représentations de sons. »[969]

La notion de représentation de son, de *pensée musicale* semble donc être la clef de l'esthétique musicale herbartienne : le programme de son élaboration est un programme génétique, qui refuse de placer dans l'esprit du sujet des outils cognitifs purs et prêts à mettre en forme le *divers de nos sensations.* Pour Herbart, ce *donné* sensitif nous parvient selon un certain ordre, selon une certaine organisation, et il faut commencer par considérer que ce n'est pas *pour nous*, ni sur nous que les objets se règlent, ni en fait de *donation à nous sujets* que la matière est mise en forme.

On pourra donc s'attacher à montrer comment la notion de représentation musicale sert les fondements de l'objectivité des jugements esthétiques, et instaure la nécessité d'abandonner la séparation entre forme et matière. Dans cet exposé introductif à la *Tonpsychologie* de Herbart, nous pourrons également esquisser les enjeux d'un changement des pratiques d'écoute musicale, répondant au développement du goût pour la musique purement instrumentale de ce premier XIX^{e} germanique. Donnant à l'auditeur les clefs d'un repérage exclusivement musical, et non plus mimétique ou programmatique, l'attention doit s'attacher à la structure du flux musical lui-même généré, auto-généré, par les rapports inscrits dans la tonalité comme fonctionnelle.

---

968 *Psychologische Untersuchungen,* [1839] in J.F. Herbarts *Sämmtliche Werke,* hrsg. Von G. Hartenstein, tome VII, *Erster Theil,* p. 51.

969 J. F. Herbart, *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre, op. cit.*, p. 97 (nous traduisons).

2.3) Qu'est-ce qu'une représentation musicale ?[970]

2.3.1) Quelle valeur a la théorie musicale dans la philosophie de Herbart ?

Il y eut, durant les siècles qui précédèrent celui de Herbart, deux grands obstacles au développement d'une véritable *Tonlehre* (une théorie musicale, ou théorie du son, scientifiquement fondée) : premièrement, la musique est un art considéré en général comme moins noble que les autres, et qui, par cette apparence de pur loisir (Herbart écrit « *Erholung* » dans les *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* de 1811), et ne se présente pas, dans l'expérience ordinaire qu'en fait la bonne société, comme un objet d'études scientifiques. Secondement, la condamnation kantienne de la psychologie au motif de l'impossibilité de travailler scientifiquement les événements du sens interne a profondément inscrit dans les esprits l'idée que la mathématisation des phénomènes étant une géométrisation, seuls les objets spatiaux étaient amenés à être étudiés de manière réglée.

Or, Herbart ne cesse de rappeler à quel point la musique offre des observations claires, des évaluations de grandeurs bien connues et précises, aussi bien du point de de l'intensité (*force* et faiblesse), que de la durée, ou même de la nature de ces données (le paramètre du timbre et de sa pureté[971]). Cependant, on doit se demander si cela est suffisant pour constituer une véritable *Tonlehre*. Nous avons employé jusqu'ici ce terme, lorsque nous annoncions cette partie de notre recherche, mais après avoir traversé les difficultés posées par la connexion de la psychologie et de l'esthétique (tout en restant « métaphysiciens », comme Cassirer nous enjoignait à le devenir, ce qui demeure tout à fait essentiel pour étudier Herbart), nous arrivons au seuil de notre saisie de la théorie musicale de Herbart, et force est de constater qu'elle se présente sous les traits d'une *Tonpsychologie.* D'emblée, donc, nous devons poser la question de savoir si Herbart est en mesure – et a tout simplement l'intérêt – de construire une *Tonlehre*, qui rassemblerait l'approche psychologique et les questions d'esthétique musicale, ou si la musique, purement comprise comme art des sons[972], n'intervient que comme objet idéal d'application des théories psychologiques.

970 Ce chapitre sur la théorie musicale de Herbart s'accompagne d'une traduction personnelle des *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* de 1811 qui se trouve en annexe du présent travail, et à laquelle nous renverrons désormais dans la traduction que nous proposons par l'abréviation de *PBT*.

971 Ainsi, le paragraphe 77 de la *Kurze Encyclopädie*, que nous n'avons pas encore eu l'occasion de citer, développe-t-il une réflexion sur le rôle des timbres, et sur l'importance de leur pureté, pour l'intelligibilité de la beauté musicale.

972 Remarquons d'emblée que *Tonlehre* peut se traduire plus commodément par « théorie musicale », et non par « théorie du son ». Toutefois, l'allemand possède pour la musique un terme que le français ne possède pas, à savoir : *Tonart*, l'art des sons. Aussi, si *Tonlehre* renvoie évidemment à théorie musicale pour un germanophone, c'est notamment grâce à cette richesse terminologique qui associe plus directement la musique à la composition des sons. Ainsi, dans son ouvrage destiné au grand public, *Pourquoi la musique ?*, (Fayard, 2015), Francis Wolff relate son émerveillement premier devant la définition de la musique contenue dans son livre de solfège : « la musique est l'art des sons » (p.27). Cette définition ayant fonctionné pour lui comme une révélation, c'est-à-dire une évidence jusque là cachée, il nous apparaît que l'allemand *Tonart* révèle quant à lui, d'emblée, ce fait, que Herbart rappelle lui-même :

« Toute musique peut purement se décomposer en des sons simples […]. »

L'hypothèse de la pure application, voire : du statut vérificateur de la psychologie appliquée à l'art des sons, semble pertinente à Nadia Moro qui détecte, dans les textes de Herbart portant directement sur la musique, l'« exigence de fournir une vérification à la psychologie que Herbart a élaborée *a priori* »[973], vérification que seule la musique, par la mathématisation possible des rapports harmoniques, est en mesure de fournir. Le dernier paragraphe des *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre*[974] est d'ailleurs explicite sur cette question. M. Kaiser-El-Safti : propose toutefois un axe de lecture un peu différent, et qui nous intéresse au plus haut point : l'opposition de Herbart à Kant sur la question de la mathématisation, et donc du caractère scientifique, de la perception du temps. C'est, en effet, l'un des motifs principaux qui anime Herbart dans l'entreprise de fondation de sa psychologie du son. M. Kaiser-El-Safti indique à la manière d'une courte genèse, que les *Hauptpunkte der Metaphysik* proposaient en 1808 une « analogie »[975] entre *Tonlehre* et psychologie : en réalité, il s'agit d'une première véritable application, très ramassée, des calculs utilisés en métaphysique, à un objet qui peut sauver la psychologie :

> « Le jugement de goût n'est rien d'autre – peut-être la plus importante de toutes les tâches de la psychologie. Afin qu'elle ne reste pas en l'état, encore un mot. »[976]

En effet, il est très clair que les *PBT* de 1811 mais surtout le texte des *Psychologische Untersuchungen* de 1839 mettent en avant l'urgence d'établir des « points solides »[977] pour une psychologie scientifique : Herbart ne cesse de le répéter, non seulement les rapports harmoniques sont connus, calculés et pratiqués de manière soit semblable, soit incrémentales, depuis plusieurs millénaires, ce qu'aucun autre art n'est en mesure de fournir. Toutefois, cette urgence épistémologique reste toujours liée à la correction du préjugé kantien contre la psychologie dite empirique, et donc, contre la possibilité d'une objectivation de l'études de concepts diachroniquement déterminés. C'est donc d'un même mouvement en faveur de l'étude des rapports temporels en psychologie que Herbart entreprend la construction de sa *Tonpsychologie*. M. Kaiser-El-Safti relève cette recherche dans plusieurs ouvrages reliés à la théorie musicale : ainsi, en 1839, le chapitre « *Ueber die Wichtigkeit der Lehren von den Verhältnissen der Töne, und vom*

Aussi, nous avons choisi, soit de conserver l'allemand *Tonlehre* dans le texte, soit de traduire par théorie du son, et seulement plus rarement par théorie musicale, lorsque celle-ci est comprise dans une réflexion esthétique plus globale. De surcroit, nous cherchons à distinguer et à articuler la *Tonlehre* et la *Tonpsychologie* de Herbart, et il serait moins exact de traduire *Tonpsychologie* par « psychologie de la musique » ou « psychologie musicale », que par « psychologie du son », ou encore « psychologie sonore ».

973 Nadia Moro, « De la possibilité et de la nécessité de jugements esthétique exactement déterminés. Robert Zimmermann interprète de Johann Friedrich Herbart », in *Formalismes esthétiques et héritage herbartien.*, *op. cit.*, p. 181.

974 Nous renvoyons à l'annexe, mais également à la traduction de ce passage par C. Maigné pour l'article « *Aisthesis* et Esthétique... » de M. Kaiser-El-Safti, in *Formalismes esthétiques…*, *op. cit.*, p. 163.

975 « *Aisthesis* et Esthétique dans l'oeuvre de Herbart et de Stumpf », *art. cit.*, p. 162.

976 *Les points principaux de la métaphysique*, présentation et traduction par Carole Maigné, Paris, Vrin, 2005, p. 239.

977 Herbart, *PU*, *SW*, tome XI, (1839), pp. 45-343. Voir aussi Kaiser-El-Safti, « *Aisthesis* et Esthétique dans l'oeuvre de Herbart et de Stumpf », *art. cit.*, p. 162.

Zeitmaaasse, für die gesamte Psychologie »[978] du second ouvrage comprenant les textes les plus importants sur la *Tonlehre* : le premier livre des *Psychologischen Untersuchungen*[979]. Écrites durant les années 1830 lorsque Herbart revient à Göttingen, on trouve deux essais particulièrement importants pour la mise en place de principes qui pourront être repris pour la *Tonlehre* après Herbart : le premier est donc « Über die Wichtigkeit der Lehre von den Verhältnissen der Töne... », et le deuxième : « Über die Tonlhere »[980]. Publié en 1839, deux ans avant la mort de Herbart, le statut de ce texte est plus difficile à utiliser puisqu'il est constitué de beaucoup d'hypothèses. L'avant-propos est cependant clair : le développement de la psychologie scientifique dépend à présent beaucoup du choix des faits (*die Auswahl der Tatsachen*), qui permettront d'en appliquer les formules, et par là, de la prouver. La théorie musicale fournit donc ces faits au premier chef. Dans ce texte, Herbart souligne que la psychologie ne doit pas oublier, comme elle semble commencer à le faire, la seconde classe de faits psychologiques, à savoir : les représentations qui étaient sous le seuil de conscience et qui en remontent. En effet, le phénomène de primo-inhibition, c'est-à-dire la manière dont une représentation s'assombrit, s'enfonce et arrive sur le seuil de la conscience, a bien été étudié, mais Herbart ne perd pas des yeux qu'il s'agit pour la psychologie d'étudier la dynamique globale des faits psychologiques, et non seulement les phénomènes de répression des représentations (ce qui donnera, chez Freud, une version thérapeutique de la psychologie scientifique). Il y a, de surcroit, une difficulté conceptuelle à résoudre, soulignée par Herbart dans l'Avant-propos des *PU* : non seulement il faut déterminer avec autant d'exactitude comment des représentations remontent dans la conscience depuis le seuil de celle-ci, mais il faut pour cela déterminer ce qu'est l'équilibre (*Gleichgewicht*) dans les représentations. Absent des *PBT*, ce concept était pourtant bien présent dans le § 13 des *Hauptpunkte der Metaphysik*, dans l'annonce du rôle de la *Tonlehre* pour la psychologie : cet état d'équilibre (puisque toute détermination dynamique des représentations correspond toujours à un état d'esprit) n'est compréhensible ni directement par l'expérience, ni par des modèles purement mathématiques comme avec des nombres négatifs. Une sorte d'urgence épistémologique persiste donc jusqu'au bout chez Herbart : on attend de la psychologie des preuves, et peu d'objets sont susceptibles de les fournir ; il faut donc concentrer les recherches sur ces objets tels les objets musicaux.

On constate finalement, dans les textes eux-mêmes, que la *Tonlehre* a toujours un rôle pour la *Tonpsychologie*, qui a elle-même un rôle pour la philosophie en général, notamment dans l'idée d'un retour à l'expérience afin d'en éliminer le contingent et l'empirique : ce que Kaiser-El-Safti

978« De l'importance de la théorie des rapports des sons, et de la mesure du temps, pour la psychologie dans son ensemble. » , cité par M. Kaiser-El-Safti, dans « *Aisthesis* et Esthétique dans l'oeuvre de Herbart... », *art. cit*., p. 162.
979 Nous renverrons à cet ouvrage, dans l'édition des SW par K&F, tome 11 en pp. 45-343. Nous avons également consulté l'édition de G. Hartenstein, tome 7, [Text der originalausgabe, Göttingen 1839, DIETRICH].
980 « Sur la théorie du son ».

appelle une *Aufklärung*[981] . C'est ce que Herbart lui-même qualifie de rapport à la philosophie pratique (ou à la morale), avec beaucoup de prudence toutefois, à la fin des PBT. Il s'agit là d'une véritable analogie : la *Tonlehre* peut devenir un modèle, en raison de sa rigueur et du degré de certitude qu'elle atteint, pour la psychologie, et donc pour la philosophie pratique. En effet, de nouveau, une forme d'urgence est rappelée par Herbart : on – ou du moins, un certain scepticisme qui a attaqué le pouvoir de l'esprit de produire des jugements de lui-même – réclame des preuves que ces jugements, que Herbart englobe sous le terme d'esthétiques, sont fondés. La *Tonlehre* ne pourra cependant que fournir des preuves, mais pas instituer ces jugements esthétiques, ni en modifier la pratique dans le domaine morale. Ainsi, il ne faut attendre du retour à l'expérience pour l'éclairer ni règles de composition ni règles de jeu destinées aux musiciens, ni guide d'écoute pour les oreilles profanes ; le compositeur et le musicien connaissent déjà tout ce qu'établit une *Tonpsychologie* comme si cela était « un savoir strictement absolu »[982], et le néophyte en musique ne saurait tirer quoi que ce soit d'un traité de psychologie du son. Herbart l'écrit avec pragmatisme et humilité : on ne gagnera par là que la théorie, et la théorie n'a qu'une seule fonction, que N. Moro qualifie d'ailleurs de « métathéorique »[983], et qui remplit un rôle épistémologiquement restreint : elle établit pourquoi certains rapports conduisent à certains jugements.

De notre point de vue, pour terminer cette introduction, le rapport de l'esthétique musicale à ces textes herbartiens est plus complexe qu'il n'en a l'air de prime abord. Bien sûr, qu'il n'y ait aucune pensée distincte de la musique pour elle-même dans cette psychologie scientifique du son n'est pas d'une grande aide, mais on peut tenter d'en tirer profit. D'emblée, il faut reconnaître que, s'il y a une *Tonlehre* chez Herbart, sa contingence est importante : on l'a vu en effet, c'est la double conjonction du statut de déclassement de la musique, et du dédain de Kant pour l'étude psychologique du temps qui fait apparaître à Herbart la musique comme objet privilégié d'étude. Cependant, cette étude même est toujours, et de part en part, psychologique. C'est bien la psychologie qu'il s'agit de sauver, jamais la musique (au sens d'un style, d'un courant, …). Toutefois, un élément, contingent lui aussi par ailleurs, a été remarquablement bien documenté, et il doit en être fait mention ici, même si nous n'y accorderons aucun développement : Herbart est musicien, compositeur, et doté, semble-t-il, d'un certain talent[984]. C'est donc à la fois inévitablement, par sa formation intellectuelle et artistique, que la musique lui apparaît comme l'objet de recherches pouvant fournir les meilleures preuves pour sa psychologie, mais en même temps, parce qu'il pratique la musique, et l'écoute au-delà du simple délassement (Erholung) qu'il

981 « *Aisthesis* et Esthétique... », *art. cit.*, p. 152.
982 *PBT*, voir Annexe, *infra*, p. 606.
983 N. Moro, « Robert Zimmermann interprète de Johann Friedrich Herbart », *art. cit.*, p. 181.
984 On se rapportera à l'ouvrage d'introduction de C. Maigné, *Johann Friedrich Herbart*, Belin, 2007, et au chapitre 2, « Johann Friedrich Herbart. Eine musikalische Biographie » dans *Der musikalische Herbart*, *op. cit*., de Nadia Moro,

sait qu'aucune théorie ni aucune prescription ne peut en remplacer l'expérience. Au demeurant, la pensée de la musique pour elle-même se trouve dans les textes d'esthétique générale que nous avons déjà commentés auparavant, et où nous avions d'ailleurs trouvé de nombreuses remarques sur l'écoute. Dans cette élaboration théorique, Herbart s'adresse véritablement aux métaphysiciens et aux psychologues ; aussi notre tâche est d'extraire de cette *Tonpsychologie* les éléments qui pourraient, et pourront après Herbart, déboucher sur une *Tonlehre* au sens, cette fois, d'une théorie musicale.

2.3.2) Une théorie élémentaire : la divisibilité du sonore à valeur méthodologique :

2.3.2.1. La nécessité d'étudier la *pensée musicale* :

2.3.2.1.1 Un double échec

Le jugement esthétique se fonde sur l'expérience d'une évidence, dont les principes peuvent être trouvés dans la décomposition des représentations en rapports élémentaires. Toujours est-il que cette évidence n'a, comme le dit clairement M. Kaiser-El-Safti « aucun fondement matériel ni physique. »[985], mais « provient uniquement de la pensée ou de l'imagination musicale »[986] : cette décomposition ou division du musical en éléments ne doit en aucun cas nous mettre sur la voie d'une division purement mathématique du son lui-même, telle que l'harmonie classique l'entend ; c'est bien au son comme objet *psychologique*, c'est-à-dire un son à la fois pensé et expérimenté, au sens où il est ainsi-pensé car il est ainsi-expérimenté, et que seul le rapport entre ces deux dimensions nous est accessible, ainsi que les transformations de ce qui est pensé, qu'une *Tonpsychologie* doit avoir affaire.

La *Tonpsychologie* a ainsi la tâche de repartir d'un double échec. Herbart le signale à de nombreuses reprises : ni l'application de la division proportionnelle exacte du monocorde, ni la théorie des battements – c'est à dire le fait d'évaluer la perfection d'une consonance, et réciproquement d'identifier les dissonances, en référence aux frottements ou « battements » perceptibles lors de l'audition de deux sons simultanés à cause de la synchronisation ou de la désynchronisation des *coups* (*pulsi*) propagés dans l'éther (vibrations sonores, *Schallwellen* chez Herbart) – ne sont satisfaisantes pour expliquer nos jugements musicaux en termes de consonance et de dissonance, de plaisir et de déplaisir.

985 Kaiser-El-Safti, M., « *Aisthesis* et Esthétique dans l'oeuvre de Herbart... », *loc. cit*., p. 162.
986 *Ibidem.*

Se mettant à l'abri des impasses des théories physico-mathématiques du son, et en même temps, des présupposés de l'idéalisme (qui fait comme si les corps vibrants n'existaient pas[987]), Herbart fonde son point de départ :

> «[...] le constat (*factum*) psychologique que nous avons des représentations de sons, et que nous recevons de leurs enchaînements telle ou telle impression ne peut être contesté. »

C'est dans cette double réfutation, qui signale ainsi un double échec, que Herbart entreprend de fonder l'approche psychologique pour expliquer l'harmonie musicale ; à travers l'invalidation de toute détermination par les proportions sonores, et par les événements physiques qui leur correspondent, c'est à la pensée musicale (*musikalisches Denken*) que Herbart cherche à aboutir. C'est là peut-être son geste le plus formaliste épistémologiquement parlant : si la musique est et doit rester intégralement musique, alors même les fondements de ses propres lois sont musicaux, et ne peuvent ainsi être retrouvés qu'en elle. Bien sûr, la circularité causée par une telle démarche théorique peut sembler gênante : il faut présupposer dans la musique ce dont on cherche à justifier la présence (la gamme, les intervalles, les accords, etc.), mais il en va ainsi de tout objet culturel.

L'échec des rapports de nombres de l'harmonie classique

Qui est visé ici par cette accusation ? Tout d'abord, il faut l'examiner de plus près : prenons le texte de 1811 pour commencer : il contient deux preuves de l'invalidité de la division purement mathématique du son : premièrement, par l'expérience de l'impureté du son :

> « Dans cette perspective, il faut remarquer que l'oreille musicale n'est nullement aussi précise que le calcul, et que même là où le musicien entraîné perçoit déjà des sons très faux, celui qui est moins entraîné ressent pourtant encore clairement l'impression que fait la musique sur lui**.** Si les impressions musicales étaient liées de manière tout à fait certaine à certains rapports rationnels, elles devraient, au moindre écart avec la pureté la plus nette, devenir immédiatement inintelligibles, car la rationalité des rapports de vibrations serait alors totalement détruite, et rejetée dans le domaine opposé de l'irrationnel. »[988]

Il s'agit ici d'écarter la possibilité de calculer directement les impressions musicales : non seulement la perception de la fausseté, au sens strictement arithmétique, est le produit d'une éducation musicale, mais même une oreille exercée et habituée aux rapports admis entre les sons ne perd pas la totalité de ses repères harmoniques et musicaux lorsque ce qu'elle entend n'est pas parfaitement juste. L'idée qu'on pourrait trouver les rapports esthétiques entre les sons de manière exacte, simplement en suivant les divisions de l'octave établies par la théorie physico-mathématique de l'harmonie, contient également en elle un présupposé incorrect : ces rapports matériels sont

987 On peut songer ici à la caractérisation par Hegel de la vibration sonore (*Erzittern*) de négativité, même si, au sein de l'Esthétique, cela confère à la musique une place plus haute parmi les arts que ce qui relève de la plastique. Voir Alain Patrick Olivier, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris, Éditions Champion, 2003, p. 139.

988 *PBT*, voir Annexe, *infra*, p. 591.

exacts au sens où la réalité qu'ils décrivent leur correspond directement. Ainsi toute variation dans la réalité même de l'émission sonore est bien une modification du rapport mathématique, et par là, elle devrait être reconnu comme fausseté musicale. Or, l'expérience prouve que ce n'est pas le cas : « l'oreille », si l'on peut dire, semble supporter des écarts par rapport aux relations déterminées par le calcul.

Herbart apporte dans les *PBT* une autre preuve, au statut légèrement différent de la précédente : les tierces générées selon l'harmonie classique, dites tierces pures (qui représentent un rapport de 5/4 par rapport au son fondamental) sont confrontées aux tierces du tempérament égal :

> « Je fis alors des recherches sur le monocorde, en présence d'un physicien et d'un musicien expert ; pour ces derniers, comme pour moi, les tierces du monocordes n'étaient absolument pas satisfaisantes en suivant la disposition habituelle. On peut faire les mêmes expériences sur n'importe quel bon pianoforte, si l'on accorde les tierces de telle sorte qu'elles soient dépourvues de tout tremblement, produit par les sons formant l'intervalle. Elles sont alors conformes à la détermination habituelle donnée sur le monocorde, mais elles ne satisfont en aucune façon au plein caractère des accords, – à moins que plusieurs fin connaisseurs de musique, que j'ai interrogés là-dessus en des temps, et même en des lieux différents, ne se soient trompés collectivement. »[989]

Le critère retenu par Herbart ici n'est pas le caractère pur ou impur de la tierce issue du tempérament égal, puisque, de toute évidence, celle-ci sonne comme moins pure que la tierce calculée sur un rapport de 5/4. En effet, Herbart ne travaille pas ici à une comparaison avec la tierce pythagoricienne, puisqu'il mentionne bien prendre la « disposition habituelle », c'est-à-dire la plus pratiquée à l'époque, et qu'il affirme un peu plus haut avoir obtenu une tierce majeure plus grave que la tierce pratiquée à l'époque (en effet, la tierce du tempérament égal est légèrement plus haute que la tierce pure, ce qui peut déranger dans la saisie absolue de l'intervalle, mais permet en réalité beaucoup plus de possibilités de jeu et de modulations). Ne mentionnant aucune gêne éventuelle à l'écoute de l'intervalle simple de tierce, Herbart prend comme repère le caractère de l'accord (on suppose un accord parfait Majeur ici, par exemple). La finalité de la division devrait donc être de retrouver un certain caractère de l'accord, une identité de l'accord parfait majeur, fixée *a priori* ici, non pas par une division abstraite du son qui doit être trouvée dans l'imagination musicale, de sorte qu'elle produise une reconnaissance. Notons bien que cela donnera lieu à un fondement psychologique du tempérament égal : les calculs fondés sur les attentes de ce qui est appelé « imagination musicale » (*musikalische Phantasie*) dans les *PBT* donnent, pour les tierces, une simple division de l'octave en trois, ce qui correspond au *gleichschwebende Temperatur*, tempérament utilisé uniquement en cas d'urgence (lorsqu'il est impossible d'accorder un instrument selon les tempéraments pratiqués à l'époque, et qui variaient beaucoup). Herbart ironise dans ce passage : les musiciens semblent pratiquer davantage ce tempérament égal qu'en cas d'avarie. Il semble que leur imagination musicale s'en accorde bien plus que de jouer sur des instruments

989 *Idem*.

totalement désaccordés, et que grâce à quelques mauvais instruments, et à quelques problèmes techniques, preuve soit faite de la supériorité d'une détermination psychologique de la division de l'octave, sur une division purement arithmétique et résonantielle.

Herbart semble se ranger du côté d'une tradition leibnizienne de rapprochement de la musique à une science exacte relevant du calcul[990], et non pas du côté d'une tradition pythagoricienne, comme l'expérience des tierces tend d'ailleurs à le suggérer. Que reste-t-il alors au calcul ? Celui-ci est bien conservable, et conservé, dans la théorie herbartienne, cela lui a d'ailleurs été reproché, mais que calcule-t-on exactement ? On calculera donc les rapports des représentations, dont les représentations musicales ne sont pas un simple exemple, mais dont elles pourront être le modèle. S'il est parfois difficile de comprendre avec certitude l'application des concepts psychologiques au domaine musical, et en particulier celui des concepts de la dynamique et des calculs qui l'accompagnent, on peut expliquer de manière préliminaire ce que vise Herbart ici : tout comme les représentations (qui, comme telles, sont dans l'imagination, *Phantasie*) peuvent en général être décomposées en éléments qui entrent en relations les uns avec les autres, relations qui se traduisent, dans le milieu psychique, par des forces que la mécanique et la dynamique étudient, de même seront les sons. En effet, le son ici est toujours déjà une représentation de son : non seulement parce que son existence même, inétendue, dépend d'un ou de plusieurs rapports (qui l'identifient ou l'opposent à d'autres représentations de sons) dont on pourra étudier les séries élémentaires qu'il génère, mais encore pour les raisons que nous verrons ci-après, et qui découlent de l'échec des théories physiologiques de l'harmonie musicale.

Signalons tout de suite une chose qui peut paraître tout d'abord incohérente : bien entendu, les rapports sonores, et même, comme les appelle Herbart, *Schwingungsverhältnisse*, les rapports de vibrations, calculés mathématiquement, sont récusés par Herbart, non pas pour leur utilisation du calcul, bien entendu, mais bel et bien parce qu'ils se trompent d'objet. Une science exacte du son ne doit étrangement pas s'occuper de décomposer le son même en éléments sonores, mais elle doit recomposer les éléments sonores pour parvenir aux représentations complètes. Toutefois, comme on l'a déjà spécifié plus généralement en introduction de l'étude de la *Tonlehre*, il faut bien replacer dans leur contexte les calculs mêmes faits en psychologie. La remarque 1 du § 100 du *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, consciente de sa propre audace, et la renvoyant en même temps à de la pure rhétorique, semble porter un coup aux propres divisions mathématiques proposées par Herbart, et montrer qu'il avait conscience de leur limite :

990 Voir Volpicelli: « Es ist bestimmt die Möglichkeit zu messen, zu rechnen – d.h. die musikalische Sprache in mathematische Ausdrücke zu übersetzen in Anbetracht dessen, was schon Leibniz in *De arte combinatoria* schematisiert hatte –, die Herbart in der Überzeugung bestärkt, dass die Musik das Vorbild einer Ästhetik tatsächlich darstellen könne, die nach dem Beispiel der klassischen Physik danach strebt, sich als exakte Wissenschaft zu konstituieren. » I. Volpicelli, *Herbart e l'estetica*, Milano 1985, p. 113, cité dans Moro, N., *op. cit.*, p. 54.

> « S'inscrivant dans les objections dont l'audace fait le seul poids, on affirme que les rapports de nombre, qui déterminent la différence des intervalles harmoniques et disharmoniques (et mêmes les déterminent à eux seuls), ne sont pas les éléments du beau positif dans la musique, et on affirme même que c'est bien plutôt une pénible uniformité qui en ressortirait, si l'esprit créateur de l'artiste n'avait pas su leur donner âme et signification. »[991]

Par les « rapports de nombre qui déterminent la différence des intervalles harmoniques et disharmoniques », Herbart semble bien ici désigner ses propres résultats, et même au fond, tout résultat qui apparaîtrait comme valable aux yeux de quiconque : les nombres, les rapports eux-mêmes, ne sont pas les éléments beaux. Les rapports n'expriment précisément que des relations objectives qu'il ne suffit ni de répéter, ni de varier, pour créer une belle œuvre ; ces rapports trouvés dans la *Tonlehre* ne sont par conséquent en aucun cas des indications pour la composition, comme on l'a dit plus haut. Une œuvre créée en partant des rapports retrouvés par le calcul ne serait d'ailleurs probablement pas belle, mais uniforme, comme formée à partir d'un canevas prédéfini. Épistémologiquement, le beau n'est pas donné par l'esthétique scientifique, il est étudié par elle, et partant, il est impossible de penser pouvoir produire le beau à partir des résultats de l'analyse. Le beau positif – et par ce terme, on voit ici le retour à l'expérience opéré par Herbart – résulte d'un travail artistique qui est ici qualifié d'une façon qui peut surprendre du point de vue du formalisme : que signifie « donner âme et signification », du point de vue des rapports entre les sons ? Le début des *PBT* concède ceci :

> « Bien sûr, aucune catégorie ne peut s'appliquer à la pensée musicale, et on aurait difficilement pardonné qu'on parlât d'un entendement musical (*musikalischer Verstand*), quoique la différence entre ce qui a un sens en musique, et ce qui n'en a pas, soit bien plus originelle que n'importe quelle excitation de plaisir ou de déplaisir, et résolument plus originelle que n'importe connexion possible de la musique avec un texte poétique, ou avec quoi que ce soit qui ne soit pas de la musique. »[992]

On retrouve ici l'idée qu'appliquer des catégories – que représenteraient indirectement les rapports retrouvés par les calculs dans la *Tonpsychologie* mathématisée – ne permettrait pas d'éclairer la pensée musicale : on retrouvera cette question un peu plus loin, mais il faut garder à l'esprit que les formes sont données, ce qui signifie également qu'elles sont données à l'esprit, et non formées par lui au contact d'une matière sensible délivrée dans la perception.

Herbart vise toujours le donné, et par là, l'expérience dans son caractère commun et évident, c'est pourquoi la question du sens de la musique, de sa *Bedeutung*, est une question évidente, et en ce sens, primitive. Jouant sur le sens du mot *Verstand*, il admet que, malgré son apparente naïveté, la question du sens, de l'intelligibilité, de la musique est en fait plus pertinente, et plus musicale, que la question de savoir si la musique doit être renvoyée au rang des simples plaisirs, ou non, ou encore de savoir si elle traduit, plus ou moins fidèlement, un autre contenu artistique.

991 *Manuel d'introduction à la philosophie*, trad. C. Maigné, in *Formalisme esthétique*, *op. cit.*, p. 92.
992 *PBT*, voir Annexe, *infra*, p. 590.

En effet, Herbart rejoint ici un courant d'esthétique, dont il a d'ailleurs été rapproché plusieurs fois, qui voit dans la beauté de l'oeuvre d'art la réalisation non pas d'un sens référé à une dénotation, mais d'un sens interne, sur le modèle organique. L. Schneider relève ainsi dans la *Kurze Encycopädie* l'idée que la beauté d'une œuvre d'art tient à sa « valeur *interne* » qui est « la réalisation d'une pensée. »[993]. On peut d'autant plus songer à ce modèle organique, parfois rapproché du modèle goethéen, que Herbart s'efforce d'introduire, dans la psychologie via l'esthétique, et notamment grâce à la *Tonpsychologie*, la pensée de représentations évolutives, qui doivent donc être étudiées comme des processus déployés dans le temps. C'est également sur ce point qu'il faut s'appuyer pour comprendre ce qui est formaliste dans la théorie de Herbart : il s'agit toujours d'un formalisme de la genèse de la forme.

L'échec des rapports physiques

> « Aussi grande soit la valeur que possède incontestablement aujourd'hui également cette partie mathématique de la physique, la physique n'est pourtant pas la psychologie, et les corps vibrants ne sont pas des représentations de sons. »[994]

On constate que Herbart dénonce une illusion que l'on peut qualifier de naturaliste, avec Gary Hatfield[995] : on l'a dit, les objets d'étude de la psychologie sont les représentations et les concepts, et non les propriétés physiques des objets. L'hypothèse naturaliste qui est rejetée s'appuie sur une confusion grave, voire une illusion, qui est dénoncée par Herbart au tout début des *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* :

> « Que, d'après Leibniz, les monades n'aient pas de fenêtre, est si souvent répété de nos jours que l'on ne se mêlera certainement pas de la vaine tentative d'intercaler une hypothèse physiologique entre physique et psychologie, pour pouvoir accéder aux rapports des vibrations arrivant intacts dans l'âme via les nerfs, ce qui, quelque excellents que puissent être les services rendus par les nerfs, ne peut pour autant conduire à rien : l'âme n'est en effet pas un corps, une représentation n'est pas mouvement, et de ce fait, ce serait une pensée tout à fait indéfendable de vouloir retrouver les rapports du mouvement inchangés dans les représentations. »[996]

Les corps vibrants ne sont pas des représentations de sons, et l'hypothèse physiologique qui, comme le dénonce Herbart, ne fait que s'intercaler entre les propriétés des objets physiques et les phénomènes psychiques, déplace le problème. Il y a toutefois une difficulté qu'il faut essayer d'éclaircir, dans la mesure où le point n'est lui-même pas toujours extrêmement clair dans la *Tonpsychologie*. Il y a bien des représentations qui arrivent dans l'esprit (dans sa partie *phantasique*, pourrait-on dire) en suivant l'ordre du donné ; c'est d'ailleurs grâce à elles que l'on s'aperçoit de ce

993 L. Schneider, « Quelques figures de l'esthétique herbartienne au XIX^e^ siècle », in *Formalismes esthétiques…*, *op. cit.*, p. 88-89.
994 J. F. Herbart, *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre, op. cit.*, p. 97 (nous traduisons).
995 « Concepts are logical ideas that are not to be identified with naturally occurring representations. », *The Natural and The Normative*, *op. cit*, p. 122.
996 *PBT*, voir Annexe, *infra*, p. 591.

qui n'est pas laissé à notre discrétion, mais également ce à quoi je peux me rendre totalement attentif au point de m'y absorber dans l'expérience esthétique d'une représentation complète. Cependant, ces représentations évoluant selon un mécanisme psychologique, peuvent faire l'objet d'une prédication, de corrections et d'éclaircissements dont la philosophie a d'ailleurs la tâche. Sans parler de deux facultés, il semblerait qu'il y ait chez Herbart deux régimes de traitement des contenus mentaux, que le philosophe tend d'ailleurs toujours à connecter l'un à l'autre (de fait, ils vont et fonctionnent comme un tout). Toujours est-il qu'on ne peut pas parler de naturalisme chez Herbart puisque, même ce qui a lieu sous l'ordre du donné dans les représentations n'est de toutes façons pas traité sous le même régime : cela interdit donc de penser là un isomorphisme intégral. À un niveau plus naïf encore, croire que la transmission de ce que les classiques appelaient en France les ébranlements nerveux serait directe est impardonnable. On peut relever dans les *Psychologische Untersuchungen* cette phrase moqueuse :

> « Meinte man im Ernste, der Tonkünstler, welcher Musik nicht bloss hört sondern denkt, empfinde einen Nervenkitzel in Folge zusammentreffender Schallwellen? »[997]

L'impasse de toute hypothèse physiologique fait retomber la recherche dans un problème dont nous avons déjà traité : on pourrait parler ici d'un problème de schématisme. En effet, il s'agit de comprendre comment ce qui est donné se lie à ce qui est pensé, et quel est le régime de compatibilité des deux séries (la série physique ou réelle, et la série psychologique). Cependant, dans la perspective herbartienne, il faut abandonner l'idée de résoudre le problème de cette manière, et séjourner d'abord dans le domaine du psychologique pour ensuite vérifier, par les fameux « points solides », que ce qui aura été trouvé dans la théorie coïncide avec l'expérience. Épistémologiquement parlant, aucune entreprise d'élucidation de la relation n'est valide ; par là, on prend pleinement acte du fait qu'on se trouve, chez Herbart, dans une théorie – ou au minimum, dans une méthodologie – monadiste.

Notons qu'une des raisons de l'invalidation de la psychologie herbartienne après lui fut que celle-ci ne reposait sur aucune théorie physiologique, et partant, ne recourait pas assez aux données ni aux expérimentations physiologiques. Le point de vue de Herbart sur cette question peut ainsi être précisé :

> « Was die Physiologie betrifft, ist die Dreiteilung ihrer Grundbegriffe (Vegetation, Irritabilität und Sensibilität) zum Teil auf die drei psychologischen Vermögen (Vorstellungs-, Begehrungs-, Gefühlsvermögen) zurückzuführen; man muss aber berücksichtigen, dass das geistige Leben in der stetigen Verbindung der drei Tätigkeiten verläuft und auf rein physiologische Betrachtungen nicht zurückzuführen ist. »[998]

997 *PU*, p. 50, cité par Moro, N., *Der musikalische Herbart*, p. 58 : « Pensait-on sérieusement que le compositeur, qui non seulement écoute, mais aussi pense la musique, ressent un chatouillement nerveux à cause de la coïncidence des ondes sonores ? ».

L'argument ici à retenir est donc l'unité de l'activité du sujet dans l'expérience, dont une décomposition, encore une fois, n'éclairerait rien, en ne faisant que décaler le problème à un autre niveau (en intercalant finalement un nouvel objet d'étude). Remarquons toutefois que l'accusation d'avoir détaché de l'expérience ses conclusions psychologiques, et notamment sa *Tonpsychologie* (notamment par C. Stumpf, comme le rappelle longuement N. Moro[999]) est sans cesse nuancée par un recours parfois discret, mais constant, au rapport simple du sujet à l'expérience du sujet, rapport dû à la simplicité de son âme. Cette référence constante à l'expérience, qui ne dissimule donc aucune hypothèse physiologique, est utilisée à nouveau par Herbart pour mettre en cause les hypothèses purement physiques, cette fois sur la perception du son. Les *PU* proposent ainsi un long paragraphe qui a cependant le mérite de mettre au jour cet aspect méthodologique, tout en énumérant de nombreux problèmes laissés irrésolus par la partie physique de la théorie harmonique :

> « Nous devons cependant à présent nous demander : quel est le rapport principal entre les vibrations du corps sonore et la pensée musicale ? Sans doute entend-on plutôt les sons que l'on ne les pense, de même que nous voyons et touchons plutôt des corps que nous ne pensons des corps géométriques. Seulement, les jugements synthétiques *a priori*, que nous évoquions plus haut, ne sont pas plus liés en musique qu'en géométrie à ce qui s'observe extérieurement. Pour rendre cela patent, et pour éviter l'empirisme de l'écoute corporelle, admettons un instant que quelqu'un insiste sur cette hypothèse, qui n'est pas inhabituelle (qui ne peut pas être mal interprétée, par manque de meilleure explication) : l'harmonie de l'accord parfait repose sur la coïncidence des ondes sonores dans l'oreille corporelle. On pourrait poser à cette personne les quelques questions suivantes :
>
> 1) Si deux accords parfaits se suivent immédiatement dans la même disposition l'un et l'autre, pourquoi les quintes et les octaves sont-elles intolérables ? D'ailleurs, elles sont si totalement insupportables que même les quintes et octaves dites cachées (seulement *pensées* comme passage, en aucun cas réellement entendues) sont interdites et évitées par le musicien. Et pourquoi donc interdites seulement *ensuite,* si un couple de voix joue cette progression ? Qu'ont les ondes sonores à voir avec les voix regroupées par deux ?
>
> 2) D'où vient la différence entre ces deux accords identiquement parfaits, le majeur et le mineur ? Qu'a la tierce mineure de plus sombre, si elle est déterminée par rapport au son fondamental, puisqu'elle est également présente dans l'accord majeur, à savoir entre la tierce majeure et la quinte ?
>
> 3) Pourquoi se sert-on en musique des dissonances dont on devrait bien éviter les ondes sonores qui s'entrechoquent désagréablement ?
>
> 4) Pourquoi y a-t-il dans la septième une nécessité à se résoudre en descendant – sur la sensible, et non en montant ?
>
> 5) Pourquoi le saut de seconde augmentée est-il interdit ?
>
> 6) Pourquoi un accord reste-t-il toujours le même lorsque l'on en change également la disposition, alors que la modification d'un seul son, même d'une seconde mineure, transforme tout l'accord ?
>
> Avec une demi-douzaine de questions, cela devrait suffire pour faire comprendre ce qu'entreprend celui qui veut expliquer la théorie musicale. En attendant, on pourrait tout aussi bien

998« En ce qui concerne la physiologie, la division tripartite de ses concepts de base (végétation, irritabilité et sensibilité) est due en partie aux trois facultés psychologiques (imagination, désir, sentiment) ; mais il faut considérer que la vie spirituelle se déroule dans la connexion constante de ces trois activités, et ne peut être ramenée à des considérations purement physiologiques. » in Moro N., *Der musikalische Herbart*, *op. cit.*, p. 34. Nous traduisons.
999 Voir pp. 56 à 60 dans *Der musikalische Herbart*, *op. cit.*.

croire que rien ici ne pourra jamais correspondre avec les ondes sonores. Nous entendons bien ne pas du tout nous en servir, car les vibrations des corps ne sont pas des représentations ni des états internes de l'âme, et les données du physicien n'entrent en notre considération que dans la mesure où le jugement esthétique – qui nous livre les points fixes désirés – est d'accord sans équivoque avec lui. »[1000]

Donnant un statut vérificateur à l'expérience, Herbart souligne – comme d'autres avant lui – que la correspondance des consonances avec des rapports mathématiques simples n'est ni normative, ni conforme à l'expérience concrète. Dans un même geste, et tout comme dans les *PBT*, le témoignage de l'oreille corporelle est renvoyé à un empirisme naïf, et facile à débouter, puisqu'il reposerait notamment sur des généralisations abusives. Herbart fait donc changer le contexte, et expose six cas où, théoriquement, les vibrations sont les mêmes, mais l'appréciation esthétique diffère, parfois du tout au tout. On peut toutefois s'étonner ici de deux choses.

Premièrement, comme la fin de ce passage le réaffirme – et de même que les *PBT* le faisaient[1001] – l'expérience des vibrations et des rapports vibratoires n'est pas totalement éliminée,

1000 Ceci est la fin d'un long paragraphe des *PU* que nous souhaitons faire figurer en entier (une traduction du livre I des *PU* est en cours mais elle ne saurait figurer en entier en annexe de ce travail) :

« Jetzt aber müssen wir fragen : welcher Zusammenhang ist überhaupt zwischen die Schwingungen tönender Körper, und dem musikalischen Denken ? Ohne Zweifel hat man eher Töne gehört, als Töne gedacht ; so wie man eher Körper sah und betastete, ehe man geometrische Körper dachte. Allein die synthetischen Urtheile a priori, deren wir vorhin erwähnten, binden sich in der Musik eben so wenig als in der Geometrie an das äusserlich Angeschaute. Um dies bemerklich zu machen, und den Empirismus des leiblichen Hörens zu vermeiden, wollen wir einen Augenblick annehmen, Jemand bestü[ä]nde auf der nicht ungewöhnlichen (beym Mangel aller bessern Erklärung nicht übel zu deutenden) Hypothese: Das Harmonische des reinen Accordes beruhe auf dem Zusammentreffen der Schallwellen im leiblichen Ohre. Wir könnten ihm etwa folgende Frage vorlegen :

1) Wenn zwei reine Accorde einander in gleicher Lage unmittelbar folgen : warum sind die Quinten und Octaven unerträglich ? Und zwar so ganz unleidlich, dass sogar die sogenannten verdeckten (nur als Uebergang hinzugedachten, keinesweges wirklich gehörten) Quinten und Octaven von den Tonkünstlern verboten und gemieden werden ? Und warum doch nur dann verboten, wenn einerley Paar von Stimmen diese Fortschreitung macht ? Was haben die Schallwellen mit den paarweise zusammengefassten Stimmen zu thun ?
2) Woher der Unterschied zwischen den beyden gleich reinen Accorden, dem Dur und Moll ? Was hat die kleine Terz düsteres, wenn sie vom Grundton bestimmt wird, da sie im Dur-Accorde sich auch vorhanden ist, nämlich zwischen der grossen Terz und der Quinte ?
3) Warum bedient man sich in der Musik der Dissonanzen, deren schlecht zusammenstossende Schallwellen man ja vermeiden sollte ?
4) Warum liegt in der Septime eine Notwendigkeit, sie nach unten, — im Leitton, ohne nach oben aufzulösen ?
5) Warum ist der übermässige Secundensprung verboten ?
6) Warum bleibt ein Accord sich immer gleich, wie man auch die Lage desselben verändere; während die Veränderung eines einzigen Tones, nur um eine kleine Secunde, den ganzen Accord umschafft ?

Am halben Dutzend Fragen mag es genug seyn, um anzudeuten, was Derjenige unternimmt, der die Tonlehre erklären will. Soviel möge man einstweilen glauben, dass hier mit Schallwellen wohl nimmermehr etwas auszurichten seyn dürfte. Wir gedenken uns ihrer gar nicht zu bedienen ; denn Schwingungen der Körper sind keine Vorstellungen, keine innern Zustände der Seele ; und die Angaben der Physiker kommen uns nur in sofern in Betracht, als das ästhetische Urtheil — welches uns die verlangten vesten Puncte darbieten — damit unzweytdeutig einverstanden ist. »

Psychologische Untersuchungen (1839), « Über wichtigkeit der Lehre von den Verhältnissen der Töne, und von zeitmaasse, für die gesammte Psychologie », *SW*, K&F, tome 11, p. 54.

1001 Concession témoignant, une fois encore, du retour perpétuel à l'objet donné :

« […] les vibrations des corps sonores ; lesquels ont au moins le grand avantage, par rapport à la psychologie jusqu'à aujourd'hui, d'explorer ponctuellement à fond leur objet, et d'attirer l'attention sur les véritables éléments donnés dans une expérience déterminée, et de fait, sur les rapports harmoniques fondamentaux. »

ce qui paraît cohérent si Herbart veut maintenir un recours constant à l'expérience, et ne pas morceler l'âme. C'est donc bien le *statut* des ondes sonores qui doit changer. Il faut alors ici reposer la question : : quelle est la part de l'oreille corporelle qui est rejetée ?

Secondement, nous pouvons remarquer que Herbart accuse, sans le dire, la rigidité et la fixité des rapports tels qu'on a pensé les trouver dans les ondes sonores. Chacun des cas pris par Herbart n'est pas sans poser un nombre important de problèmes d'ajustement des hauteurs, des accords et des intensités, jusqu'à les commander dans l'exécution musicale. L'expérience, utilisée à bon escient, devrait pouvoir faire en sorte que la théorie épouse sa variabilité, sans la contraindre et, en même temps, sans renoncer à son ambition scientifique. On peut alors répondre à notre dernière question : ce qui est rejeté dans l'oreille corporelle est sa prétention à dégager des rapports fixes qui paraissent pouvoir valoir *a priori*. Une phrase des *PU* semble claire à ce titre, même si Herbart y emploie le terme de principe :

> « L'idée n'est pas vraiment de se servir des points solides comme s'ils étaient les principes de l'explication. »[1002]

Sachant que les « points solides » sont bien les points où doivent coïncider l'observation empirique avec les résultats obtenus par la *Tonpsychologie*, et où l'expérience doit venir *prouver* la théorie (et surtout les calculs), on peut souligner à quel point le secours que doit apporter ici la psychologie herbartienne est indéniable et novateur :

> « Les concepts psychologiques sont effectivement pensés, mais ne peuvent coïncider ni avec les représentations dont ils proviennent, ni avec leur contenu logique, en face desquels ils ne sont qu'une image. Les concepts psychologiques ignorent donc les circonstances empiriques dans lesquelles ils surviennent ; en même temps, cependant, ils ne fonctionnent toujours que comme des catégories en devenir. En tant que tels, ce sont des représentations changeantes de concepts logiques dans la mesure où l'expérience les enrichit. »[1003]

Les concepts psychologiques dépendent de l'expérience mais en même temps n'en dépendent pas (un paradoxe qu'on peut retrouver au fondement même de toute hypothèse de schématisme) : N. Moro applique ici sa proposition de voir une genèse dans les concepts psychologiques de Herbart, et nous l'avons dit à plusieurs reprises en effet : l'idée de genèse implique celle de développement, de diachronicité. Le temps n'est pas réhabilité uniquement en vue pouvoir fonder scientifiquement la psychologie, mais comme véritable objet d'étude (bien que nous ne négligions pas que cela fut rendu possible par des outils mathématiques, tels le calcul différentiel, qui permet d'étudier l'évolution des représentations en séries sans risque de réduction).

PBT, voir Annexe, *infra*, p. 591.

1002 « Die Meinung ist nicht etwa diese : als sollten die vesten Puncte als Principien der Erklärung gebraucht werden. », *PU*, *SW*, K&F, *op. cit.*, p. 52.

1003 N. Moro, *idem*, p. 37 « Psychologische Begriffe werden tatsächlich gedacht, können jedoch weder mit den Vorstellungen, aus denen sie entstehen, noch mit ihrem logischen Inhalt, dem gegenüber sie ein bloßes Bild sind, zusammenfallen. Psychologische Begriffe sehen also von den empirischen Umständen ihrer Entstehung ab; zugleich fungieren sie aber immer nur als Kategorien im Werden. Als solche sind sie veränderliche Vorstellungen der logischen Begriffe, insofern Erfahrung sie bereichert. ». Nous traduisons.

Il y a donc, méthodologiquement parlant, un détachement de l'oreille corporelle à effectuer comme tâche préliminaire à toute théorie du son scientifique. On l'a vu, non seulement le recours à l'oreille empirique ne permet ni de poser les bonnes questions, ni d'éclairer les contradictions apparentes de l'expérience, et elle constitue même une gêne épistémologique. Reprenant l'analogie entre l'esthétique – ici bien sûr dans le cadre de la *Tonlehre* – et la philosophie morale, Herbart propose une image éloquente : le commandement moral (ici notamment l'impératif catégorique kantien) ne saurait être justifié par l'introspection, ni donc par la combinatoire psychologique, qui amène à la pensée de l'impératif moral. Justifier la morale par la « physique de l'âme » est similaire à la tentative d'expliquer la musique par les événements purement physiques :

> « La morale est comme la musique qui ne doit pas être perturbée par l'acoustique et les descriptions anatomiques de la glotte, bien que la structure de la glotte permette le chant, et que la propagation du son dépende des vibrations de corps tendus ou élastiques. La physique est partout l'ennemie de l'esthétique dès qu'elle la rencontre ; bien que son amie dans de nombreux cas où elle travaille pour elle en secret. »[1004]

L'idée qu'il s'agit d'événement psychologiques, c'est-à-dire de représentations qui sont destinées à recevoir un prédicat, doit donc absolument être conservée, mais il s'agit également de prévenir des risques d'erreur et de confusion qui viendraient de la contingence de l'expérience elle-même. Les *PBT* mettent ainsi plus précisément en garde contre le contexte concret de l'écoute qui est, pourrait-on dire, impur, dans le sens où des éléments superflus viennent perturber la saisie de l'essentiel :

> « Ici et là, le *medium* des sens est tout aussi inapte à trancher purement la question, parce qu'il interfère de façon superflue, et change de ce fait la perception. Les cordes vibrantes, qui dévient sensiblement des rapports rationnels entre vibrations, ne peuvent faire entendre l'intervalle qu'elles forment sans un tremblement et un bourdonnement désagréables ; par ce tremblement du son, qui réside simplement dans les conditions extérieures de la perception sensible, certains peuvent s'abuser, et tenir l'intervalle, qui est donné et reçu de manière désagréable, pour faux […]. »

On notera ici un gain positif du détachement de l'oreille corporelle, ou empirique : Herbart invite à repenser, comme prérequis à la construction de la *Tonpsychologie*, les idées de consonance et de dissonance. La présence de bourdonnements ou de tremblements (*zittern*, *schwirren*) ne doit pas être considéré comme le signe incontestable de la fausseté, et ne doit pas, partant, être corrigé à tout prix. On peut supposer que l'impératif d'une pureté physique de l'émission sonore devait être lourd à l'époque où Herbart écrit. Sa proposition de se détacher de l'oreille corporelle vise donc aussi à recentrer l'attention sur l'essentiel, à savoir : la saisie d'identités musicales pleinement reconnaissables (accords, intervalles, etc.). Aussi, la question des battements comme coïncidence

1004« Die Sittenlehre ist, wie eine Musik, die man durch Akustik und durch anatomische Beschreibung der Stimmritze nicht stören darf, obgleich vom Bau der Stimmritze die Möglichkeit des Singens, und von den Schwingungen gespannter oder elastischer Körper die Fortpflanzung des Schalles abhängt. Physik ist überall die Feindin der Ästhetik, sobald sie mit ihr zusammentrifft; obgleich ihre Freundin in vielen Fällen, wo sie ihr im Verborgenen vorarbeitet. » cité par Moro, N., de SW, tome XII, p. 219 (il s'agit d'une recension par Herbart).

des coups, et des frottements sonores comme gêne auditive permettant d'identifier toute fausseté, voire toute dissonance, ne doivent plus être pris comme points de référence. Ces résultantes de l'émission purement physique du son ne constituent plus qu'une contingence empirique, à laquelle notre oreille ne réagit pas d'une manière absolument précise, ni fiable.

Avec le détachement de l'oreille corporelle vient également un gain théorique important :

> « Si, au contraire, nous chargeons l'oreille de la décision de savoir dans quelle mesure le calcul (physique) correspond à la musique, on peut alors même remarquer plus justement que ce n'est pas en propre l'oreille corporelle, ni même l'audition de sons réellement audibles que nous visons, mais bien plutôt l'imagination musicale**,** qui est liée, dans ses productions, à des règles *générales* et *nécessaires*, par conséquent, *en aucun cas* empiriques. »[1005]

Ici, le sens du terme « imagination musicale », qu'on reprend sous sa version plus tardive et plus juste de pensée musicale (*musikalisches Denken*) devrait plutôt être interprété comme une intuition musicale. Par ailleurs, on note que le terme d'oreille en général n'est pas rejeté, mais qu'il doit bien être entendu désormais comme un organe (pratiquement déjà au sens de fonction), relié à la figuration d'un schème sonore (qui sera un espace-temps), capable de fournir un plan sur lequel les relations tonales deviendront parfaitement claires. En effet, ce que la pensée musicale peut exiger et produire acquiert un statut proche de l'*a priori*, puisque son fonctionnement devra témoigner et produire nécessité. Poser de telles conditions épistémologiques répond parfaitement au défi que s'est lancé Herbart, et que nous avons étudié plus haut : faire des produits de la pensée musicale des propositions synthétiques *a priori.* Ce sera clairement le cas de la *Tonlinie*, que nous traduirons par ligne tonale, un concept que nous présenterons plus loin[1006]. Herbart propose d'ailleurs lui-même dans les *PU :*

> *«* Devait-on pouvoir admettre pour cela une nouvelle forme de la sensibilité, la ligne tonale, analogue à l'espace ? »[1007]

La ligne tonale, comme on le verra, accomplira une tâche de conjonction à la fois des deux formes du temps et de l'espace, dont la disjonction n'est pas pertinente, et la tâche de coïncider avec l'expérience dans une forme qui correspond plutôt au concept d'espace-temps (*Zeitraum*).

On doit donc considérer la constitution des représentations musicales au prisme d'une logique propre à l'activité représentative (*das Vorstellen*), et se donner les outils théoriques d'une psychologie qui rendent compte du processus de formation des représentations musicales d'une manière nécessaire, et par conséquent, scientifique et objective. Ce processus représentatif doit

1005 *PBT*, voir Annexe, *infra*, p. 591.

1006 Voir Moro, N., *Der musikalische Herbart*, *op. cit.*, p. 133 :

« Die Tonlinie gehört zu den Hauptformen der Metaphysik und sie tritt neben diejenigen Formen der Anschauung, die nach Kant die Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung waren. Die Tonlinie wird Raum und Zeit als weitere Form der Erfahrung zur Seite gestellt; denn sie teilt mit ihnen den Zustand a priori. »

1007 « Sollte dafür eine neue Form der Sinnlichkeit, der Tonlinie, analog dem Raume, angenommen werden ? », *idem*, p. 50, nous traduisons.

pouvoir être formalisé mathématiquement – et Herbart prend ici le contre-pied de Kant –. Pour Herbart, il est possible de formaliser ces états internes si on les considère bien comme différents des impressions physiques sensitives, qui sont effectivement de l'ordre d'une multiplicité quantitative.

2.3.2.1.2 *La déconstruction de l'idée de matière* (Stoff) *sonore et la méthode des éléments*

On l'a vu à plusieurs reprises, le simple, l'élément, est pour Herbart inesthétique. Ce qui est apprécié dans l'expérience esthétique est nécessairement un complexe de relations, autrement dit, une forme. De là, on comprend que l'idée de *matière de la représentation*, ou de la perception, n'a plus sa place dans l'esthétique. Toutefois, il ne faudrait pas confondre son éviction de l'esthétique parce qu'une telle matière serait indifférente (car simple), et sa réfutation en général comme concept impertinent. La possibilité d'une telle confusion nous apparaît d'autant plus que, concernant l'appréciation esthétique du simple, Herbart et Kant sont souvent rapprochés sans que soit prise en compte l'hésitation du paragraphe 14 de la troisième *Critique*. Par exemple :

> « Comme chez Kant, chez Herbart également les simples couleurs et les simples sons, c'est-à-dire la « matière », ou le contenu de la représentation, ne sont jamais esthétiques, mais tout au plus des attraits agréables. »[1008]

Un son ou une couleur pris isolément ne peuvent pas plaire chez Herbart : en effet, la thématisation de l'objet esthétique passe par des relations entre ses déterminations (que nous percevons car cet objet phénoménal est lui-même mis en relation avec d'autres déterminations d'autres êtres), ce qui correspond psychologiquement à une lutte entre nos représentations. En revanche, Herbart ne maintient pas que ces couleurs et ces sons isolés soient pour autant de la matière, – sonore pour la musique – : pour pouvoir conceptualiser une forme sonore, il ne faut pas commencer par poser une matière sonore informe, parce qu'alors l'information de la matière ne pourrait plus venir que de l'esprit du sujet. Or, la forme est donnée, ce qui signifie que la forme ne vient pas de l'esprit du sujet, mais encore, que ne venant pas non plus d'une matière, on doit considérer qu'elle émane d'éléments.

Il faut donc disposer une méthode pour étudier la formation des concepts compris comme des relations : il s'agit, on l'a vu, de la méthode des relations. Or, nous percevons la relation entre une matière (donnée) et une forme (pensée) de manière contraignante (*Zwang*) : il y a alors deux choses à prendre en compte. D'une part, la résistance du donné, dont, pour le dire très simplement, nous ne pouvons pas faire tout ce que nous voulons. En effet, les modifications que nous pouvons lui apporter, même en termes de représentation et de concept, sont limitées (par exemple, penser un

1008 « Wie bei Kant können auch bei [Herbart] nie einfache Farben und Töne, also die „Materie“ oder der Inhalt der Vorstellung ästhetisch, sondern allenfalls angenehme Reize sein. », W. Henckmann, « Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik », in *Herbarts Kultursystem*, *op. cit*., p. 245.

cercle carré). Et, d'autre part, la contrainte doit être pensée sur le plan de la matière comme de la forme (par exemple, imaginer une couleur qui n'existe pas est impossible). Il faut donc considérer que la forme comme la matière sont *données*. Ce rappel préliminaire nous amène, plus généralement, à réactiver la question de savoir si l'on peut encore parler de formalisme concernant la théorie esthétique, et la théorie musicale de Herbart.

Dans les *PU* de 1839, on a vraiment la trace du « *kantianer Verfasser* » : Herbart veut donner à la psychologie une assise qu'il voudrait entre l'empirisme et la métaphysique. La psychologie ne devrait selon lui jamais prétendre pouvoir se passer de l'expérience, néanmoins, une fois cela acté, il faut convenir de quel rapport la *doctrine* elle-même doit entretenir avec les faits pour accéder à ce qu'elle cherche à expliquer. On pourrait alors dire que c'est à une expérience *sécurisée* et *fondée* que la psychologie comme science doit avoir recours. Herbart prend l'exemple du domaine du goût – ainsi de ce que serait une science culinaire exacte – et y transpose ses ambitions :

> « À quoi cela servirait-il, si nous possédions, par exemple, une théorie psychologique pour expliquer la différence entre l'amer (*Bitter*), le piquant (*Scharf*), et l'épicé (*Gewürzhaft*) ? Établir cette différence indépendamment de toute théorie, et déjà simplement en fait ne fonctionnerait pas ; on n'aurait pu comparer la théorie avec aucune expérience fiable. »[1009]

Il faut donc que l'expérience puisse déjà constituer un terrain fiable d'investigation, avant même que les points solides n'y soient pris. Il apparaît donc, au minimum, que cette expérience doive être retravaillée philosophiquement. En effet, l'expérience comme point de départ, et sans rectifications ni clarifications métaphysiques et philosophiques, est le lieu d'une grande confusion[1010]. Ce constat nous ramène à l'usage de la méthode des éléments pour la *Tonlehre* : les jugements de goût sur les œuvres entières, *a fortiori* complexes, comportent une grande part d'incertitude. Cependant on est capable d'émettre des jugements beaucoup plus nets, et certains, concernant les *parties* de ces œuvres : des personnages, des intervalles, etc. L'obscurité du passage du jugement sur les parties au jugement sur le tout est précisément ce que Herbart identifie comme « *die Gründe der Unsicherheit* » :

1009 « Was würde es nützen, wenn wir z. B. eine psychologische Lehre zur Erklärung des Unterschiedes zwischen dem Bittern, Scharfen, Gewürzhaften, bessässen ? Diesen Unterschied unabhängig von aller Lehre, schon bloss thatsächlich, vestzustellen, würde nicht gelingen ; man würde die Theorie mit keiner sichern Erfahrung vergleichen können." Herbart, *Psychologische Untersuchungen*, *SW*, XI, p. 53.

1010 On peut renvoyer à de nombreux passages, par exemple :

- *Allgemeine praktische Philosophie, SW,* tome II*, Einleitung*, « *I. Vom sittlichen Geschmack* », p. 339.
- *PBT*, *infra* : § 1.
- *PU* :

« La psychologie mathématique se tient, dans la nature des choses, entre la métaphysique et l'expérience. Elle ne pourrait se mettre en branle uniquement avec la simple expérience, car les analyses de l'expériences rencontrent un tel enchevêtrement de circonstances, — ce qui a lieu en nous se montre si bigarré et fluctuant à l'observation, que l'on ne voit pas clairement ce qui est véritablement un objet auquel le calcul pourrait être appliqué. » *idem*, p. 53, nous traduisons.

> « Il y a en revanche un espoir qu'on découvre les raisons de l'incertitude [du goût] aussitôt qu'on énonce avec certitude les jugements élémentaires que provoque, certes, l'effet esthétique total d'une œuvre composée. Celle-ci ne peut cependant jamais les montrer isolément, et ce d'autant plus lorsqu'elle les met en contradiction même les uns avec les autres, dans la mesure où l'oeuvre n'est pas classique. »[1011]

Non seulement l'oeuvre ne peut pas montrer les éléments esthétiques isolés, mais encore ils perdraient à l'instant même leur qualité esthétique s'ils étaient perçus isolément : c'est bel et bien la forme qui est donnée, et la matière n'a alors de sens que comme ensemble d'éléments indifférents à l'appréciation esthétique. Toutefois, cette définition de la matière élémentaire comme ce qui est retrouvé par l'esthétique générale correspond si peu à l'idée qu'on se fait de la matière qu'on est autorisé à se demander s'il ne faut pas simplement abandonner ce concept – ou, au minimum, la polarité matière-forme –. Du point de vue même de la matière, il faut se demander pourquoi on qualifie de *matière*, donc d'une chose relativement indéterminée, temporairement informe, les sensations ? Il pourrait y avoir une erreur tenant à la distinction scolastique artificielle entre qualité et quantité. Lorsqu'il expose les raisons qu'on a avancées de refuser à la psychologie le statut de science (qu'on trouve telles quelles ces raisons chez Kant, ou non), Herbart décrit même une forme d'illusion, liée à notre ignorance de ce qu'est la qualité, psychologiquement et métaphysiquement :

> « […] là où nous croyons percevoir dans l'expérience commune du qualitatif, la raison en est souvent simplement quantitative. Ainsi l'est par exemple la manière dont nous entendons des sons différents, à partir desquels se forment bien d'autres consonances et dissonances, selon les vibrations plus ou moins rapides de cordes plus ou moins longues. »[1012]

L'idée des qualités est, encore une fois, un effet de la psychologie des facultés, qui organisent *a priori* le flux infini de déterminations quantitatives qui nous parviennent, nous empêchant de voir que la loi de la scansion formelle de ce flux est *donnée* avec lui.

Herbart maintient donc l'idée de l'unité des représentations sonores : l'objet *son* n'est pas le résultat d'une activité synthétique de l'entendement qui mettrait en forme une matière sonore disparate (on pense ici à la « *materie der Vorstellung »,* terme utilisé par Kant au paragraphe 14 de la *Critique de la faculté de juger* pour parler du son, précisément). Si l'on s'apprête à décomposer les représentations musicales en leurs éléments, c'est uniquement pour montrer la genèse de la représentation en termes de forces qui entrent en collision, et pour faire émerger la liaison psychique qui est invariable, tout en se constituant en même temps que le donné (*das Gegebene*) lui parvient.

1011 « Es ist hingegen Hoffnung vorhanden, die Gründe der Unsicherheit zu entdecken, sobald die Elementarurteile bestimmt werden ausgesprochen sein ; welche der ästhetische Totaleffekt zusammengesetzter Werke zwar aufreizt, aber nicht gesondert hervortreten lässt, vielmehr, wofern das Werk nich klassisch ist, sogar unter einander in Widerstreit setzt. » *Allgemeine praktische Philosophie*, *idem*, p. 339.

1012 Herbart, *De la possibilité et de la nécessité d'appliquer les mathématiques à la psychologie*, *op. cit*., p. 133.

La théorie musicale de Herbart s'élabore ainsi en fonction de deux grands axes solidaires : elle se présente comme une application de la métaphysique de Herbart, elle même opposée à la « psychologie des facultés » de Kant. Herbart désapprouve en effet la division de l'âme qui en résulte (tout particulièrement l'ajout d'une faculté du jugement), de même que la pureté des formes *a priori* qui les rend, selon lui, inapplicables à l'expérience. Pour ne pas décomposer cet objet qui unit paradoxalement, et comme tous les objets du monde sensible, à la fois une manifestation phénoménale *conditionnée* et l'idée d'une *réalité inconditionnée*, d'un réel un et immuable, concept limite ressemblant à la chose en soi kantienne, la véritable connaissance est une connaissance des relations, et ce, à partir de ses éléments les plus simples. Dans l'esthétique générale, ces éléments sont gouvernés par le temps et l'espace, comme l'écrit Herbart au § 101 : « L'espace et le temps sont visiblement à la source de très nombreux rapports esthétiques ; s'introduisant dans tous les arts »[1013]. De là, les plus aisés à percevoir son ceux donnés par « les deux sens supérieurs »[1014], la vue et l'ouïe. Et enfin : « Les rapports esthétique élémentaires se divisent en deux catégories principales : leurs termes sont soit simultanés, soit successifs. »[1015]. Une fois cela posé, la musique apparaît, avec ces deux dimensions structurelles, la mélodique et l'harmonique, une fois encore comme art paradigmatique. Le son est donc compris comme élément qui n'a cependant comme tel aucun sens (pour reprendre une expression de Herbart) : il n'a de sens que parce qu'il rentre en relation avec d'autres éléments (du même genre, c'est-à-dire : sonore). Les premières véritables unités esthétiques sont bien les rapports, et non les sons ; ainsi peut-on retrouver par génération les premières représentations :

> « Ainsi le goût n'est-il pas un pouvoir de *donner* – au sens propre – approbation ou désapprobation, mais ces jugements, qui, pour leur distinction commune par rapport à d'autres manifestations de l'esprit, tendent à être compris sous l'expression de « goût », – sont plutôt les effets d'une représentation complète des relations formées à travers une multiplicité d'éléments. »[1016]

Les éléments musicaux sont donc les produits théoriques d'une division faite *en pensée* (Herbart a souvent recours au verbe *hinzudenken* par exemple) pour expliquer non pas la constitution matérielles des objets et le processus synthétique qui les re-constitue, mais bien la constitution psychologique de nos représentations. On retrouve ici l'idée de la représentation complète, qui seule fait accéder au beau objectif :

1013 *Manuel d'introduction à la philosophie*, trad. C. Maigné, *op. cit*., p. 92.
1014 *Idem*, § 100, p. 91.
1015 *Idem*, § 99, p. 91.
1016 *Allgemeine praktische Philosophie*, *SW in chronologischer Reihenfolge*, tome II, Einleitung, « I. Vom sittlichen Geschmack », p. 344, nous traduisons :

« Also der Geschmack ist nich ein Vermögen, Beyfall und Misfallen – im eigentlichen Sinne zu *geben* : sondern diejenigen Urtheile, die, zu ihrer gemeinschaftlichen Auszeichnung vor andern Äusserungen des Gemüths, unter dem Ausdruck : Geschmack, pflegen begriffen zu werden, – sind Effecte des vollendeten Vorstellens von Verhältnissen, die durch eine Mehrheit vont Elementen gebilet werden. »

> « Pour obtenir en général un jugement de goût pur, on prête attention à la variabilité des états dans lesquels il met l'esprit. On sépare ce qui est variable : cela ne peut pas être essentiel au goût. Cependant, la saisie de l'objet doit persister dans son acuité pour qu'on puisse le juger. Ni les premières ni les dernières impressions qu'une œuvre d'art provoque ne sont les impressions purement esthétiques ; celles-ci parce que l'objet n'est pas encore saisi complètement, parce que la masse des impressions est encore pressante ; celles-là parce que l'attention est lassée et disparaît. »[1017]

Durant ce laps de temps, les représentations se disposent en séries, mais cette disposition n'est ni simple, ni fixe. C'est ici qu'il faut reprendre le fil de la réflexion sur l'élément, même s'il n'est jamais esthétique en tant que tel : comme les complexes esthétiques ne peuvent être formés que par des éléments relativement homogènes, c'est-à-dire qu'un son rentre spontanément en relation avec un son, mais un peu moins bien avec une couleur, et assez difficilement avec une sensation d'un autre genre, etc., ces éléments normalement similaires vont pouvoir se combiner entre eux.

> « Le fait que les véritables éléments ne doivent pas être totalement hétérogènes mais plutôt en relation, c'est-à-dire que l'on devrait pouvoir considérer l'un comme la modification de l'autre, ne peut pas être ici pleinement abordé ici ; il est cependant immédiatement clair que les éléments ne se tiennent pas paresseusement les uns à côté des autres dans une simple somme, mais qu'ils doivent s'interpénétrer les uns les autres, ce que, par exemple, une couleur et un son, ou un son et une idée pourraient à peine faire, et qu'au contraire un son et un son, une couleur et une couleur, une idée et une idée, représentés en même temps dans une pensée, se modifient en fait réciproquement, de telle sorte que l'approbation ou la désapprobation surgit dans ce qui est représenté – et ce pour chaque relation singulière d'une espèce singulière –. »[1018]

Cette interpénétration, terme choisi notamment par Leoš Janáček afin de distinguer la théorie de Herbart de celle de Helmholtz[1019] fait de la méthode des éléments un simple préliminaire pour étudier la pensée musicale, ou le contexte des pensées musicales. Même la musique, qui est capable de donner littéralement à entendre, et même à voir avec la lecture de partition, les séries qui se déploient et s'entremêlent, doit donner lieu à une analyse approfondie des moindres rapports dans lesquels ses éléments peuvent rentrer dans un milieu où ils entrent en résistance, et peuvent

1017 *Idem*, p. 340, nous traduisons :

« Um überhaupt ein Geschmacksurtheil rein zu haben, achte man auf das Veränderliche der Zustände, in welche es das Gemüth versetzt. Dies Veränderliche sondere man ab ; es kann dem Geschmack nicht wesentlich seyn. Aber die Auffassung des Gegestandes muss bleiben in ihrer Schärfe, damit geurtheilt werden könne. Weder die ersten, noch die letzten Empfindungen, welche ein Kunstwerk erregt, sind die rein ästhetischen ; jene nicht, weil der Gegenstand noch nicht vollkommen gefasst ist, weil die Masse noch drückt ; diese nicht, weil die Aufmerksamkeit ermüdet ist und schwindet. »

1018 *Idem*, p. 344-345, nous traduisons :

« Dass die wahren Elemente nichtgänzlich ungleichartig seyn dürfen, sondern im Verhältnis stehn, d.h. eins als die Abänderung des andern müssen betrachtet werden können, lässt sich hier nicht vollkommen erörtern ; soviel jedoch ist sogleich klar, dass sie nicht bloss in einer Summe müssig neben einander stehn, sonder einander durchdrungen sollen, welches eine Farbe z.B. Und ein Ton, oder ein Ton und eine Gesinnung, schwerlich leisten würden, dahingegen Ton und Ton, Farbe und Farbe, Gesinnung und Gesinnung, in Einem Denken zugleich vorgestellt, in der That einander gegenseitig so modificiren, dass Beyfall oder Misfallen – und zwar für jedes besondere Verhältnis von besonderer Art, – in dem Vorstellenden hervorspringt. »

1019 Il sera en effet question de « percolation » dans l'hypothèse physio-psychologique de Helmholtz dans la *Complete Theory of Harmony* de Janáček en 1912. Voir : Beckerman Michael, « Janáček and the Herbartians », in *Musical Quarterly*, n°69, 1983.

céder les une aux autres, et disparaître, et où chaque rapport modifie la perception que nous avons des parties et des touts.

2.3.2.2. La *Tonpsychologie* s'énonce en termes *mécaniques :*

Dans *Der musikalische Herbart*, Nadia Moro rappelle que Herbart s'oppose à une genèse purement métaphysique ou *a priori* des formes de l'expérience : ces formes dépendent de l'expérience et elles doivent être recherchées en lien avec celles-ci et avec le « *Vorstellungsmechanismus* »[1020], comme le qualifie N. Moro. Ainsi, l'espace et le temps ne sont pas des formes au sens kantien : elles ne sont pour ainsi dire, rien[1021] : ce sont de simples produits du mécanisme psychique.

Les *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* sont claires :

> « Avec les concepts que l'on s'est faits de l'entendement, comme de toutes les facultés de l'âme en général, on ne pouvait bien évidemment rien atteindre en musique – harmonie, mélodie, mesure, exécution : tout cela narguait directement chaque tentative de mettre au jour, à partir des leçons tirées du temps comme forme du sens interne, de l'imagination et du sentiment (*Gefühl)*, toute explication tenable uniquement en apparence : – que l'on en est plus volontiers resté aux formulations mathématiques du son, ou aux rapports vibratoires entre les corps sonores . »

Il est intéressant de noter que l'échec des catégories kantiennes est constaté face aux concepts musicaux eux-mêmes : harmonie, mélodie, mesure et exécution au sens d'interprétation juste. En premier lieu, la théorie musicale, et la musique elle-même (*Tonart*), ont la particularité d'avoir été fondées sur une base rationnelle dès les débuts de la recherche des fondements de l'harmonie en Occident. Forte de cette histoire, la *Tonlehre* dispose de concepts désignant et définissant ces dimensions qui sont non seulement bien déterminés (en particulier l'harmonie, et la mélodie dans sa partie rythmique, et métrique, en particulier), mais encore ces concepts bénéficient-ils d'une historicité scientifique telle qu'une théorie de l'esprit, comme celle de Kant, ne pouvait que les obscurcir, ou les manquer. À la rigueur, la théorie kantienne de la connaissance pouvait-elle s'en servir comme elle s'est appuyé sur les résultats de Galilée ou de Newton, mais une fois encore, l'obstacle de la détermination du temps s'est révélé insurmontable.

En second lieu également, les catégories et les formes de l'entendement posent un autre problème à Herbart : elles ne permettent pas de rendre compte de la dynamique de l'esprit et, donc, de son lien avec le donné qui est, on l'a dit, cela même qui varie, change, s'intensifie, diminue, etc. Les *Psychologische Untersuchungen* sont très claires sur ce point :

> « Lorsque Kant, critiquant la raison pure, renvoya l'entendement à l'expérience, il était temps de laisser reposer provisoirement les concepts transcendantaux, et de réfléchir avant tout

1020 Moro N, *Der musikalische Herbart*, *op. cit.*, p. 32. On pourrait traduire par le « mécanisme du pouvoir de représenter ».

1021 Voir *Allgemeine Metaphysik*, § 241 *:* « Der Raum und Die Zeit sind offenbar Nichts. », cité par M. Mauxion, *op. cit*., p. 110.

plus précisément à la possibilité de l'expérience pour revenir, plus tard, mieux préparés, à de plus hautes recherches.

On aurait bientôt trouvé qu'aucune possibilité de l'expérience ne découle des supposées formes de l'entendement et de la sensibilités, parce que les formes, qui sont toujours en nous de manière identique ne peuvent expliquer aucune différence de ce qui se présente à l'observation. »[1022]

Pour reprendre les termes de l'*Allgemeine praktische Philosophie*, celui qui veut comprendre les relations esthétiques doit accepter de se plonger dans un milieu dynamique et multiforme :

« [l'esthétique] devrait plutôt nous *transposer* (*versetzen*) dans la saisie de l'ensemble des *relations simples*, aussi nombreuses soient-elles, qui produisent, lors d'une représentation achevée, une approbation ou un déplaisir. »[1023]

Seule la musique est précisément capable d'une telle transposition (traduction de l'idée de *Versetzung* que nous n'avons pas choisie au hasard). Herbart se demande, dans la suite de cette remarque, si la basse fondamentale n'est pas le meilleur modèle dont on dispose actuellement pour construire une esthétique *als Aufstellung auf ästhetischer Principien* :

« Cette basse fondamentale exige, et obtient, pour ses intervalles simples, ses accords et ses progressions, une appréciation absolue, sans prouver ni expliquer quoi que ce soit. – Il ne doit pas en être autrement des relations de la volonté afin qu'elles suscitent, plus tard, comme les relations des sons, une approbation ou désapprobation absolues. Toutes les questions concernant la possibilité d'une telle appréciation doivent être purement arrêtées, ici comme ailleurs. Cela suffit, si cela fonctionne ! La seule différence se révèle elle-même du fait que le musicien n'a besoin de que faire entendre les sons pour que les relations se présentent […]. La rythmique, non des mots, mais de l'enchainement des pensées (*Gendankenfolge*) – et, en général, tout ce qui caractérise l'art représentant *successivement* – devrait ensuite entrer en ligne de compte.. »[1024]

Mettons de côté le parallèle établi par Herbart avec les possibilités pour la philosophie pratique de bénéficier des conclusions de la *Tonpsychologie* : ce qui nous intéresse dans ce passage est l'importance de l'observation du mécanisme des pensées, dans leur enchaînement, qui, en musique, peuvent être observées directement dans leur ordre et dans leur développement. C'est comme si la musique, du moins Herbart le postule-t-il, se déroulait dans l'ordre de la pensée, et manifestait cette structure psychogénétique. Plus encore, avec la basse continue, on dispose même d'une trace des

1022 « Als Kant, die reine Vernunft kritisirend, den Verstand auf die Erfahrung verwies : da war es Zeit, den trenscendenten Begriffen einstweilen Ruhe zu gönnen ; und über die Möglichkeit der Erfahrung zuvörderst genauer nachzudenken, um später mit besserer Vorbereitung zu höhern Untersuchungen zurückzukehren..

Man würde bald gefunden haben, dass aus angenommenen Formen des Verstandes und der Sinnlichkeit sich keine Möglichkeit der Erfahrung ergiebt ; weil Formen, die auf immer gleiche Weise in uns liegen, keine Unterschiede dessen, was sich zur Beobachtung darbietet, erklären können. », PU, *idem*, p. 50, nous traduisons.

1023 « […] *versetzen* sollte sie uns in die Auffassung der gesammten *einfachen Verhältnisse*, so viele es deren geben mag, die beym vollendeten Vorstellen Beyfall und Misfallen erzeugen. », *Allgemeine praktische Philosophie*, *op. cit.,* p. 345.

1024 « Dieser Generalbaß verlangt, und gewinnt, für seine einfache Intervalle, Accorde, und Fortschreitungen, absolute Beurtheilung ; ohne irgend etwas zu beweisen oder zu erklären. – Nicht anders sollen hier, weiterhin, Verhältnisse von Willen vorgelegt werden, um, gleich jenen Verhältnissen von Tönen, in absoluten Beyfall un absolutes Misfallen zu *versetzen*. Rein abgeschnitten seyn werden hier, wie dort, alle Fragen nach der *Möglichkeit* solcher Beurtheilung. Genug, wenn sie von Statten geht ! Der einzige Unterschied ergiebt sich von selbst, dass der Musiker nur nöthig hat, die Töne erklingen zu lassen, um die Verhältnisse vorzulegen […] Das Rhythmische, nicht der Worte, sondern der Gedankenfolge, – und überhaupt das, was die *successiv* darstellende Knst characerisirt, – dürfte zunächst in Frage kommen. –. », *ibidem.*

principes ordonnateurs de ce *Gedankenfolge*. Ces réalisations mêmes sont des preuves : il n'y a à partir d'elles, plus rien à démontrer, comme le rappelle Herbart. Ici à nouveau, la musique offre des objets destinés à servir de modèle pour la psychologie, ou encore la philosophie morale. Un texte fameux est toutefois tourné vers l'art (du côté de la *Kunstlehre* semble-t-il), et éclaire à nouveau l'importance de l'attention à une dynamique *réglée* des pensées :

> « […] une banale musique de danse, comme la fugue la plus délicate, montrent clairement ce que la musique imite, – à savoir le cours des mouvements humains, des représentations et des sensations. En un mot : il s'agit du mécanisme psychique, que tous les artistes devraient étudier, pour la même raison qui pousse les peintres et les sculpteurs à étudier l'anatomie, non pour apprendre le beau, mais pour mettre au jour le naturel. Car on attend d'abord de toute oeuvre d'art ce type de naturalité, qui imite le cours du mécanisme psychique, lui correspond et de ce fait le sollicite. »[1025]

Il faut noter ici que Herbart s'appuie sur une conception dynamique, rythmée, c'est-à-dire segmentée, discontinuée du flux ou de l'enchaînement des pensées (*Gedankenfolge*). En effet, allant ici à nouveau à l'encontre de la sentence prononcée par Kant contre toute possibilité d'une étude de faits psychologiques réguliers, Herbart pense pouvoir s'appuyer sur une certaine régularité du flux psychique (celle que l'on retrouve à coup sûr en musique avec les « points solides » ou points de coïncidence). Effectivement, sans aucun élément de référence, on ne peut pas étudier des rapports, ni par conséquent fournir les raisons des variations observées. Cependant, avant même de trouver – notamment grâce au modèle de la théorie musicale – ce que peut être ce référentiel, il faut admettre que l'objet de la psychologie puisse exister sous une autre forme que celle d'un flux totalement et immuablement continu d'états mentaux, sur lequel, selon un modèle kantien, viendraient se découper les objets, par l'opération de l'entendement. Herbart prend ce présupposé à rebours, et postule une vie psychique constituée d'éléments discontinus, atomistiques (articulés par des relations) – du moins avant d'établir sa synechologie, dont le statut épistémologique resterait à éclaircir –. De là, une représentation d'objet ne peut pas être une simple application de concepts ou de formes, mais le pouvoir de représenter résulte d'une composition complexe d'éléments. Le fait musical de la consonance traduirait donc, par exemple, non pas une perception continue d'une matière incomposée, et dont l'effet sur notre sensibilité et notre jugement n'est pas décomposable, *ergo* incompréhensible, mais la perception d'une suite de relations simples, auquel le prédicat esthétique peut alors s'appliquer[1026]. Ce passage souvent cité du §115 *Manuel* porte sur l'imitation musicale, et pour cela, il doit aussi retenir notre attention : le *Gedankenfolge* est ce qui doit être imité, et pour ce faire, étudié par les artistes. En effet, il est ce qui est « naturel », et par là il faut entendre qu'il n'a reçu (on pourrait dire, comme Herbart, rien de subreptice *: das Erschlichene*) aucune détermination extérieure. En effet, ce *Gedankenfolge* est celui d'une âme une et simple, qui

1025 *Manuel d'introduction à la philosophie,* (1837)*,* § 115, traduction C. Maigné.
1026 Voir le schéma du jugement esthétique *supra*.

n'a pas de fenêtre (même si, de l'avis de Herbart, on a trop répété cette phrase de Leibniz). Ce modèle d'une pensée qui se développe d'elle-même, bien qu'à partir d'un donné, auquel elle résiste, par le simple fait de son auto-conservation, constitue un modèle formaliste pour penser le beau musical.

L'exigence multiple, pour la *Tonpsychologie* également, d'élaborer une véritable mécanique du mouvement des représentations dans leur enchaînement, conduit Herbart à une formalisation. On rappellera avec profit que, dans la psychologie herbartienne, deux représentations ne sont jamais au repos côte à côte : soit elles sont plus ou moins similaires (Herbart utilise beaucoup le terme de leur *Gleichheit*[1027], qu'on a traduit plus volontiers par identité, plutôt que par égalité, même s'il n'est pas le seul terme utilisé, et que la nomenclature est très variable, et par là, complexe[1028]), ou bien, inversement, elles sont plus ou moins dissemblables. Cette dissemblance n'en est en réalité jamais vraiment une : dans ce milieu où la pression en vue de l'unité règne, une dynamique se crée, et ainsi deux représentations dont la dissemblance est conséquente vont en fait s'opposer (ce qui est exprimé, en général, par le terme de *Gegensatz*, qui se traduit, dans la dynamique par la *Hemmung* : répression ou inhibition, selon les traductions existantes). On peut résumer très globalement que l'identité se traduit par x et l'opposition par x-1.

Le texte préliminaire à cette élaboration de la psychologie scientifique est le § 13 des *HPM*, auquel nous renvoyons dans la traduction de C. Maigné : ce texte met en place non seulement le conflit entre les représentations, qui deviennent alors des forces, et leur résistance dans ce conflit. Or, à l'issue du conflit, un résultat est produit : les représentations en conflit ne se détruisent jamais mutuellement, mais elle se répriment ou s'inhibent plus ou moins (notamment parce que les forces résistent à la répression en raison inverse de leur force selon le § 13 des *HPM*[1029]). Herbart prend tout de suite un cas où la force d'inhibition serait totale, c'est-à-dire, capable en théorie de couvrir toute la valeur de x, mais, comme rien ne peut être supprimé dans l'âme, cette forme de répression (*Hemmung*) se répartit sur chacune des représentation. Aussi, chacune, dans ce cas, n'est qu'à moitié réprimée. Sans rentrer dans le détail de chaque cas de figure (nous y viendrons plutôt avec l'application à la musique, et nous renvoyons en attendant aux résumés de C. Maigné et N.

1027 Il est probable que l'allemand offre avec ce terme, une richesse conceptuelle difficile à rendre avec exactitude en français : le terme allemand renvoie à deux notions mathématiques, l'égalité et l'identité, qui se trouve tenues ensemble dans ce concept. Il est à ce titre tout à fait possible que celui-ci ait été choisi par Herbart pour cette raison polysémique : une égalité de force d'un être avec une ou plusieurs autres réalités face à lui lui permette de rester inchangé (en intensité), et donc égal à lui-même. On retrouve là aussi l'idée que la quantité rejoint toujours *in fine* ce que nous appelons qualité ; ou, réciproquement, que toute qualité n'est jamais qu'une quantité qui se continue indéfiniment.

1028 Nous renvoyons sur la question de la nomenclature de la psychologie et de la *Tonpsychologie* de Herbart à l'ouvrage de N. Moro, qui jette une vive lumière sur cette terminologie changeante, en proposant quelques pistes de simplification dont toute traduction de Herbart devrait pouvoir se servir.

1029 *Points principaux de la métaphysique*, *op. cit.*, p. 233.

Moro[1030]), il y a une première conclusion à tirer ici : nous obtenons bien sûr, des grandeurs, et des calculs de ces grandeurs. Ce premier calcul, tel que nous venons de l'exposer par des mots, se nomme la somme d'inhibition (*Hemmungssumme*). Ce nombre est d'importance pour deux faits psychologiques : le premier étant de pouvoir calculer le :

> « *seuil*, *au-delà* duquel *toutes* les grandeurs (aussi nombreuses qu'elles puissent être) disparaissent du calcul de la répression ; *ou de trouver la loi d'après laquelle les représentations cessent d'être présentes à la conscience*. (En présupposant une répression complète). »[1031]

Il ne faut ici pas perdre de vue que toutes les représentations se scindent en deux parties : l'identité et l'opposition. Or, l'identité se résout dans le conflit : la quantité totale d'identité entre les représentations est, elle aussi, une et une seule force, *in fine*. Les opposés, par définitions, ne peuvent se résoudre en une seule somme (une somme d'identité, précisément). Ainsi pour le rapport de deux représentations, il faut toujours compter un triple conflit, un conflit de trois forces. En effet :

> « Si on a deux représentations, par exemple celle de deux sons dans un intervalle, alors chacune est décomposée en deux parties, une d'identité et une d'opposition, d'où résulte la somme des forces : Deux opposés (un pour chaque représentation) et une seule identité, commune aux deux représentations. Ces forces s'opposent les unes aux autres, de sorte qu'elles donnent lieu à un triple conflit, qui se finit au profit de la plus forte. »[1032]

C'est à partir de ce triple conflit qu'une partie de représentation sera repoussée jusqu'à disparaître de la conscience, donc au seuil de celle-ci (*Schwelle des Bewusstseins*). Deux forces sont toujours nécessaires pour en réprimer une autre. On renvoie à la traduction du cinquième principe des *PBT* qui reprend de manière plus ramassée ce qui était proposé au § 13 des *HPM*[1033] pour l'explication de la formule du seuil.

Le second fait psychologique d'importance, et qui va nous guider pour comprendre comment Herbart applique cela aux sons, est que cela nous permet d'étudier l'invariant au sein d'une dynamique changeante infiniment de représentations : d'où le terme de mécanisme. Citons longuement ce passage particulièrement éclairant par sa pédagogie, des *PU* :

> « Chacun sait que nos représentations entrent dans la conscience tantôt plus tantôt moins. Les exemples les plus habituels de réflexions qui s'affaiblissent peuvent déjà à la rigueur attester de cela provisoirement. Si l'on pense à une rose ou à un lys, l'on peut ainsi diriger son attention tantôt sur la

1030 Voir Moro N., *Das musikalische Herbart*, *op. cit*., p. 50 sq, ou encore Maigné C., le chapitre « Quelques principes de la psychologie scientifique » dans *Le réalisme rigoureux de J. F. Herbart* qui précède la traduction des *HPM*, Vrin, Paris, 2005, pp. 131 sq.

1031 *Points principaux de la métaphysique*, *idem*, p. 235.

1032 Moro, N., *idem*, p. 47 :nous traduisons :

> « Hat man zwei Vorstellungen, zum Beispiel die von zwei Tönen in einem Intervall, dann wird jede in zwei Teile gebrochen, in einen von Gleichheit und einen von Gegensatz, woraus sich die Summe der Kräfte ergibt: Zwei Gegensätze (einer für jede Vorstellung) und eine einzige Gleichheit, die den beiden Vorstellungen gemeinsam ist. Diese Kräfte setzen sich in Gegensatz zueinander, so dass sie zu einem dreifachen Streit Anlass geben, und dieser endet zugunsten des stärksten."

1033 *PBT*, voir Annexe, *infra*, pp. 594-595.

couleur de ces fleurs, tantôt sur la tige du lys et l'arbuste épineux de la rose ; si l'on considère ces derniers, le processus de représentation des couleurs s'amoindrit. Cependant, dans ces exemples, la circonstance qu'un acte arbitraire d'attention serait présupposé est aléatoire, car nos pensées changent assez souvent, même sans aucun arbitraire, à tel point que d'autres [pensées] apparaissent, alors que les anciennes s'amenuisent plus ou moins, et quelques unes disparaissent complètement.

En dépit de cette mutabilité pourtant, les représentations elles-mêmes restent (par exemple celles de la couleur de la rose et de la couleur du lys) les mêmes. Leur rapport également (par exemple, la *différence* entre le rouge de la rose et le blanc du lys) reste inchangé.

Considérons à présent d'abord cette relations constante, et signalons pour cela dès maintenant aussi à de tels exemples qui devraient nous occuper particulièrement par la suite, à savoir, à l'exemple des différences constantes entre les sons. Une quinte juste demeure toujours le même intervalle que l'on entende ou que l'on pense le son fondamental plus fort et la quinte plus faible, ou l'inverse.

Dans *ce qui ne change pas* se trouve ensuite ce que nous appelons la somme d'inhibition. Notre théorie dit en effet, (pour des raisons profondes dont nous ne nous occupons pas ici) que, parmi les les représentations qui se trouvent en opposition contraire (comme ces deux couleurs ou ces deux sons), de cette opposition même une nécessité se ferait jour, à cause de laquelle les représentations doivent perdre en clarté ; une perte qui va souvent si loin que les représentations s'obscurcissent complètement et ne sont plus présentes dans la conscience. »[1034]

On trouve clairement ici l'idée que cette grandeur nous donne une constante à rapprocher du rapport intervallique entre les sons afin de pouvoir transposer ces rapports à toutes les représentations musicales. L'obscurcissement correspond à ce que Herbart appelle degré d'inhibition, (*Hemmungsgrad*), à ne pas confondre avec la somme d'inhibition. On peut déjà ici tenter de décrire pour les sons, ce que Herbart veut dire : dans une quinte juste, le son fondamental Do et sa quinte Sol arrivent dans l'esprit comme deux représentations distinctes (simultanées ou successives, ici cela ne modifie pas le rapport pour ce que nous souhaitons décrire). Si elles sont simultanées, leur coexistence dans la pensée engendre tout de suite ce que Herbart appelle la *Brechung* des représentations, autrement dit leur scission, ou fraction. Chaque fraction de représentation se fait selon la polarité identité-opposition (*Gleichheit-Gegensatz*), et, de là seulement, on peut dire que

1034 *PU*, *op. cit.*, p. 57. Nous traduisons :

« Jedermann weiss, dass unsre Vorstellungen im Bewusstseyn bald mehr bald weniger hervortreten. Die gewöhnlichsten Beyspiele abwechsender Reflexionen können dies schon allenfalls vorläufig bezeugen. Denkt man sich eine Rose und eine Lilie, so kann man bald auf die Farben dieser Blumen, bald auf den Lilienstängel und den Dornstrauch der Rose die Aufmerksamkeit richten; betrachtet man die letztern, so vermindert sich das Vorstellen der Farben. Zufällig ist jedoch in diesem Beyspiele der Umstand, dass ein willkürliches Aufmerken angenommen wurde ; denn unsre Gedanken wechseln oft genug auch ohne alle Willkühr so sehr, dass andre an die Stelle treten, während die frühern mehr oder minder schwinden; auch einige ganz verschwinden.

Ungeachtet dieser Veränderlichkeit aber, bleiben die Vorstellungen selbst (z. B. jene der Rosenfarbe und der Lilienfarbe) die nämlichen. Auch ihr Verhältniss (z. B. Der Unterschied des Rosenroth und Lilienweiss) bleibt unverändert.

Wir wollen dieses unveränderliche Verhältniss jetzt zuerst in Betracht ziehn; und können dabey schon jetzt auch auf solche Beyspiele hinweisen, die uns weiterhin besonders beschäfftigen sollen; nämlich auf die unveränderlichen Unterschiede der Töne. Eine reine Quinte bleibt immer das nämliche Intervall, ob man nun den Grundton stärker, und die Quinte schwächer, oder umgekehrt, höre oder denke.

In dem Unveränderlichen liegt zunächst das, was wir die Hemmungssumme nennen. Unsre Theorie sagt nämlich (gleichviel aus welchen tiefern Gründen, um die wir uns hier nicht bekümmern,) dass bey Vorstellungen, die im conträren Gegensatze stehen, (wie jene beyden Farben oder Töne) aus dem Gegensatze selbst eine Nothwendigkeit entstehe vermöge deren die Vorstellungen an Klarheit verlieren müssen ; ein Verlust, der oft so weit geht, dass die Vorstellungen völlig verdunkelt, und im Bewusstseyn nicht mehr gegenwärtig sind. »

ces parties sont des forces qui entrent en lutte. Concrètement, le Do comprend donc une partie qui s'oppose au Sol, et une partie qui, parce qu'elle est semblable au Sol, tend à s'unir avec lui. Le Sol se fractionnant aussi en une partie qui répugne au Do, et une partie qui lui est semblable, les deux parties de chaque note qui sont en identité fusionnent en une seule force. Si l'on essaie de vérifier, au niveau de l'oreille (et de trouver un point solide, même s'il intervient un peu tôt ici), on peut écouter une quinte où les deux sons sont joués simultanément : ces deux sons semblent aller ensemble (on peut exprimer cela de mille façons dans le langage : ils sont en harmonie, ils s'aiment disait le jeune Mozart, etc.), on perçoit donc la somme des forces des parties identiques de chaque son, ou la somme d'identité, en termes herbartiens. Mais, inexplicablement peut-être pour qui n'étudie pas la *Tonpsychologie*, ces deux sons restent non seulement parfaitement distincts à l'oreille (du moins faut-il peut-être ici déjà supposer une oreille quelque peu entraînée : il est possible qu'une oreille totalement profane n'entende pas qu'il y a bien deux sons, et non un, ni trois), mais leur distinction est même plutôt nette. On ne dira pas qu'ils se repoussent franchement l'un l'autre, ce qui semblerait contradictoire avec l'impression de pureté et d'harmonie qui émane de la quinte juste, mais celle-ci comporte indéniablement deux sons qui ne sauraient fusionner complètement[1035]. Voire, pour certaines oreilles plus entraînées pour lesquelles la quinte juste rappellera les interdits du cours d'harmonie (quintes parallèles, quintes directes, etc.) ou encore la modalité pure de la musique avant la Renaissance, la quinte juste peut même revêtir un caractère dur, franc et puissant, confinant à l'instabilité (nous verrons également plus loin le rôle du contexte, où la quinte, si elle est perçue comme un V^{e} degré, connotera d'emblée la tension). C'est précisément ce caractère de l'intervalle de quinte, que le langage semble toujours rendre de manière incertaine, voire subjective, que la mécanique psychologique tonale de Herbart souhaite pouvoir déterminer.

Nous avons vu que la *Tonpsychologie* transforme les représentations en forces, dont le conflit peut être étudié mathématiquement en termes de grandeurs. On peut bien sûr tirer des leçons importantes de cette démarche épistémologique, et nous y reviendrons, mais il est vrai que les calculs proposés par Herbart posent de nombreux problèmes, et parmi eux, celui de comprendre comment l'on passe exactement des objets étudiés aux applications du calcul. N. Moro relève bien ces problèmes[1036], et nous citions également dans l'introduction de la métaphysique de Herbart, T.

1035 Herbart détaille un exemple similaire que N. Moro rapporte :

« Wer den Ton c hört, der hört ihn für sich und durch sich selbst, nicht aber als entgegengesetztes von d. Desgleichen, wer den Ton d hört, der hört den einfachen Klang d ohne Gegensatz gegen c. Aber wer die Töne c und d beyde hört, oder beyder Vorstellungen zugleich im Bewußtsein hat, der vernimmt nicht bloß die Summe c und d, sondern auch überdem den Contrast beyder, und sein Vorstellen ist der Wirkung des Gegensatzes beyder unterworfen. » in *SW*, tome V, p. 278, cité dans Moro, N., *Der musikalische Herbart*, *op. cit*., p. 68, note 33.

1036 Rappelant avec M. Kaiser-El-Safti, que Herbart ne s'était pas détaché du préjugé kantien selon lequel seules les mathématiques parviendrait à donner à la psychologie l'étoffe d'une science : «Herbart blieb [...] in Kants Urteil befangen, daß Wissen- schaft nur da möglich sei, wo Mathematik zur Anwendung gelangte », M. Kaiser-El-Safti,

Ribot qui signalait que les calculs eux-mêmes étaient erronés. Que peut-on alors retenir de cette formalisation ? Nous nous pencherons plus avant sur un texte particulier qui écarte assez rapidement les purs calculs et propose une visualisation spatiale au fondement de la *Tonpsychologie* : il s'agira principalement de la lecture des principes proposés par les *PBT*[1037], traduit en annexe de la thèse. Il faut toutefois voir que la mécanique psychologique des représentations conduit assez nécessairement à une représentation spatiale, et que cette dernière ne relève pas que de la pure recherche tâtonnante de la part de Herbart (même si c'est en partie le cas) ni uniquement d'une vulgarisation. Cette spatialisation posera toutefois ses propres problèmes, que nous développerons dans le chapitre suivant.

2.3.3. Un plan vectoriel sonore : une géométrie musicale ?

2.2.3.1 *Géométrie du milieu psychique* :

Le milieu psychique, qui est en réalité déterminé par la métaphysique de Herbart, va nous fournir la méthode pour comprendre la liaison des éléments dans les représentations musicales. Il nous faut ici dire un mot d'une des parties de la philosophie de Herbart dont nous n'avons pas beaucoup parlé : la synéchologie. Celle-ci est en effet moins présente dans les œuvres fondatrices que nous lisons, et son ajout n'est pas sans poser quelques problèmes. La synéchologie est la théorie des *continua* dans la philosophie herbartienne, à savoir : l'espace, le temps et la matière. Elle s'occupe, comme le résume C. Maigné, d'une causalité qui ne se trouve pas au niveau des êtres réels, mais qui n'apparaît que pour nous (en fonction de nos points de vue contingents). La synéchologie nait du besoin de définir la position du sujet tout en conservant l'objectivité de la réalité, et de son mode d'apparition tel que la métaphysique et la psychologique l'ont déterminé.

« Johann Friedrich Herbart und Carl Stumpf – oder die Bedeutung der usik für die Psychologie », in *Musik und Sprache. Zur Phänomenologie von Carl Stumpf*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003, p. 80.

On peut également lire Moro N., *Das musikalische Herbart*, *op. cit.*, p. 43 sq. :

> « Der Ernsthaftigkeit und der Ehrlichkeit der Absichten Herbarts zum Trotz riskiert bei ihm die Mathematik jedoch, sich auf eine äußerliche Verkleidung zu reduzieren, ohne jegliche feste Verbindung mit dem psychologischen Material. Nach Volpicelli handele es sich um eine Anwendung, die aber durchaus äußerlich bleib[t], da die Formeln, durch die er versuch[t], das ganze psychische Geschehen zu quantifizieren und in systematischer Form einzuschließen, im Unterschied zu den Naturwissenschaften eine ausschließlich formal-logische Gültigkeit besitzen, ohne eine echte, experimentell überprüfbare Beziehung zu den bestimmten Inhalten. [I. Volpicelli: *Esperienza e metafisica...*]
>
> Nicht die Quantifizierung der psychischen Erscheinungen erweckt Misstrauen, sondern die Formeln, mit denen die Grundbeziehungen der Tatsachen des Bewusstseins ausgedrückt werden sollten. Es bleibt nämlich unverständlich, nach welchen Kriterien die Übertragung von dem Wortschatz der Vorstellungen zu den echten mathematischen Ausdrücken erfolgt. »

1037 Remarquons que, dans les *PBT* de 1811, la spatialisation est quasi-première, alors que dans la proposition des *HPM* de 1808, le calcul, notamment du seuil, était premier. Pour les *PU*, en 1839, Herbart repart certes d'un problème plus précis (l'équilibre des représentation et l'inclusion du calcul des représentations qui remontent du seuil de la conscience), mais il arrive très rapidement à la question des forces et de leur expression dans un degré.

Cela dit, toute apparition est, sans être destinée à un sujet, référée à un point de vue qui la constitue. La théorie des *continua* a donc pour objectif principal de requalifier les *continua* : elle doit « dénoncer que [le] continu soit donné »[1038], et établir ainsi qu'il n'existe pas réellement, tout en expliquant pourquoi nous semblons y recourir sans pouvoir nous en passer (sans bien sûr devoir admettre qu'il s'agirait de quelque chose comme d'une forme *a priori*). Ainsi, la synéchologie permet de résoudre une contradiction que nous avons mainte fois exprimée : comment, à partir d'une suite d'unités semblables, et uniformément agencées (un *continuum*) et, prises isolément, indifférentes, comment donc un tout d'une nature différente (et non indifférente, par exemple lorsqu'il est beau) peut-il naître ?

La synéchologie fonctionne selon une méthode qui construit l'espace et le temps, et cette genèse permet ainsi d'échapper à la présupposition de formes dans lesquelles on viendrait penser l'espace et le temps. La spatialité et la temporalité sont donc des aides (*Hilfsmittel*) à la représentation au sens où elles nous aident à organiser nos représentations, à les ordonner et à les intégrer dans un plan cohérent. Pour autant, espace et temps proviennent de notre expérience : nous apprenons, en commençant par l'expérience du plan unidimensionnel et linéaire, à parcourir à partir d'un point étiré en une ligne, l'espace dans des directions infinies (notamment, le long d'une ligne) – les déplacements physiques, tels ceux de la main ou de l'œil, permettent cette construction, qui doit d'ailleurs être encouragée dans l'éducation de la perception[1039] –. La ligne première, dite figée ou fixe (*starre*) est obtenue par la pensée de la contiguïté d'essences monadiques à l'infini. De là : « Par abstraction de la ligne fixe, on obtient très facilement […] les concepts fondamentaux de l'arithmétique. »[1040] Une faculté permet de tenir ensemble les sections spatiales découvertes : la mémoire. Mais le temps dépendra en réalité de la spatialité et de la mémoire, ce qui lui confère, chez Herbart, une infériorité théorique notable par rapport à l'espace :

> « […] la mémoire permet de comprendre comment se constituent des séries de représentations qui présentent une succession sans pour autant reposer sur le temps. En un mot, Herbart conteste une fois encore la prééminence du temps sur l'espace, de la durée sur le discontinu. »[1041]

1038 Maigné, C. , *Le réalisme rigoureux de J. F. Herbart* in *Points principaux de la métaphysique*, *op. cit*., p. 99.

1039 On trouve une description précise de quelques cas où les mouvements de l'oeil forgent l'idée de la spatialité en suivant des formes géométriques : voir entre autres les *PU*, *idem*, p. 65 : nous traduisons :

> « L'inhibition (*Hemmung*) du fait de la forme (*Gestalt*) s'impose comme un fait à tout instant ; celui qui pense que ce fait aurait dû s'expliquer directement par ces principes applique les principes de manière incorrecte, et on ne peut manquer de voir qu'il entre dans la confusion. Simplement pour éviter une telle confusion, posons ici quelques phrases nues que l'on peut nier si l'on peut ; elles feront leur travail lorsqu'elles feront comprendre que l'inhibition due à la forme doit être autre chose que l'inhibition par de simples sensations.
> Un point, vu sur un plan de même couleur, attire le regard à lui depuis toutes les directions, et le renvoie dans toutes les directions.
> Deux points, vus sur un plan de même couleur, attirent l'œil vers leur point central.
> Une ligne droite dirige le regard d'un point à un autre, et de part et d'autre au-delà de l'extrémité, vers une extension indéfinie de la ligne. » *etc.*

1040 Herbart, *Points principaux de la métaphysique*, *op. cit.*, § 7, p. 209.

1041 Maigné, C., *Le réalisme rigoureux de J.F. Herbart*, *chap. cit.*, p. 149.

Une telle prééminence du temps est ici bien sûr kantienne. Pour Herbart, le successif n'est pas un concept temporel : comme on le voit, l'espace est obtenu en première instance par la contiguïté de parties au nombre infini. Ainsi, avancer le long des séries d'essences en rapport contigu, c'est parcourir une multiplicité d'essences spatialement distinctes, et non, par la même essence, faire l'expérience d'un espace-temps. C'est en proposant de résoudre le concept contradictoire de la vitesse (une même essence doit se transposer le long d'un plan spatial constitué d'essences contiguës entre elles, tout en restant identique à elle-même ; elle doit en somme être et n'être pas au même endroit, et rester elle-même[1042]) que Herbart propose que le concept de répétition soit celui qui représente la temporalité :

> « La répétition est une sorte de reproduction, où le multiple demeure divisé, […] mais est attribué à une seule et même chose (ce qui est mû) […]
>
> La forme de la répétition – un *abstractum* – se nomme le *temps*. On ne doit pas la confondre avec le quantum de la succession (l'espace parcouru), qui inclut à la fois vitesse et répétition. […]. »[1043]

Seule la répétition (dont la mémoire est capable et qu'elle peut embrasser, ou même générer) construira ce que nous appelons la temporalité (*Zeitlichkeit*). Herbart a non seulement subordonné le concept de temps à celui d'espace (de temporalité à celui de spatialité), mais il semble l'avoir réduit à portion congrue dans cette genèse. Le texte des *PU* conserve globalement cette thèse :

> « Que celui qui s'accroche encore au préjugé que le spatial est simultané, et par conséquent aussi à la représentation du spatial sans succession, s'abstienne de toute question adressée à la psychologie en rapport avec le spatial. La pensée kantienne des intuitions dites pures *a priori*, comme les trésors dans lesquels étaient renfermées toutes les constructions spatiales et temporelles, de telle sorte qu'on puisse les piocher à volonté, avait écrasé toute recherche sur ces objets ; il fallait d'abord sortir de ce biais. S'ensuivit alors cependant la réflexion que la recherche sur le temporel est au moins plus facile que celle sur le spatial avec ses trois dimensions ; et que celle sur le temporel elle-même n'est pas vraiment possible, jusqu'à ce que l'on connaisse les lois de la reproduction selon lesquelles le cours de la pensée se développe, et se forme temporellement. »[1044]

Ainsi, à première vue, le théâtre spatial de la figuration des rapports des forces en psychologie était bien un milieu géométrique, mais les *PU* de 1839 explorent en réalité davantage le statut de l'étude du temporel (*das Zeitliche*), et montre une évolution, depuis les *HPM* notamment. Herbart se penche, dans ce texte, sur la possibilité d'une mesure exacte du temps en psychologie, ce qui revient

1042 Ces descriptions du paragraphe 8 des *Points principaux de la métaphysique* font lointainement songer aux laborieuses modélisations de la propagation du son dans un milieu corpusculaire au XVIII[e] siècle en l'absence du concept d'ondes (donc de déplacement sans transport de matière).

1043 *Points principaux…*, *idem* p. 217.

1044« Wer noch an dem Vorurtheil hängt, das Räumliche sey simultan, folglich auch die Vorstellung des Räumlichen ohne Succession, der enthalte sich aller Fragen an die Psychologie in Bezug auf das Räumliche. Die Kantische Meinung von den sogenannten reinen Anschauungen a priori, als den Schätzen, worin alle räumlichen und zeitlichen Constructionen enthalten wären, so dass man sie nach Belieben herausgreifen könne, hatten alle Untersuchung dieser Gegenstände erdrückt; aus dieser Befangenheit musste man zuerst herausgehn. Dann aber folgte die Ueberlegung, dass die Nachforschung in Ansehung des Zeitlichen wenigstens einfacher ist, als die des Räumlichen mit seinen drey Dimensionen; und dass selbst die des Zeitlichen nicht eher möglich ist, als bis man die Reproductions-Gesetze kennt, nach welchen der Gedankenlauf sich zeitlich entwickelt und gestaltet. »

PU, *idem*, p. 66. Nous traduisons.

à déterminer un *quantum* psychologique de temps. Pour une telle mesure, il faut impérativement disposer de deux sections dans ce que nous posons comme le *continuum* temporel. Cependant, ce double découpage suppose d'emblée une persistance (*Verhalten*) du premier repère, le temps que le second repère soit placé. Or ce premier repère est bien placé dans la conscience, c'est-à-dire dans un milieu dynamique de représentations tel que nous l'avons décrit. Dans ce milieu, ce repère se modifie nécessairement (Herbart examine alors une modification qui serait qualitative et nuancée, et prend l'exemple d'une musique que l'on écouterait en identifiant la tonalité de Do Majeur, mais sans être capable ensuite de déterminer la hauteur exacte du Do du morceau ; d'autre part, la modification serait nécessairement au moins quantitative puisque la représentation va se renforcer en se répétant (*sich verstärken durch Wiederholung)*[1045]). Certes, la modification est elle-même proportionnelle au temps, d'où la possibilité de la mesure. Cependant, Herbart soulève un autre obstacle : dans un cadre simplement psychologique, un tel repérage est soumis à un fort arbitraire. Finalement, seule la métrique musicale et la pulsation (*Takt*) qui permet de fixer le tempo (la vitesse) offrirait davantage d'exactitude en réduisant l'arbitraire individuel. De plus Herbart précise que rien de tel ne se retrouve dans la géométrie ; la pulsation musicale serait à même d'offrir une mesure objective du temps en psychologie. En réalité, une dernière difficulté fait obstacle à une poursuite sérieuse de cette piste purement temporelle : on constate en musique que, même lorsque les temps sont isochrones, en réalité leur valeur esthétique, et donc psychologique, est inégale. Herbart appelle cela les « bons » et les « mauvais » *Taktzeiten*[1046]. Il est assez peu évident de comprendre exactement à quoi Herbart fait référence, mais on peut formuler deux hypothèses : soit l'hypothèse de l'intonation, qui rend la valeur des temps inégale en raison de ce qu'on appelle la phrase musicale, ou la prosodie (il y aura donc des temps faibles et des temps forts, ce qui non seulement ne se caractérise pas toujours par une modification de la durée de ces temps, mais en plus varie en fonction du style et de l'époque de l'œuvre) ; soit l'hypothèse du jugement esthétique (qu'on peut d'ailleurs aussi traduire par *Takt*) qui s'applique lorsqu'on décide du tempo d'un morceau, et donc de la valeur des temps (bien que cette division du *continuum* renvoie en réalité à la vitesse qui est, selon les *HPM*, un concept spatial). Toujours est-il que cette division en « bons » et « mauvais » temps musicaux aurait compliqué infiniment la recherche, à moins d'en appeler la mécanique de l'esprit (*Mechanik des Geistes*), c'est-à-dire : d'en revenir à la question des modifications (quantitatives et qualitatives) des représentations de découpage temporel.

La conclusion qui doit donc s'imposer est la suivante : la mesure du temps psychologique est inséparable de la dynamique des représentations, c'est-à-dire de leur modification d'intensité ou

1045 *PU*, *idem*, p. 67.
1046 *PU*, *idem*, p. 68 : « Es sind die Unterschiede der guten und schlechten Tactzeiten, die in der Metrik und Musik eine so wichtige Rolle spielen. »

de force par la répétition. La question de mesurer un intervalle de temps comme unité d'un continuum psychologique n'est pas sans réponse : Herbart estime avoir établi un tel *quantum* à « deux ou trois secondes »[1047], à partir de la métrique musicale, et pour cela, elle ne doit pas être interprétée comme une faille menaçant de détruire l'édifice de la psychologie scientifique. Son inexactitude est secondaire puisqu'elle reconduit, *in fine*, à la question des forces, du degré d'inhibition des représentations, de leur capacité à s'affaiblir au point de disparaître (*sinken*), ou à se renforcer. Nous sommes donc ramenés à la mécanique psychologique, comme le résume N. Moro :

> « La fraction des représentations en deux parties : d'identité et d'opposition est le mécanisme fondamental utilisé pour calculer les rapports entre les représentations. Bien que de telles parties soient à considérer comme des forces, Herbart inclut une modélisation spatio-linéaire. [...][1048]

Qu'en est-il lorsqu'on repasse dans le domaine de la *Tonpsychologie* ? Cet objet métaphysique spatio-linéaire va désormais nous intéresser, et on pourra mieux en déterminer le statut d'après ce que nous venons de voir. Notons simplement qu'il apparaît dès les *HPM* :

> « Souvenons-nous des différents degrés de répression. Pour avoir le cas le plus simple, posons maintenant un *continuum* de représentations tel qu'à partir d'un point librement choisi, l'opposition (la capacité de réprimer) augmente toujours. Les représentations placées sur deux points très proches de cette ligne seront presque semblables, et se réprimeront mutuellement très peu. *etc.* »[1049]

Mais aussi dans la première proposition des *PBT* , où le modèle de la musique survient immédiatement :

> « Toutes nos représentations possibles des sons forment un *continuum* qui n'a qu'une dimension, et qui peut être comparé à une ligne droite puisque, en effet, entre deux sons, une seule et unique trajectoire (*Übergang*) est possible à travers l'ensemble des sons intermédiaires. »[1050]

La question qui se pose alors est de savoir s'il s'agit d'une mesure du temps, ou d'une figuration de part en part spatiale du temps. En réalité, il s'agirait plutôt d'y voir une réduction des deux *continua* à un *continuum* d'intensités.

Pour Herbart, on peut toutefois réaffirmer que cette figuration spatiale du temps relève plusieurs défis : permettre une application mathématique aux représentations (la forme de la ligne permet le calcul), et contredire ainsi Kant qui condamnait la psychologie à ne jamais pouvoir s'élever au rang de science (mathématisable). Doit-on également y voir l'idée de montrer que le

1047 « Bey dieser Gelegenheit hat sich das Resultat herausgestellt, dass man für die psychologische Rechnung die Einheit der Zeit mit Wahrscheinlichkeit auf zwey bis drey Secunden setzen kann; schwerlich viel kürzer und gewiss nicht viel länger. » *Idem*, p. 69.

1048 Moro, N., *idem*, p. 47-48 :

« Die Brechung der Vorstellungen in Gleichheits- und Gegensatzteile ist der Grundmechanismus, der zur Berechnung der gegenseitigen Verhältnisse zwischen Vorstellungen dient. Obgleich solche Teile als Kräfte anzusehen sind, schließt Herbart eine räumlich-lineare Modellierung ein; […]. »

1049 *Idem*, p. 239.

1050 *PBT*, voir Annexe, *infra* p. 593.

temps peut être un objet d'étude au même titre que l'espace ? En tant que telle, la recherche qui court des *HPM* au *PU* via la *Tonpsychologie* ne nous permet pas d'affirmer cela. Quand bien même on peut identifier que placer le critère du scientifique dans l'unique mathématisation est un biais réducteur, il n'en reste pas moins que c'est ce critère qui habite la recherche sur le temporel de Herbart, et que son résultat est qu'aucun *quantum* ne peut être déterminé avec une parfaite exactitude (il n'y a qu'une estimation purement empirique, mais aucun calcul). En revanche, les progrès de la psychologie scientifique sur la mesure des événements psychiques (au sens d'événements du sens interne) grâce à la *Tonlehre* rendent obsolète la supériorité du domaine visuel, dans les intérêts comme dans les outils théoriques (l'espace intelligible de la géométrie et de la physique), sur le domaine de l'ouïe.

De plus, rappelons que cette formalisation spatiale du temps est indispensable pour identifier les éléments de la théorie musicale de Herbart : c'est en réalité bien plutôt une formalisation psychologique des représentations musicales, qui sont elles-mêmes déjà une synthèse de temps et d'espace. Souvenons-nous de ce que le *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, dit des éléments esthétiques au paragraphe 99 : « leurs termes sont soit simultanés, soit successifs.»[1051]. On l'a vu plus haut, concernant la musique, les deux dimensions des rapports les plus simples se retrouvent : pour le successif, dans la mélodie, pour le simultané, dans l'harmonie. Si l'on suit la métaphysique, ces deux dimensions relèvent du *continuum* spatial. Cependant, par sa métrique, sa nécessité de proposer et de générer des découpages du temporel dans l'esprit, la musique induit nécessairement un système de répétition. Le successif et le simultané, comme éléments esthétiques en général, et par essence musicaux, ne sont saisis que dans une structure répétitive, scandée, pulsée ou encore striée (même si l'on s'attache ici à un modèle classique du temps qui ne peut être envisagé par Herbart comme esthétiquement lisse[1052]). La synthèse est opérée par la prise en compte de la dynamique psychologique qu'une mécanique peut étudier de manière exacte grâce à une représentation qui apparaît comme spatio-linéaire, mais qui est en réalité musicale et psychologique.

2.3.3.2 *La ligne tonale et la question de son statut*

Ainsi, dans les *PBT* de 1811, s'appuyant sur ses *Hauptpuncte der Metaphysik* de 1808, Herbart propose de visualiser une *ligne tonale ou sonore* (*Tonlinie*), un *continuum* divisible à l'infini dont les extrémités s'étendent indéfiniment, qui représente la totalité des rapports que les sons peuvent avoir entre eux : leur extension est donc infinie, mais leur liaison individuelle est

1051 *Manuel*, *op. cit*., trad. Carole Maigné p. 91.

1052 Nous reprenons ici les catégories proposées par Pierre Boulez pour la musique contemporaine dans *Penser la musique aujourd'hui*, en 1963, même si la détermination psycho-esthétique de ces catégories est loin de la recherche d'exactitude, peut-être plus psychologique qu'esthétique, des éléments esthétiques herbartiens.

nécessairement linéaire (pour aller d'un son à un autre, il n'y a qu'un seul chemin). La divisibilité de ce *continuum* à l'infini va poser la question des repères que la pensée musicale doit pouvoir y trouver. Le chapitre « Über die Tonlehre » des *PU* pose un grand nombre de propositions ou de faits (comme ici) que Herbart se propose de résoudre. Le premier est celui-ci :

> « 1. *Premier fait.* À partir de n'importe quel son, on peut progresser de manière continue en montant ou en descendant, sans que les sons les plus aigus ou les plus graves, que l'on entend, et à la fin ceux que l'on pourrait se représenter, ne ne puissent être définis avec certitude. »[1053]

Et le second :

> « 2. *Deuxième fait*. Toutes différences entre deux sons peuvent servir de mesure, d'après laquelle l'on peut mesurer d'autres différences, aussi grandes, plus grandes ou encore plus petites. De telles mesures sont connues sous le nom d'*intervalles*. »[1054]

Les intervalles vont donc servir à découper le *continuum* indéfini de sons possibles. Ce mouvement de passage du continu au discret, qui est reconstitué par Herbart pour trouver les éléments premiers doit bien être compris comme un retour à l'ontologique, et non comme une simple élaboration explicative. En effet, on a vu que les *continua* n'existaient que pour et dans la conscience ; il s'agit donc, en retrouvant les points de division du *continuum* tonal, de retrouver les unités d'origine. N. Moro parle en ce sens d'un renversement de la question, sur lequel M. Kaiser-El-Safti n'aurait pas assez insisté : il ne s'agit pas tant pour Herbart de produire une théorie de la fusion (*Verschmelzung*) des représentations, mais plutôt une théorie de la distinguabilité des représentations tonales, musicales[1055]. Cette distinguabilité est d'emblée fonctionnelle et musicale, par conséquent on ne peut se contenter de partir uniquement des sons seuls pris isolément : ces unités n'ont *a priori* aucun sens musical. Si l'on prétendait générer l'échelle harmonique à partir d'un seul son, on ne pourrait que retomber dans le double échec des théories mathématiques et des théories résonantielles. L'unité de base réellement musicale doit être l'intervalle. La question de savoir lequel est assez vite résolue, mais sa caractérisation par Herbart pose problème. La ligne tonale est donc une représentation linéaire d'un *continuum* sur lequel il faut d'emblée placer l'échelle des degrés de répression : plus on se dirige vers la droite, plus la répression (*Hemmung*) de la représentation augmente, plus on va vers la gauche, moins la répression de la représentation est forte. À gauche on fait augmenter la *Gleichheit* et diminuer le *Gegensatz*, et inversement en allant vers la droite, on fait augmenter le *Gegensatz* et diminuer la *Gleichheit* des représentations . Par exemple, un intervalle qui ne comporte aucune répression, où celle-ci est infiniment faible est l'unisson. L'unisson donne donc une représentation stable, caractérisé par sa *Gleichheit*, son égalité en soi-même, qui ne comporte aucun caractère moteur puisqu'il est le fruit d'un rapport de force net, non complexe. Le

1053 *PU, idem*, p. 69
1054 *Ibidem*.
1055 Voir *Das musikalische Herbart*, *op. cit.*, p. 66.

long de la ligne tonale cependant, plus la seconde note s'éloigne de la première, moins il y a de *Gleichheit* entre les forces de l'ancienne représentation et de la nouvelle. La plus grande différence, la plus grande opposition (*Gegensatz*) qu'il puisse y avoir entre deux sons – si l'on élimine tous les redoublements possibles à l'octave – est donc, sur cette ligne sonore herbartienne, en termes de forces : l'octave.

Voyons comment cette définition du milieu sonore en termes de force, l'identification d'un *quantum* va permettre de poser de nouveaux principes d'esthétique musicale.

2.3.3.3. L'octave comme quantum psychologique[1056]

En premier lieu, les *HPM* donnaient à penser un *continuum* de représentation linéaire le long duquel « l'opposition (la capacité de réprimer) augmente toujours »[1057]. Rappelons que la ligne est une figuration de ce qu'établit la mécanique qui elle-même transcrit la dynamique des représentations, et que par conséquent, une représentation n'est jamais seule lorsqu'elle donne lieu à des forces, résultats de sa scission : c'est la coexistence avec une autre représentation dans l'âme qui occasionne cette scission[1058]. La ligne représente toutefois l'évolution d'une représentation (par rapport à une autre qui, pour l'instant, n'est pas figurée). Complétons avec le texte plus tardif des *PBT* :

> « Si l'inhibition infiniment faible d'[une représentation] infiniment proche passe quelque part à un degré d'inhibition fini, alors il doit y avoir aussi un point déterminé de l'inhibition complète. »[1059]

On suppose qu'en progressant sur la ligne, pour une représentation de force déterminée, donc de valeur déterminée, surviendra un point où la somme d'identité de la représentation pourra être totalement réprimée (cette partie de la représentation sombrera alors jusqu'au seuil de conscience) ; inversement, il existe un point de fusion, où la représentation ne sera plus qu'identité. Le point de la complète inhibition est cependant celui qui nous intéresse par rapport à la segmentation du *continuum* tonal :

> « En effet, on présuppose un *continuum* sur lequel on puisse progresser infiniment de chaque côté ; aussi, que ce soit ce degré-là d'inhibition, I/n qui serait l'inhibition complète, alors l'intervalle qui correspond à ce degré d'inhibition donnera n-fois l'inhibition complète.

1056 N. Moro préfère le terme de *Modul* (*idem*, p. 69) en allemand qui permet de conserver l'idée que l'octave doit permettre une génération harmonique et musicale :
« […] die Oktave erschöpft sich in ihrer Bedeutung nicht als bloßes Kriterium für die Messung der Tonabstände; sie weist eine entscheidende Struktur zur Aufstellung aller übrigen Beziehungen in sich selbst auf und dies verleiht ihr den Vorrang unter den anderen Intervallen. », *idem*, p. 74.
1057 *Idem*, p. 239.
1058 On renvoie au § 3 des *PBT* : « Deux sons d'un intervalle défini permettent par conséquent un *point de vue contingent* (*zufällige Ansicht*) (Métaphysique § 2, 5) que l'on peut diviser en pensée en ce qui est semblable, et en ce qui s'oppose, bien que chacun soit en soi parfaitement simple, de telle sorte que chacun constitue une fraction déterminée du tout. »
1059 *PBT*, voir Annexe, *infra* p. 594.

> À partir du point d'inhibition complète, en continuant sur la ligne infinie, on trouvera à une distance égale un nouveau point d'inhibition complète. En parcourant ainsi la ligne infinie des deux côtés, on la fractionnera en un nombre indéterminable de distances déterminées, auxquelles appartient l'inhibition complète. »[1060]

Le phénomène décrit par Herbart dans ces passages n'est autre qu'un passage du continu au discret sans l'intervention ni d'une forme *a priori*, ni tout simplement d'une opération transcendant le donné lui-même.

> « À cette occasion, pour raisons d'explication, on pense tout de suite aux octaves en musique. On peut diviser la ligne sonore à partir de n'importe quel point pris arbitrairement en un nombre indéfini d'octaves. Les extrémités *(Endpunkt)* de l'octave sont les points de complète inhibition, [...]. »[1061]

À ce stade, pour faciliter la compréhension ainsi que l'exposé de ce qui suit, nous proposons de reprendre un schéma présent chez Herbart, et repris notamment par N. Moro, qui suit tout les indications données par Herbart :

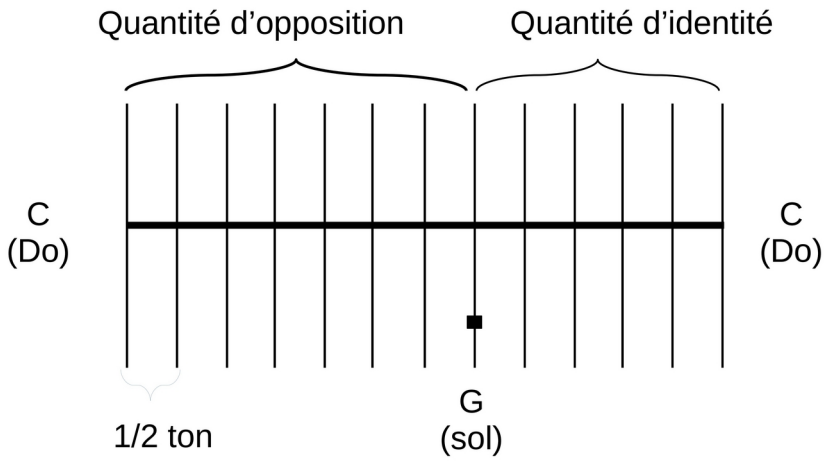


Fig. I

On fait donc figurer sur ce schéma la ligne tonale telle qu'elle doit nous servir à faire comprendre comment l'on obtient que l'octave soit définie par un point d'inhibition complète. Pour cela, il faut tout de même indiquer que la ligne segmentée en 12 demi-tons correspond à un son fondamental, ici Do (ou n'importe quel autre son). On a également placé un sol pour faire figurer une quinte et ainsi pouvoir observer comment se répartissent l'opposition (*Gegensatz*) et l'identité (*Gleichheit*) sur cette ligne qui conduit de Do à Do (on pourrait supposer de Do3 à Do4 par exemple, sur un clavier). Précisons que le prolongement des segments représentant les demi-tons au dessus et en-dessous de

1060 *PBT*, voir Annexe, *infra* p. 594.
1061 *PBT*, voir Annexe, *infra* p. 594.

la ligne tonale figurent l'octave supérieure (au-dessus) ou inférieure (en-dessous) où le son marqué est placé. Le schéma est supposé pouvoir indiquer une distance entre les sons qui doit pouvoir se traduire en termes de forces. La quinte comprend ici dans ce schéma une quantité d'opposition (entre deux forces issues de sa scission) supérieure à sa quantité d'identité (avec le Do) ; nous renvoyons au commentaire purement esthétique que nous avons fait de cette proportion. À présent, il faut inférer de cette position de la quinte la position de l'octave par rapport au Do représenté (qui est, comme objet théorique, un ton étendu, *ausgedehnter Ton*, sur lequel nous aurons à revenir plus tard) : celui-ci devra donc être placé sur le dernier segment de la ligne, annihilant ainsi toute identité, de sorte qu'il n'y aura plus qu'une opposition, aussi, une totale inhibition. À l'opposé, vers la gauche, sur le premier segment, on pourrait placer l'unisson, qui ne produit aucune quantité d'opposition mais uniquement une quantité d'identité.

Du point de vue de l'écoute, comment transcrire cela ? C'est une des difficultés auxquelles la réception de de la *Tonlehre* revue par Herbart s'est confrontée de la manière la plus récurrente et la plus forte. Souvent assimilés à des termes esthétiques, la *Gleichheit* à la consonance et le *Gegensatz* à la dissonance, ces deux termes permettent difficilement à passage direct à leur équivalent esthétique. Il faut donc poursuivre quelque peu l'exposition psychologique et philosophique du fonctionnement de la ligne tonale. Pour l'instant, en effet, Herbart ne cherche pas à justifier une quelconque impression esthétique, ni un quelconque jugement. Avec la ligne tonale, et le passage du continu au discret qu'elle permet, Herbart réalise bien plutôt un passage, nécessaire dans sa démarche philosophique, du métaphysique au psychologique ; N. Moro y voit une « *Konditionalsatz* »[1062], une clause conditionnelle par laquelle il faut admettre que le continu pourra être divisé. Il y a ici une contradiction à résoudre : le spectre sonore nous semble à l'origine un *continuum* mais nos représentations sont des éléments et des rapports distincts, qui paraissent découpés dans ce *continuum*, et qui n'ont pas les mêmes propriétés que celui-ci. Si l'on veut déterminer, notamment par le calcul, des rapports tonals esthétiques, il faut comprendre que sur quoi se fondent ces rapports ne soit ni purement spéculatif (l'idée de consonances pures et parfaites), ni une illusion de coïncidence avec des phénomènes physiques, qui se trouvent facilement mis en échec. La division psychologique du spectre tonal – nous ne disons pas sonore car cela reviendrait à se réinscrire dans un modèle physique et empirique dépassé par Herbart – trouve avec la ligne tonale, et dans les concepts d'identité et d'opposition, la seule genèse possible qui ne soit ni une projection, par facultés interposées, du modèle purement arithmétiques, ni une croyance naïve dans la reproduction en nous des sons physiques.

1062 N. Moro, *op. cit*. p. 73.

Bien sûr, on pourrait objecter que la ligne tonale est d'emblée divisée en 12 demi-tons, et donc figure déjà ce dont elle veut prouver le caractère fondamental. En réalité, premièrement, le demi-ton n'est pas chez Herbart à proprement parler une unité, ce n'est que le produit d'une division qui ne peut elle-même rien produire ni rien fonder ; de même qu'un son isolé n'était pas non plus un élément esthétique puisqu'il est, seul, indifférent, le demi-ton n'a de sens que dans un rapport. Deuxièmement, Herbart assume totalement la circularité de cette recherche, comme toute science post-kantienne qui a pris conscience qu'elle n'atteindrait jamais les choses en soi, devrait d'ailleurs le faire – : je ne peux étudier que ce qui m'est donné, et que j'ai déjà rencontré sans pour autant le connaître (c'est-à-dire l'avoir clarifié). Herbart clarifie d'ailleurs ce point à l'occasion de l'examen des accords parfaits Majeur et mineur : leur explication psychologique ne peut donner le sentiment direct d'un lien de causalité entre les explications psychologiques et l'expérience (Herbart anticipant ici une sorte de frustration esthétique vis-à-vis des explications psychologiques), cela devrait nous renvoyer au sens même de cette démarche d'explication par reconstruction d'une genèse :

> « Or il est certain que jamais une explication spéculative des jugements esthétiques ne peut produire le sentiment de ce qu'il y a en eux. Du sentiment (*Fühlen*), on est déplacé vers la pensée. Inversement, cependant, une telle pensée s'impose, et l'on suppose que l'on a depuis longtemps ressenti ce qui devait être ressenti, sinon on ne saurait même pas de quoi il était question ni quel objet devait être expliqué. »[1063]

Or, comme on le voit, la recherche de ce point de segmentation du continu s'accompagne de la recherche d'une véritable unité qui sera capable d'engendrer toutes les divisions possibles du *continuum* c'est-à-dire d'en produire également l'organisation et la hiérarchisation qui seront nécessaires pour penser la musique.

Abordons d'abord rapidement la définition de l'octave telle qu'elle se révèle alors un des points les plus audacieux de cette théorie psychologique : « *Das Intervall des vollkommene Gegensatzes ist die Octav*e. »[1064] ; l'octave est l'intervalle de l'opposition complète. Considérée comme la consonance la plus parfaite (après l'unisson lorsqu'il est compté parmi les consonances) dans toutes les théories musicales depuis les pythagoriciens, que leur fondement soit mathématique ou physique, l'octave reçoit chez Herbart un statut qu'il faut clarifier, car il a été mal compris (par C. Stumpf notamment, mais aussi par d'autres[1065]). L'enjeu que la compréhension de cet intervalle comme complète opposition nous permet de soulever est le suivant : les termes de *Gleichheit* et de *Gegensatz,* d'égalité et d'opposition caractérisent des forces en fonction d'une quantité d'activité qui entre dans la conscience. Elle ne caractérise en aucun cas des qualités ou des jugements en termes de consonance (*Gleichheit*) ou de dissonance (*Gegensatz*). Par là, on retrouve le jugement

1063 *PU*, p. 96.
1064 *PU*, *op. cit*., Proposition 11, p. 73.
1065 On renvoie ici au résumé qu'en fait N. Moro, *Der musikalische Herbart*, p. 59 sq.

esthétique distinct du processus de représentation, qui permet de penser un rapport musical *donné* et formé sans qualité subjective. Par exemple : la lutte entre les deux sons de l'octave (Do3 et Do4) est simple puisque les deux sons sont dans la plus grande opposition possible, ce qui veut dire, selon la construction de la ligne sonore, qu'il ne contiennent aucun élément d'identité l'un à l'autre : rien ne les pousse à s'unir et pourtant, leur complète et parfaite opposition va les maintenir dans une unité *opposée*. Ce critère de clarté, ce rapport psychologique extrêmement évident, facile à reconnaître semble d'ailleurs esthétiquement neutre :

> « Tout vient à présent de la vérification de l'hypothèse selon laquelle l'octave indique le point de l'inhibition complète. C'est déjà, ce faisant, hautement probable, car l'octave est, parmi tous les intervalles, celui qui provoque le moins d'effet, – à vrai dire, aucun effet, si ce n'est qu'elle fait entendre deux sons que l'on distingue très aisément, comme cela doit justement être le cas dans une inhibition complète, car il ne peut y avoir là aucun conflit entre les contraires et l'unification (*den Eins-Werden*). »[1066]

L'unification totale, résultat d'une plus grand degré d'identité correspond à l'unisson. Or, comme tel, il est aussi un des intervalles qui provoquent le moins d'effet : il ne saurait y avoir de lutte entre la parfaite identité et la parfaite opposition, c'est-à-dire entre l'unisson et l'octave. Cela permet à Herbart de rejoindre l'impression esthétique d'identité des unissons comme des octaves dans l'expérience (comme point solide).

À présent, examinons de plus près comment les octaves, comme plus grande opposition, sont supposées se répéter indéfiniment en scandant de manière régulière le spectre tonal. Le deuxième son de l'octave, où s'atteint la complète opposition avec le premier, est donc théoriquement aussi le début d'une nouvelle unité (ce que N. Moro appelle un module). Comment passe-t-on psychologiquement d'une octave à l'autre, strictement identique en termes de rapports ? C'est un point qui semble assez difficile à éclaircir, et nous pouvons utiliser ce passage des *HPM* que cite N. Moro, dans la traduction de C. Maigné :

> « Où intervient en premier la pure distinguabilité (*Unterscheidbarkeit*) ? Là où les représentations, en tant que pures, peuvent se maintenir dans la conscience les unes à côté des autres, en se modifiant par renforcement. » »[1067]

Le terme de *Verstärkung* est employé dans les *HPM* d'abord utilisé dans ce paragraphe 13 pour décrire comment deux représentations proches sur la ligne se comportent l'une vis-à-vis de l'autre : plus elles sont proches, moins elles s'inhibent l'une l'autre, donc plus elles se renforceront (du moins ne « feront-elles presque que se renforcer »). Ce modèle de comportement des représentations unitaires est donc étendu à la représentation quantique ou modulaire, celle de l'octave. Pour N. Moro, on obtient donc là une véritable explication psychologique de la possibilité de répliquer les octaves indéfiniment dans le *continuum* tonal : elles se distinguent les unes des

1066 *PBT*, voir Annexe, *infra* p. 597.
1067 *Hauptpunkte der Meaphysik*, *SW*, tome II, p. 213-214, cité par N. Moro, *op. cit*, p. 74. Traduction des *Points principaux de la métaphysique*, C. Maigné, *op. cit.*, p. 239.

autres « au moment où elles fixent la limite de leur effet sur le plan psychologique. »[1068]. La modification est donc ici le critère psychologique déterminant : une stabilisation de la modification intervient, qui permet à la représentation suivante de s'installer de manière contigüe à l'autre. Voire : les représentations ne sont les unes à côté des autres que parce que c'est entre elles que se produit cette modification stabilisée (décrite comme un renforcement par diminution infinie de l'inhibition en première instance). On pourrait préciser quelque peu cette explication, notamment grâce à ce que nous avons développé plus haut concernant l'importance de la répétition, au sein d'une figuration qui n'est pas strictement spatiale, contrairement à ce que laissent penser les apparences. En effet, il est bien question de contiguïté entre les octaves (contiguïté que l'on retrouve nécessaire entre toutes les parties d'un *continuum*). Cependant, Herbart ne mentionne pas une succession d'octaves le long de la ligne tonale, mais bien une répétition ; or, même s'il nous était apparu que la répétition était le seul moyen d'expliquer notre perception de ce que nous appelons le temporel, on peut ici prendre appui sur la définition de la répétition sans nécessairement en conclure que l'enchaînement des octaves le long de la ligne serait temporel. En somme, ce n'est pas parce que le temps nous apparaît sous la forme de la répétition que toute répétition doit conduire nécessairement à la perception d'une temporalité. Il nous suffit de recourir à cette définition, déjà citée :

> « La répétition est une sorte de reproduction, où le multiple demeure divisé, […] mais est attribué à une seule et même chose (ce qui est mû) […]. »[1069]

Ce qui ressort de cet éclairage par la répétition, c'est que l'octave comme *quantum* générateur doit être comprise une structure qui se répète, et non par la répétition d'une stricte et même représentation. Ce rapport de contiguïté et de renforcement mutuel est également une répétition si une persistance (*Verhalten*) a lieu ; or, ici, comme il s'agit de représentations qui entrent en complète opposition les unes par rapport aux autres, la persistance *telle quelle* est compromise. Elle doit donc recommencer, comme si elle repartait de zéro, sauf qu'elle reproduit la même progression : la répétition est ici générée par le fait que les représentations d'octave sont un même rapport de représentation, représentation qui, par sa modification finie (inhibition totale), se tient à côté de la représentation suivante, la recommence sans reste. Le fait que la structure se reproduise à l'identique s'explique plus aisément que le simple fait qu'elle se reproduise : la ligne tonale étant linéaire, le principe d'une seule et même possibilité de progression d'un point à l'autre (d'un son à l'autre) contraint tout point quel qu'il soit à emprunter un seul et même chemin (*Übergang*) le long de cette même ligne.

1068 N. Moro, *idem*, p. 74
1069 *Points principaux…*, *idem* p. 217.

On a vu ici comment la ligne tonale permet à Herbart d'expliquer comment une représentation musicale est générée à partir d'un espace pensé comme continu et infini. Si la ligne tonale comme outil méthodologique est efficace pour une psychologie musicale, c'est parce qu'elle permet de partir d'un fond infini (tous les sons possibles) où aucune catégorie, aucune forme *a priori* ne s'est d'ores et déjà appliquée. Ainsi, la détermination de l'octave comme *quantum* tonal se fait selon une genèse psychologique harmonique : à partir de cette limite qui est *déterminée*, qui est finie dans le *continuum* infini, les rapports se répètent à l'identique. Cette délimitation d'une unité tonale signifie que l'on se dote d'un étalon, d'une unité de mesure : quelle que soit la fréquence à laquelle les sons sont émis, quel que soit l'endroit de la ligne tonale (qui est, comme concept logique, infinie), l'octave aura toujours le même rapport entre ses limites ainsi qu'entre ses parties (tous les autres intervalles nés de la division de l'octave en 12 demi-tons). À partir de cette structure linéaire des forces en acte dans les représentations musicales, on doit pouvoir situer chaque son dans l'échelle désormais délimitée (et considérer que chaque son sera nécessairement contenu dans cette structure de l'octave, et ce à chaque fois qu'elle est répétée dans le *continuum*) : il s'agit là, de nouveau, d'une génération.

Le paragraphe 6 des *PBT* nous permettra d'éclairer cette théorie : il étend les considérations portées à l'unisson et à l'octave à chaque intervalle de la ligne tonale. Si l'unisson est la totale identité, et l'octave la totale inhibition, identité et inhibition vont se conjuguer graduellement sur toute la ligne tonale.

Afin de mieux visualiser cette répartition des complexes de forces dans les représentations comprises entre l'unisson et l'octave, on peut améliorer la représentation de la ligne tonale. En générant psychologiquement le milieu harmonique, à savoir un milieu hiérarchisé selon des rapports qui se conservent quelle que soit la quantité en jeu (fréquence mais aussi timbre et intensité du son) dans l'expérience sensible, Herbart se donne la possibilité d'établir précisément comment des représentations complexes, mélangées, entrent dans la conscience comme telles, s'interpénètrent (*durchdringen einander*), et répercutent leurs forces les unes sur les autres. Reprenons rapidement le modèle géométrique de la ligne mais ajoutons lui une dimension (selon la conception du *ausgedehnter Ton*) : sur la ligne tonale, un son était représenté par un point, donc un unisson était aussi égal à un point. En deux dimension, l'unisson sera étendu à un segment. C'est la complète égalité, elle est égale à 1 (= 1). Pour la complète opposition, on prendra sur le nouveau schéma une diagonale du carré pour figurer l'opposition complète, l'octave est donc égale à racine de 2 (= $\sqrt{2}$). Signalons que cette modélisation grâce au carré, présente chez Guido Bagier, et reprise par Nadia

Moro[1070] n'existe toutefois pas chez Herbart telle quelle. Ces carrés d'octaves permet de mieux visualiser l'augmentation de l'opposition dans l'octave :

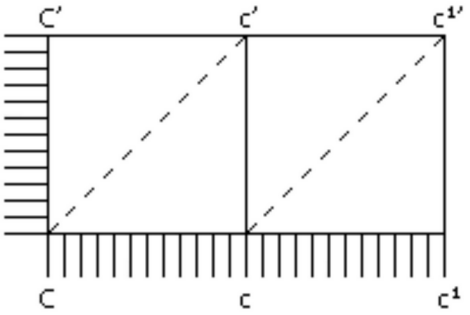


Fig .2 : le carré d'octaves

Cette représentation a le mérite de faire figurer sur la ligne verticale graduée l'extension psychologique des tons dans l'octave, et sur la ligne horizontale, l'échelle de hauteur entre les sons (N. Moro suggère d'y voir une sorte de clavier). Ainsi, les rapports de C et C' et de c et c', *etc*. sont des rapports de pure identité, donc des unissons. Les lignes pleines représentant le rapport de pleine identité, les lignes pointillées indiquent le rapport de complète opposition entre les octaves, ici de Do.

On peut alors reprendre le paragraphe 6 des *PBT* :

> « Pour trouver le degré d'inhibition correspondant, ou l'intervalle pour ce cas, on note :
> Égalité (*Gleicheit*) + Opposition (*Gegensatz*) = son unique ; pour chacune des deux on a le rapport 1 ou √2 ; on peut voir le son unique comme unité... »[1071]

On peut voir dans cette proposition le 1 qui renvoie à l'identité comme l'idée d'un seul élément représentatif dans la conscience, et la √2 (dont le carré d'octaves rend mieux compte que la ligne), comme la possibilité d'une entrée dans la conscience d'une représentation complexe et évolutive. Pour chaque son de l'octave, par rapport au tout, il est désormais possible d'exprimer par le calcul le résultat de la rencontre des forces d'identité (aussi appelée « contrainte à l'unification » dans ce contexte dynamique) et des forces d'opposition : le concept de *Verschmelzung* devient alors capital. N. Moro retrace clairement dans son indispensable ouvrage la manière dont chaque intervalle (allant avec son renversement) est calculé en termes d'identité et d'opposition par Herbart qui utilise alors la formule du seuil de conscience (*Schwellenformel*) ; elle fait figurer plus loin pour

1070 Voir Moro, N., *idem*, p. 64 et Bagier G., *Herbart und die Musik*, *op. cit.*, p. 103
1071 *PBT*, voir Annexe, *infra* p. 595.

chaque intervalle le schéma de la ligne tonale. Ce travail est irremplaçable, et il n'appelle rien d'autre qu'une référence expresse et pleine de gratitude : nous ne reprendrons pas ici un tel détail d'exposé mais nous nous concentrerons sur ce qui est décisif pour notre propos en général. Par exemple, nous renvoyons à son explication, et des difficultés attenantes, des raisons pour lesquelles Herbart ne divise pas l'octave en douze partie une fois qu'il l'a généralisée dans le *continuum* tonal, mais calcule chaque intervalle individuellement[1072]. La formule pour calculer la valeur d'un son sur l'échelle de l'octave (qui est donc un intervalle) est donnée au paragraphe 6 des *PBT* auquel nous renvoyons : Herbart y calcule d'une part la somme d'identité, et d'autre part, la somme d'inhibition.

Ce que nous pouvons cependant souligner apparaît également au paragraphe 6 des *PBT* :en effet, puisque l'on a pu déterminer l'octave, traditionnellement, on se pose ensuite la question de la quinte juste, deuxième intervalle jugé le plus harmonieux. Cependant, une curiosité retient l'attention de Herbart, cela est d'ailleurs très clair dans les *PU*[1073] : la quinte juste, par exemple Do-Sol, se trouve à une très petite distance de l'intervalle considéré le plus dissonant de tous, la quinte diminuée (le triton), par exemple : Do-Sol bémol. Comment expliquer une telle discordance malgré une telle proximité ? Les rapports des sons à l'octave ne sauraient donc être totalement lissés. Cependant, il faut également noter l'observation esthétique suivante :

> *«* Ce fait est de la plus haute importance compte tenu de la différence entre la musique et les déterminations esthétiques des relations spatiales et temporelles ; pour lesquelles la symétrie est toujours importante, et est surtout une condition de beauté. »[1074]

Perçue comme critère non musical, la symétrie présente en effet un caractère totalement arbitraire si l'on cherche à l'appliquer strictement à des représentations de psychologie musicale. Ainsi, les *PBT* signalaient déjà que si l'on partage l'octave en deux, on obtient un rapport de force singulier car sans résolution :

> « Pour trouver un pendant au cas développé jusqu'à maintenant, on suppose que la contrainte à l'unification est exactement identique à toute opposition. On a ainsi le milieu de l'octave, la moitié de l'inhibition, la quinte diminuée ; voilà une lutte sans victoire, de même sans prépondérance (*Übergewicht*), car les forces sont égales. Entre deux sons, c'est la dissonance la plus totale. »[1075]

Dans la quinte diminuée, qui correspond au centre de l'octave, la *Gleichheit* et le *Gegensatz* se trouvent à égalité, dans une lutte incapable de finir ; en termes mécaniques, les trois forces sont à égalité. Il faut alors repérer grâce au texte des *HPM* en premier lieu comment Herbart se sert de ce repère :

1072 Voir Moro, N., *idem*, pp. 78 sq.
1073 Points 18, 19, 20 et 21, p. 76.
1074 « Dieser Umstand ist von den grössten Wichtigkeit in Ansehung des Unterschiedes zwischen Musik und den ästhetischen Bestimmungen über räumliche und zeitliche Verhältnisse; für welche die Symmetrie allemal von Bedeutung, und meistens Bedingung des Schönen ist. » ; *PU*, point 17 p. 76.
1075 *PBT*, voir Annexe, *infra* p. 595.

> « Considérons plus précisément maintenant la distance entre les deux points les plus proches de la pure opposition. Juste au milieu, le renforcement et l'opposition doivent être égaux, – si bien que chaque représentation fait émerger l'autre par renforcement, autant qu'elle la réprime par opposition. C'est le point de la plus grande agitation. »[1076]

Ce serait donc, harmoniquement, le point de la plus grande disharmonie et donc de la dissonance la plus forte, qui s'explique non pas par la somme d'opposition présente dans la représentation, mais bien par le rapport de forces, et le fait que cette représentation ne parvienne pas à s'unifier en ce que Herbart nomme un « désir », dont il précise qu'il ne parvient pas comme tel à la conscience, puisqu'il ne peut se fixer sur aucune des parties de la représentation qui prévaudrait dans la conscience. On peut utiliser le schéma de la ligne tonale pour ce figurer cette division symétrique parfaite de l'octave[1077] :

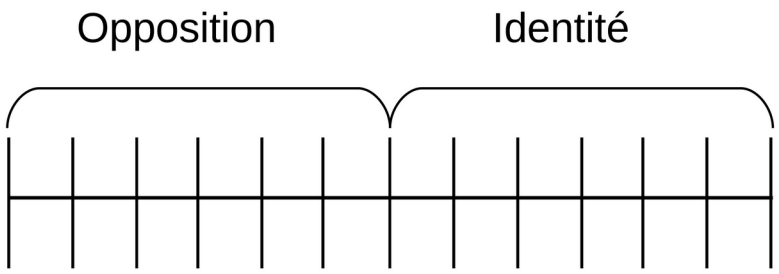


Fig. 3 : la quinte diminuée

On peut désormais se représenter comment aucune des trois forces à l'oeuvre dans la représentation de la quinte diminuée ne cède, pas même un peu, de sorte que toutes se pressent dans la conscience, et donnent naissance à ce qu'on appelle la dissonance. Sans « victoire »[1078], l'indécision qui maintient la quinte diminuée dans un clair-obscur des forces psychiques la rend pénible, difficile à intégrer dans l'échelle, et même un peu monstrueuse. Herbart se servir de ce modèle pour penser toute dissonance en général par la suite.

Après cela, la détermination de la quinte juste comme intervalle le plus consonant, et de la quarte juste son inverse en raison de la commutativité des intervalles, est possible : elle ne se trouve pas au centre de l'octave, mais elle passe dans la conscience avec des forces d'opposition légèrement plus puissantes que la force d'unification (ou d'identité). Le fait que l'opposition des forces, dans sa constitution, soit à même de la sauver de justesse d'un état d'instabilité perpétuel en fait une

1076 *Points principaux de la métaphysique*, *op. cit*, p. 239.
1077 Nous empruntons ce type schéma à N. Moro puisqu'elle suit parfaitement les indications de Herbart pour construire ces représentations à partir de la ligne tonale. Il serait difficile de proposer une représentation réellement différente qui apporterait un intérêt supplémentaire sans obscurcir le propos de Herbart ici.
1078 *PBT*, proposition 6, voir Annexe, *infra*, p. 595.

consonance structurante, absolument déterminante pour l'échelle tonale. On peut la représenter ainsi, avec la quarte :

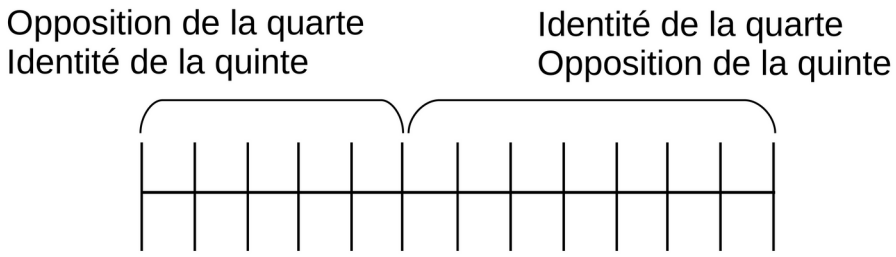


Fig. 4 : la quarte et la quinte justes

Herbart en dit dans les termes pratiquement psychologico-esthétiques des *PBT* :

> « La quinte a toujours été reconnue comme la consonance la plus parfaite après l'octave. On en voit ici la même raison pour les deux. L'octave, comme opposition complète et pure, ne connaît aucune contrainte à l'unification ; la quinte surmonte complètement cette contrainte, et en cela se rapproche le plus de l'octave. »[1079]

On voit de nouveau combien les termes de *Gegensatz* et de *Gleichheit* n'ont strictement rien à voir avec des impressions esthétiques : l'identité, si elle est suffisamment présente dans la lutte, peut exercer une pression particulière, dont la traduction est d'ailleurs relativement peu aisée : *Nötigung zum Eins-Werden*. Il s'agit d'une contrainte à l'unification, telle que nous avons choisi de le proposer, d'une manière à l'évidence encore perfectible. Cette contrainte est bien aussi une force qui s'exerce pour qu'une partie de la représentation fusionne avec la partie de la représentation conjointe qui lui est le plus identique (ou égale). La quinte parvient donc en quelque sorte à surmonter par un surcroit d'opposition une force d'absorption (venue de son existence dans l'octave) qui aurait provoqué ce que Herbart appelle un assombrissement (*Verdunkelung*) que l'on peut aussi rendre par l'idée d'un intervalle plus terne. La brillance de la quinte se distingue alors peut-être ici, dans des proportions psychologiques rigoureusement inverses, de la relative froideur, d'un certain calme, qui se dégage de l'intervalle de quarte juste. Celle-ci, pour reprendre les mots de Herbart, n'a pas réussi, mais de peu à surmonter la contrainte à l'unification, et demeure déterminée

1079 *PBT*, voir Annexe, *infra* p. 595.

légèrement plus par une force d'identité que d'opposition. N. Moro en écrit qu'elle est : « *im Keim blockiert* »[1080], bloquée dans l'œuf.

Nous nous sommes aventurés sur le terrain d'une description esthétique de ces intervalles générés par la représentation de la ligne qui rend possible le calcul. Toutefois, même si Herbart s'y aventure parfois lui-même, cette figuration n'est pas destinée à rejoindre, telle quelle, l'expérience. Un passage vers le son physique est cependant ménagé par Herbart, dès les *HPM*, par le biais du calcul logarithmique, qui est rappelé afin que soit constatée la correspondance entre les résultats de la *Tonpsychologie* et les mesures physiques du son : « L'oreille perçoit la série géométrique des intervalles comme arithmétique »[1081], mais elle la perçoit bien en préservant les rapports. Ainsi, le paragraphe 6 des *PBT* conclut-il :

> « Tout ceci se constitue en effet pour soi, et totalement indépendamment du calcul des rapports de vibrations des corps sonores. En cela, il est intéressant d'établir l'équation, puisque les rapports de vibrations sont reconnus également par l'oreille depuis très longtemps. J'ai fourni cette équation dans la métaphysique. La correspondance est aussi étroite qu'on peut la souhaiter, au moins pour la seconde, la quarte et les deux quintes. La possibilité de l'équation repose néanmoins sur le fait que l'on substitue aux rapports géométriques des vibrations le rapport arithmétique correspondant, et par conséquent, que l'on calcule non pas avec les nombres des rapports de vibrations, mais plutôt avec leurs logarithmes. L'exactitude de cet échange ne fait l'objet d'aucun doute. Pour l'oreille musicale, toutes les octaves sont aussi grandes car il y a tout autant à distinguer dans chacune d'elles ; mais c'est seulement dans la mesure où les différences sont perçues dans les représentations que les différences entre les représentations existent, car les représentations ne sont rien en dehors de la perception. Ce ne sont pas des choses en soi, ou des modifications de ces choses mêmes, qui pourraient tenir cachées certaines différences, inconnues de nous. Les rapports de vibrations 1, 2, 4, 8, …2^n valent ainsi dans le domaine des représentions pour des distances identiques, ou pour les nombres 0, 1, 3,... n ; et il en est ainsi pour tous les autres intervalles. »[1082]

Herbart maintient bien sa démarche méthodologiquement séparée de la théorie harmonique reposant sur les mesures physiques. Cependant, non seulement n'y faire aucune référence serait se priver d'une historicité de la perception des rapports qui fonde les points solides que Herbart prétend trouver dans la perception musicale, et nulle part ailleurs ; d'autre part, ce serait également se priver de la correspondance des rapports, que Herbart juge suffisamment exacte pour être mentionnée, avec les vibrations. Si, en physique, une octave est en fait le double de l'autre, pour la pensée musicale, elles sont « aussi grandes car il y a autant à distinguer dans chacune d'elles », ce qui n'empêche pas pour autant que nous arrivions à distinguer entre une octave et une autre. L'expérience contient ici désormais une contradiction qui est résorbée : que deux octaves soient à la fois la même chose, et deux choses différentes. Cette résolution philosophique permet donc à Herbart de considérer, comme l'écrit N. Moro : « que les intensités du stimulus et de la

1080 *Der musikalische Herbart*, *op. cit.* , p. 86.
1081 *Points principaux de la métaphysique*, *op. cit.*, p. 241.
1082 *PBT*, voir Annexe, *infra* p. 597.

représentation sont proportionnelles l'une à l'autre »[1083] en considérant que la série arithmétique est une transcription de la série géométrique[1084].

On aboutit, au terme de cet examen de la figuration du milieu psychique chez Herbart, et de sa traduction en termes de forces psychiques, aux conclusions suivantes sur le son, qui vont nous conduire à l'examen suivant : nous partions de l'idée que les sons pris isolément ne sont esthétiquement rien, et partant, ne peuvent pas réellement donner lieu à des représentations. Dès qu'il y a un rapport, en revanche, une représentation est possible – précisons d'ailleurs : une représentation est possible quand bien même ce rapport ne dépendrait pas d'une cause physique. Autrement dit, un sujet très entraîné peut se représenter des rapports intervalliques même lorsqu'ils ne sont pas présents en tant qu'objets sonores. Ainsi, le son seul, comme matière ou comme pur élément psychologique, ne veut rien dire (*keine Bedeutung hat*). Pourtant, il n'est que de remarquer que nous avons eu besoin, notamment dans les figurations, de nous appuyer sur des positions dans l'échelle tonale qui, si elles transcrivaient en fait un rapport, nous donnaient finalement la valeur d'un son à l'intérieur de l'octave (et non de la gamme, mais puisque tout peut être généré à partir des rapports trouvés dans et par l'octave, Herbart n'en vient jamais à l'idée de tonalité). On l'a mentionné à plusieurs reprises, et il nous revient donc à présent d'y consacrer un dernier chapitre : Herbart mentionne ce son méthodologique, le *ausgedehnter Ton*, ou son étendu, qui permet d'envisager comment une position tonale, campée dans un son, peut recouvrer un rôle, une véritable *fonction.*

1083 N. Moro, *op.* cit., p. 80. La note renvoie à Sachs-Hombach, K., *Philosophische Psychologie im 19. Jahrhundert. Entstehung und Problemgeschichte*, Freiburg-München 1993, p. 54, et invite notamment à une comparaison avec le travail de G.T. Fechner sur la loi psychophysique qui mesure cependant, de son côté, le rapport, plus direct si l'on se place du point de vue de Herbart, de la sensation, et de sa grandeur physique, sans passer par l'idée d'une représentation comparée à la grandeur physique.

1084 La vérification pour l'octave, la quinte, la quarte et la seconde sont, selon Herbart, suffisamment satisfaisantes. N. Moro le résume :

Soit le rapport entre Identité et Opposition = $\sqrt{\frac{1}{2}:1}$. En multipliant ce rapport par 10, on obtient environ 10/14,14, soit environ 5/7, ce qui correspond au rapport Identité/Opposition pour la quinte, compte tenu de ce que Herbart a calculé à partir de la position de la quinte, à savoir : Identité = $\frac{5}{12}$ et Opposition = $\frac{7}{12}$. On peut se reporter aux *PBT*, proposition 6, Annexe *infra*, p. 595, ainsi qu'à la figure 4 *supra*.

Or, en physique, la quinte juste pure est dans un rapport de 3/2, ainsi donc : log 3/2 = 0,17609, dont Herbart tire approximativement un rapport Identité/Opposition pour la quinte physique (en passant une comparaison avec le logarithme de l'octave, qui en physique est log de 2). Et obtient des valeurs pour chacune approximativement semblables. Voir le tableau de la valeur des intervalles chez N. Moro.

Ainsi, le rapport de l'Identité et de l'Opposition retrouve environ $\sqrt{\frac{1}{2}:1}$, conformément aux résultats de la psychologie. Voir *PU*, *op. cit*., p. 76, proposition 23.

*2.3.4. La possibilité d'une génération psychologique de l'harmonie musicale dans un contexte fonctionnel (*Funktionszusammenhang*)* :

Le terme de *Funktionszusammenhang* est présent sous d'autres formes chez Herbart, mais il a été particulièrement mis en valeur dans l'analyse de N. Moro, aussi bien dans sa présentation de la métaphysique que de la psychologie, et de la *Tonpsychologie*. C'est, à ce titre, un terme qui permet d'unifier ces trois domaines de recherche herbartiens. On peut relever ce principe psychologico-métaphysique qui sera utile dans un premier temps :

> « Rien dans la conscience n'est absolument simple et sans rapports, parce qu'en elle, tout provient de la tension mutuelle et des rapports des forces qui s'y trouvent »[1085]

Le paradoxe méthodologique qui se présente est donc le suivant : au plan esthétique, chaque son pris isolément n'est pas encore une unité, et n'a aucune valeur. Pourtant, ce n'est qu'en partant de chacun des sons, du point de vue qu'ils constituent, que l'on peut comprendre comment se forme l'harmonie du tout. Il faut à la fois comprendre les rapports dans lesquels les sons sont pris : ceci est en très grande partie assuré par l'étude des intervalles ; mais il faut aussi désormais comprendre le contexte des sons (sans parler ici de tonalité) : c'est ce que l'explication des accords par Herbart est censée rendre possible.

On l'a vu, la ligne tonale doit bien être entendue non pas au sens d'une échelle indexée sur une tonalité au sens classique, mais bien par référence à un son (on aurait d'ailleurs pu traduire le terme de *Tonlinie* par « ligne sonore » si cette expression n'avait pas risqué de renvoyer incidemment au son physique). Bien sûr, le terme *tonalité* vient lui-même du son en tant que *ton*, c'est-à-dire en tant que fondement d'une échelle, mais en réalité, la tonalité est dérivée d'une modalité première dont deux modes principaux ont finalement perduré dans la musique occidentale : le mode ionien donnant le mode Majeur, l'éolien, le mode mineur. Ici, la ligne tonale est tonale au sens où un seul son va servir de repère pour construire l'échelle dont il fait partie à partir de lui-même. Au départ, il s'agissait de justifier la division du *continuum* en octaves ; on peut ainsi comprendre la proposition suivante des *PU*, présente dans le commentaire de N. Moro, de faire du ton moyen de la ligne tonale un repère équivalent au zéro :

> « Pour prouver la thèse que l'octave constitue l'intervalle de l'opposition complète, Herbart donne une analyse des relations entre les tons, qui montre l'équivalence harmonique des tons dans la distance d'octave par rapport à un ton moyen. Celui-ci représente désormais le « point zéro, de part et d'autre duquel se trouvent des quantités dont chacune, prise négativement, peut s'ajouter à l'autre positive ». »[1086]

1085 *Der musikalische Herbart*, op. cit., p. 77. Nous traduisons.

> « Nichts im Bewusstsein ist unbedingt einfach und verhältnislos, weil alles in ihm aus der gegenseitigen Spannung und aus dem dortigen Kräfteverhältnis stammt. ».

1086 « Zum Beweis der These, dass die Oktave das Intervall des vollen Gegensatzes ausmacht, führt Herbart eine Analyse der Tonverhältnisse an, welche die harmonische Gleichwertigkeit der Töne im Oktavenabstand bezüglich eines mittleren Tons zeigt. Dieser stellt nun den „Nullpunct, zu dessen beyden Seiten Grössen liegen, deren jede, negativ genommen, zu der andern positiven kann addirt werden", dar (PU, S. 73). » cité dans N. Moro, *op. cit.*, p. 62.

Le ton est un repère pour fixer le curseur de la proportion d'identité et d'opposition exprimée par chaque rapport à l'octave, qui demeure et est fondée par là comme l'unité :

> « Prises ensemble [les parts d'identité et d'opposition], celles-ci aboutissent toujours à l'octave, qui à cet égard s'avère une constante et qui peut donc être utilisée comme unité de mesure pour étudier le son. »[1087]

Néanmoins, ce zéro se trouve lui-même pensé par cette méthode de construction, l'on voit apparaître « le caractère relationnel »[1088] (*Relationencharakter*) du son. Le son ainsi figuré et pensé dans la *Tonpsychologie* est comme le nomme Herbart un *ausgedehnter Ton*, un son étendu, qui possède à l'évidence, une fonction méthodologique psychologique. On peut cependant se demander dans quelle mesure Herbart en réfèrera à cette conception de son dans le contexte de la pensée musicale (qui fonde la *Tonlehre*), et non seulement de la *Tonpsychologie*.

Si, dans un premier temps, ce son étendu sert à justifier le *quantum* de l'octave, puis à quantifier les forces des intervalles, il va se révéler particulièrement utile pour les accords. Notons que nous n'avons ni traité des tierces ni des secondes (ainsi que des autres intervalles résultant de l'inversion de ceux-ci). En effet, le calcul des rapports des forces pour les tierces à partir du modèle de la ligne tonale utilisée pour l'octave, la quinte et la quarte, pose plusieurs difficultés, parmi lesquelles des erreurs de calcul[1089], des incohérences dans la méthode, et des approximations, qui ont été parfaitement exposées par N. Moro. Selon elle, les diverses recherches de Herbart entre les *PBT* et les *PU* le conduisent finalement à rapprocher les tierces de la conception qu'il se fait de la dissonance – pensée à partir de la construction de la quinte diminuée –, notamment pour la tierce mineure. Il aboutit notamment à un échec qu'il fera fructifier dans sa théorie des accords : la quinte doit être prise comme référence, puisqu'elle est censée pouvoir contenir une tierce Majeure et une tierce mineure. Il faut donc, comme le suggère déjà le paragraphe 6 des *PBT* penser les tierces dans une théorie psychologique des accords de quinte[1090]. La seconde, quant à elle, pose un problème en tant que plus petite division de l'octave : l'enjeu est de pouvoir la calculer en cohérence avec la pensée musicale qui parvient encore à distinguer assez clairement en elle deux sons, dont aucun des deux n'est complètement repoussé jusqu'au seuil de la conscience, comme on pourrait s'y attendre.

1087 « Zusammengenommen ergeben diese in jedem Fall die Oktave, die sich in dieser Hinsicht als eine Konstante erweist und die demnach als Maßeinheit für die Klanguntersuchung angewendet werden kann. », *ibidem*.

1088 N. Moro, *ibidem*. Notons qu'elle précise qu'il s'agit du caractère relationnel de la *Klangauffassung*, et non du *Ton* : on repasserait ici sur un plan plus ontologique que philosophique, que N. Moro a toujours grand soin de distinguer même quand Herbart ne le fait pas.

1089 Notamment si l'on pose que la tierce est le point où la moitié de l'égalité est égale à l'opposition. N. Moro relève un problème de postulat mathématique, mais également une errance terminologique (des « semantische Schwankungen », *op. cit*., p. 88) en ce qui concerne ce que Herbart entend par les moitiés d'égalité. Voir Moro, *op. cit.*, p. 87 sq.

1090 Voir *PBT*, *infra* :

> « Je remarque seulement qu'on n'explique à proprement parler l'harmonie des tierces complètement qu'à partir de la théorie des accords, c'est pourquoi je me hâte car, dans la métaphysique, rien n'a encore été dit là-dessus. »

Le problème est d'autant plus éclatant avec la seconde mineure, que la pensée musicale distingue bien du demi-ton, alors que le calcul peine à la distinguer de ce dernier (l'octave divisé en 12). Herbart propose un artifice méthodologique[1091] que N. Moro expose mais qui, selon elle, contredit tout le contexte psychologique qui a été mis en place avec l'établissement du *quantum* de l'octave. Finalement, la référence au contexte harmonique, c'est-à-dire aux accords, doit primer dans l'explication, à moins que l'on ne renvoie directement à ce qui se manifeste à l'oreille[1092], ou que l'on se contente de considérer que la seconde est un problème non résolu.

2.3.4.1 *Les accords : génération psychologique de l'harmonie.*

C'est donc à partir de la méthode du *ausgedehnter Ton*, utilisée pour les intervalles, que l'on peut construire les accords. Le cahier des charges de cette explication des accords peut être trouvé de manière ramassée au début du paragraphe 7 des *PBT*, et à la proposition 43 des *PU*. Herbart cherche à résoudre plusieurs questions concernant les accords de quinte : savoir, pourquoi il n'en existe que selon deux modes, et sur quoi est fondée la différence de caractère du Majeur et du mineur. En effet, la tierce mineure ne confère aucun caractère sombre, triste, *trüb*, ou une impression d'*Abweichung* entre la tierce et la quinte de l'accord parfait majeur, mais produit cet effet dans l'accord mineur.

Les *PBT* l'annoncent, puisque nous étudions une structure à trois sons, il faut établir le « point de vue » à partir duquel on observera les scissions des représentations, et les combinaisons de forces. Herbart figurera de nouveau la ligne tonale à partir d'un point médian, la tierce pour l'accord de quinte : à partir de ce point médian, le *ausgedehnter Ton* correspondra à la tierce (mi pour un accord de Do Majeur), et on obtiendra une réfraction (*Brechung*) du son étendue en trois forces. La question sera de savoir si la plus faible des trois forces est repoussée sur le seuil de la conscience pour obtenir la valeur de l'accord. Cela permet d'introduire la formule de seuil dans le calcul, que l'on retrouvera au paragraphe 7. Résumons avec N. Moro :

> « Le caractère harmonique des accords de quinte provient donc du rapport des sons, qui est basé sur la tierce, dans laquelle les forces se comportent selon la formule de seuil. »[1093]

1091 Il s'agirait de réattribuer une demi-identité en raison de l'application non plus d'une contrainte complète à l'unification dans la première partie de l'octave (avant la tierce), mais d'une demi-contrainte.

1092 Herbart invoque une différence entre la représentation originelle du son, la première dans les rapports qui ne font que rendre possible la liaison avec un contexte, mais qui n'ont pas encore modifié ou remplacé la représentation dans ce contexte : « Cependant, les sons sont donnés purement et séparément, il y a donc une représentation double de chaque son, celle qui est originelle (*ursprüngliche*) à chaque moment de l'écoute, et celle qui est modifiée parce ce qui surgit de l'écoute. » Or « Aussi longtemps que la représentation originelle peut se maintenir, tant qu'elle n'est pas repoussée au seuil de la conscience par celle qui est modifiée, la différence est également encore claire. » (voir *PBT*, § 6, Annexe, *infra,* p. 595). Autrement dit, même si la seconde peut être quasi-totalement obscurcie dans un contexte psychologiquement, il n'en reste pas moins que nous pouvons la distinguer dans l'intervalle simple.

1093 « Der harmonische Charakter der Dreiklänge entsteht also aus dem Tonverhältnis, das sich auf die Terz, in der sich die Kräfte entsprechend der Schwellenformel verhalten, stützt. », Moro N., *op. cit*., p. 97.

Ceci valant à la fois comme postulat et comme ce qui doit être vérifié. Pour les schémas correspondant, nous renvoyons à la traduction des *PBT* en annexe puisque Herbart les fait figurer selon la méthode vue jusqu'à présent. Comme la formule de seuil peut être introduite, Herbart obtient un rapport qui est désormais supposé valoir pour tout accord de trois sons, Majeur ou mineur : 3/4/5, pour trois forces dont une est sur le seuil de la conscience. On renvoie cependant ici aux développements du paragraphe 7 des *PBT* ainsi qu'aux chapitres de N. Moro sur cette question difficile. En effet, celle-ci déplore la grande complexité de la méthode employée qui semble mélanger plusieurs approches (notamment en introduire de nouvelles dont la transcription psychologique est soit obscure, soit incohérente, comme le fait de tenir compte de la disposition de l'accord, et de sa plus ou moins grande étendue), et renoncer à certains principes établis auparavant (et non des moindres, comme l'unification des parties d'identité) pour tenter de faciliter la démonstration[1094].

Toutefois, dans l'explication de la distinction entre l'accord Majeur et l'accord mineur, on peut reprendre le fil concernant le fait que l'une des forces est repoussée, et donc déterminée, par les autres, doit permettre non seulement de comprendre la stabilité de l'accord majeur, mais aussi l'effet de la tierce mineure de l'accord mineur. On ne peut pas ici s'appuyer sur les *PBT* dont le texte est trop peu avancé sur cette question (Herbart renvoie à la proportion géométrique selon laquelle l'opposition augmenterait dans l'accord parfait majeur, mais l'explication s'arrête là[1095]). En revanche, dans les *PU* de 1839, Herbart s'appuie sur la manière dont la tierce est affectée par le contexte des forces dans chacun des deux modes, Majeur et mineur. Dans l'accord majeur, la tierce mineure est une résultante de la position d'une tierce majeure et d'une quinte juste par rapport à un son fondamental ; elle est donc résiduelle, sa force ne lui permet pas d'entrer dans la conscience. Elle acquiert son caractère résiduel de l'espace qui lui reste pour s'étendre :

> « Dans les accords majeurs, la partie la plus faible de la scission (3/12) rencontre l'espace qui reste libre une fois que la tierce et la quintes majeure ont été établies. Il s'agit de la tierce mineure, qui se situe entre la tierce majeure et la quinte ; son amplitude dépend directement des deux autres intervalles. »[1096]

Dans l'accord parfait majeur, la tierce mineure a donc suffisamment de place pour s'étendre. En revanche, la tierce mineure de l'accord parfait mineur est, dit Herbart « déterminée directement par

1094 Voir Moro N., *op. cit.*, pp. 97-102.

1095 Son principe même étant d'ailleurs purement mathématique, on est de nouveau en droit de s'interroger sur la méthode employée : « Es geht hier um einen mathematischen Grund, dessen psychologisches Ergebnis jedoch völlig unerklärt bleibt. », Moro, N., *idem*, p. 105. Nous traduisons : « Il en va ici d'une raison mathématique dont le résultat psychologique reste cependant totalement inexpliqué. ».

1096 N. Moro, *op. cit*., p. 105 : nous traduisons ;

« In Dur-Akkorden trifft der schwächste Bre-chungsteil (3/12) mit dem Platz, der nach der Festlegung von großer Terz und Quinte noch frei bleibt, zusammen. Es handelt sich nämlich um die kleine Terz, die sich zwischen großer Terz und Quinte befindet; ihre Weite hängt direkt von den zwei anderen Intervallen ab. »

rapport au son fondamental »[1097] ; cette position différente par rapport à l'accord parfait majeur fait entrer dans la conscience cette tierce qui paraît (com)pressée (*gepresst*)[1098], du fait de cet espace limité dont elle dispose dans l'accord. En effet, si la tierce mineure prenait toute la place dont elle a besoin, la quinte serait à son tour dilatée par l'addition de la tierce mineure avec la tierce majeure restante. De l'autre côté, vers le son fondamental, la force de la tierce se répercute, car elle « a tendance à retrouver sa largeur d'origine »[1099], et modifie ainsi le caractère de l'accord. On voit ici qu'il faut réactiver la dimension métaphysique de l'auto-conservation qui caractérise toute essence ; d'ailleurs, N. Moro parle d'une forme de frustration ou de déception (*unbefriedigte Streben*) qui caractériserait l'accord mineur. En effet, l'intervalle qui le distingue éminemment de l'accord parfait Majeur ne peut s'exprimer, au sens de s'étendre, complètement.

2.3.4.2. Retour sur le son étendu et son statut.

On a déjà évoqué plus haut la manière dont on pouvait se représenter le son dans une *extension*, ce qui permet de comprendre ce qu'est une représentation musicale en tant qu'elle présente des relations, des mixtes, qui sont sans cesse renouvelés, influencés les uns par les autres. Pour cela, il faut avoir d'abord posé le son lui-même comme *quantum* :

> « […] pour l'objectif présent, un tel son qui, comme ici Do, doit pouvoir ici être conçu comme se trouvant entre des sons plus haut et plus bas, ne doit pas simplement être considéré comme un point sur la ligne tonale (ce qu'il est véritablement), mais il doit plutôt être considéré comme s'il était étiré, et comme s'il possédait une extension dans la durée. En effet, sa différence avec un son plus haut ou plus bas doit être vue en lui comme un *Quantum*, dont la valeur harmonique repose sur la détermination de celui-ci. »[1100]

Cette représentation extensive du son, qui possède alors une structure toute semblable à l'unité « Octave » (division en 12 parties, *Zwölfteln*) sert la théorie de l'accord de Herbart : en effet, pour formaliser l'accord dans l'espace, Herbart utilise de nouveau une ligne graduée, qui représente un seul son de l'accord : la tierce. Ce choix repose sur plusieurs raisons, notamment mathématiques, mais également esthétiques et méthodologiques : ce son unique est divisé pour les besoins de la psychologie car il doit pouvoir montrer dans une représentation simple les forces de fusion et de répulsion qui sont à l'oeuvre dans tout l'accord.

À ce titre, on se souvient que les intervalles de tierce avaient posé des problèmes de calcul à Herbart, et que la solution de leur consonance devait venir de la théorie de l'accord. Pour la tierce

1097 *PU*, *op. cit.*, point 49, p. 87.

1098 On aboutit ici au fondement de la théorie de la dissonance cher Herbart. Voir Moro N., p. 116 :

« All dies würde die Argumentation Herbarts bestätigen, dass die Dissonanzursache in dem Druck der Intervalle liegt, und dass man überall, wo ein Druck der Intervalle auf psychologischer Ebene stattfindet, mit einer Dissonanz zu tun hat und umgekehrt, dass die Drucklockerung den Verlust der dissonanten Wirkung bedingt. »

1099 « ihre ursprüngliche Weite wieder herzustellen », N. Moro, *idem*, p. 105.

1100 *PU, op. cit*., p. 70. Nous traduisons.

mineure de l'accord parfait, on peut considérer que la lumière a été faite. Toutefois, *in fine*, une telle explication manque pour la tierce Majeure[1101]. Or une solution apparaît si l'on prête de nouveau attention à la modélisation du son étendu. L'idée de constater l'effet combinatoire de la totalité pour un seul son, et peut-être même apercevoir que, sans même avoir réellement entendu toute la gamme ainsi que les accords principaux de celle-ci, tout cela est contenu dans le son lui-même, et s'apprête à faire changer le statut de ce son. En effet, lorsque Herbart trouve la scission de tout accord parfait en un rapport 3/4/5 (même si le passage du calcul de deux forces, la somme des deux quantités d'Identité et la quantité d'Opposition, à un rapport à trois termes reste un problème), il précise que ce rapport est valable pour tout accord parfait, et que cela se retrouvera également dans l'analyse de tout son de l'accord grâce à la ligne. N. Moro déplore une lacune dans l'explication de Herbart cependant, ce qui l'oblige à formuler une hypothèse concernant le caractère fonctionnel du simple ton : Herbart ne détaille pas comment le rapport final (3/4/5) de l'accord est également valable pour chacune des parties qui le composent, c'est-à-dire pour les sons eux-mêmes :

> « Je soupçonne que c'est un reflet des relations, par lequel la scission de chaque son reproduit les rapports des sons de l'accord entier, et il suffit donc d'examiner une partie pour obtenir des informations sur le tout. »[1102] .

On retrouve effectivement le terme d'*Abspiegelung* chez Herbart ;

> « Comme ce juste milieu [c'est-à-dire l'harmonie d'accord parfait pure selon le rapport 3/4/5] se produit dans tous les sons qui appartiennent à l'accord parfait, et puisqu'ils le déterminent par scission mutuelle : ils se soutiennent par là mutuellement, – leurs différentes particularités originales fusionnent ; et l'on pourrait dire que le juste milieu se reflète dans chacun d'eux pour être reconnu partout comme le même (PU, p. 97). »[1103]

La structure de l'accord parfait en termes de forces (mineur comme Majeur, et quel que soit son reversement) est présente dans chaque son de l'accord, dont la présence dans la conscience se fait selon la même fusion ou résistance des forces. La théorie psychologique élémentaire de Herbart implique un isomorphisme qui se construit dans les représentations musicales. Cet isomorphisme fait en quelque sorte rayonner la structure de l'accord parfait, sur lequel tout semble devoir se résoudre à tous les niveaux du milieu harmonique.

1101 N. Moro souligne qu'on ne saurait se contenter du même standard pour la tierce mineure et la tierce Majeure, et qu'il règne globalement une confusion chez Herbart entre l'explication des intervalles, et celle des accords. Voir *Der musikalische Herbart*, p. 108.

1102 « Ich vermute, dass es sich um eine Widerspiegelung der Verhältnisse handelt, wodurch die Brechung jeden Tons die Tonverhältnisse des ganzen Dreiklangs wiedergibt, und es reicht demnach aus, einen Teil zu untersuchen, um Auskünfte über das Ganze zu erhalten. » Moro N., *op. cit.*, p. 98.

1103 « Da diese richtige Mitte [d.h. die Harmonie des reinen Dreiklangs nach dem Verhältnis 3 : 4 : 5] sich in allen Tönen erzeugt, die zum reinen Accorde gehören, und da sie dieselbe durch gegenseitige Brechung bestimmen: so *unterstützen* sie sich *gegenseitig* darin, – ihre verschiedene ursprüngliche Eigenheit verschmilzt darin; und man könnte sagen, dass die richtige Mitte sich in jeder von ihnen abspiegelt, um überall als die gleiche erkannt zu werden (PU, S. 97). », *idem*, p. 99.

2.3.5. Tonpsychologie, *Tonlehre* et pensée musicale : remarques de conclusion

L'effort de Herbart pour rendre intégralement rationnelle, sous une même logique psychologique, ce qu'on pourrait appeler la réalité musicale, semble aboutir à une construction qui demeure si ce n'est diffractée en de multiples approches, au moins, articulée entre elles.

On est parti de ce point : la pensée musicale, à laquelle Herbart revient toujours, et qui est, comme le stipule le texte des *PU*, die *Hauptsache*[1104]. Celle-ci doit fonctionner comme un repère qui nous relie à l'expérience musicale, au phénomène de la musique, tout en conservant l'idée principielle que c'est toujours à des représentations de sons, et non au sons eux-mêmes, que nous avons affaire. Aussi, la pensée musicale peut aider la *Tonpsychologie* à construire des objets purement théoriques : la ligne tonale, par exemple, et les structures qui en découlent. Nous avons également vu, à plusieurs reprises, que pour relier les constructions de la *Tonpsychologie* à une dimension purement esthétique, une grande prudence, et un effort de traduction étaient nécessaires. On obtient cependant de nombreux objets dont on pourrait dire qu'ils sont bien musicaux, voire musicologiques, parce que la démarche psychologique a permis de les approcher en termes de fonctions purement tonales. Ainsi des accords parfaits et de leurs tierces, de la quinte diminuée, modèle de toute dissonance qui est elle-même à penser comme un moteur de l'harmonie, un facteur de transition (dont Herbart se sert pour analyser les Septièmes d'espèce et accords de Septième), etc.

Un dernier objet peut à ce titre, retenir notre attention : non seulement il est clairement mentionné dans le texte traduit en annexe de cette recherche, mais il est souvent mobilisé, voire loué, par Herbart : il s'agit du tempérament égal. S'il ne constitue pas un objet de la *Tonpsychologie*, il n'est pas directement non plus une production d'une *Tonlehre*, tout simplement puisqu'il s'agit d'un objet né de la pratique de la musique. Herbart le vante sans cesse, et le prend, notamment dans les *PU*, comme point de repère pour vérifier certains calculs obtenus lorsqu'ils paraissent contre-intuitifs[1105]. Même s'il ne naît pas de la *Tonpsychologie*, il pourrait recevoir un fondement psychologique : M. Kaiser-El-Safti y voit même une tâche spécifique[1106]. Rencontrant ainsi maintes fois, par les résultats de ses calculs, les proportions du tempérament égal, Herbart semble y voir la possibilité d'une synthèse intéressante. En effet, le tempérament égal échappe lui aussi à toute détermination purement physique du son, et ne repose pas sur les rapports purs des

1104 *PU*, *op. cit.*, p. 76.
1105 Par exemple : *PU*, p. 77 :
« Und so hat die gleichschwebende Temperatur für einen Notbehelf der Tasten-Instrumente gelten können, während sie dem musikalischen Denken mehr angemessen war, als man glaubte. »
1106 Herbart aurait été le premier philosophe à donner un fondement psychologique au tempérament égal d'après l'introduction de M. Kaiser-El-Safti in J. F. Herbart, *Lehrbuch zur Psychologie* (1834), M. Kaiser-El-Safti (éd.) Würzburg, 2003.

intervalles consonants ; même s'il diffère assez souvent des résultats de la *Tonpsychologie* (notamment sur la question de la valeur des demi-tons qui ne saurait s'obtenir en divisant purement et simplement l'octave en douze, pour Herbart), tous deux visent ce que pense la pensée musicale, à savoir, la musicalité. On entend par musicalité une réalisation musicale qui, tout en correspondant aux principes de l'harmonie, prend en charge un certain confort artistique. La *Tonpsychologie* et le tempérament égal déviant tous deux des approches précédentes de l'harmonie de la musique, sans pour autant se rejoindre, leur conjonction dans le texte herbartien offre en réalité une certaine richesse pour penser la part de liberté qui doit être préservée en art. N. Moro y voit en particulier une véritable pensée de la dissonance comme élément particulièrement dynamique, qui, pour le rester, doit être pensée dans les failles des règles harmoniques, et des lois de psychologie du son[1107].

Cette dernière exposition très sommaire va nous servir à aborder un dernier point conclusif qui nous semble constituer une orientation intéressante pour la lecture de Herbart : l'expérience musicale n'est pas une expérience ordinaire mais archétypique. Si Herbart présente (dans les *HPM* notamment) la structure de l'objet musical, et les représentations qu'il suscite, comme une possibilité de valider sa théorie psychologique toute entière – qui est elle-même une application de sa métaphysique – il faut reconsidérer le statut théorique des jugements esthétiques, et les faire sortir de la subjectivité. En livrant forme et matière mises en rapport, rapports tellement indissociables (Herbart rappelle que jamais une couleur ne peut être perçue sans forme) que lorsque Kant lui-même s'aventure à expliquer la manière dont le son musical parvient de manière brute et (quasi) non travaillée à notre esprit, il est obligé de reconnaître qu'il semble déjà mis en forme (§ 14), la musique montre que les relations sont déjà livrées avec le donné sensible. On a mentionné à plusieurs reprises le caractère d'évidence des jugements esthétiques musicaux : il faudrait donner un statut fort à cette évidence qui singularise l'ambition de la *Tonpsychologie* de Herbart. Ce dernier s'insurge : « Nos esthéticiens considèrent comme vrai presque tout dans le monde, voire l'origine du monde lui-même, plutôt que les simples règles fondamentales du seul art entre tous qui connaisse vraiment ses règles fondamentales. »[1108], de même qu'il s'en prend plusieurs fois à l'interdiction de disputer des goûts[1109] . Il est donc important de lire chez Herbart une réhabilitation de l'expérience de l'écoute comme expérience progressive, incrémentale, capable de structurer notre pouvoir de représenter de telle sorte que l'on puisse exprimer des représentations esthétiques qui doivent être étudiées comme « complètement achevées », au sens où leur principe élémentaire a été une fois

1107 « Daraus esteht eine Abweichung, in der sich das ganze harmonische Dissonanzpotential anreichert. » ; « Alle Spannung der Dissonanz entsteht alo in den geringen Abweichungen zwischen teperierten und psychologischen Intervallen, worüber das musikalische Denken verfügt. », N. Moro, *idem*, p. 121.
1108 Voir *PBT*, *infra,* trad. M. Kaiser-El Safti in « *Aisthesis* et Esthétique... », *art. cit*., p. 163, modifiée.
1109 Voir notamment l'introduction de l'*Allgemeine praktische Philosophie,* et le *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*,§ 87.

saisi, et est retrouvé, développé (*ergänzt*) à mesure que les expériences s'ajoutent, et s'éclairent, quelle que soit leur « matière ». Dans le paragraphe 115 du *Manuel*, Herbart compare une fugue à une plaisanterie graveleuse sans prendre le temps de les distinguer – probablement avec une certaine malice – : en effet, ce qui permettrait non seulement de les distinguer, mais encore de les hiérarchiser aurait trait au *contenu* des représentations qui sont en jeu. Or, ce qui intéresse la psychologie, c'est bien la liaison des éléments et la formation des représentations, ainsi : l'élément de tension (deux représentations entrent dans un rapport de force), la création d'un désir de détente par l'auditeur, la fin de l'attente (cadence parfaite, retour de la tonique) ou encore le détournement de l'attente (cadence rompue, modulation, silence…), etc. Sans excéder sa propre force ou sa propre vie, l'esprit est tout occupé à la contemplation de la saisie de la forme de ces sensations musicales qui lui parviennent. Il nous semble que des conditions de cette écoute musicale naissent dans la première moitié de XIX^{e} siècle, qui en appellent, par exemple, à une certaine concentration pendant l'écoute, à une solitude intérieure, ou encore à abandonner la poursuite d'une détermination du flux musical en référence à un texte ou à un affect ; ou encore même à une éducation musicale dès l'enfance.

Ainsi, on l'a vu, même si la pensée musicale reste le plus important, le faisceau d'où proviennent à la fois l'objet étudié, la méthode qui en organise l'étude, et la structure qui permet la vérification des résultats, il semble que la démarche de la *Tonpsychologie* reste souvent à côté de la *Tonlehre*. De ce parallélisme, la *Tonlehre* sort renforcée : ce qu'elle forme et ce qu'elle donne à expérimenter n'est pas remplaçable ; mais sort-elle complètement et intégralement rationalisée ? Il est vrai que la tâche que se fixe la philosophie de Herbart, à savoir, réduire les contradictions rencontrées dans l'expérience, fait miroiter à l'esthétique l'obtention d'une clarification du paradoxe suivant, qu'on a déjà pu exprimer plus haut : « Aucune chose ne contient la beauté en elle » mais chaque chose a la propriété d'être belle. Si l'un des éléments de réponse fondamentaux se trouve dans les rapports, ainsi, notamment, le contexte (*Zusammenhang*) qui permet la connexion des éléments en représentations esthétiques, l'entreprise de Herbart promet d'éclairer ce processus en mettant au jour la nécessité de tels rapports. Cette nécessité n'est-elle pas toujours plus ou moins, *in fine*, renvoyée à la coïncidence avec la pensée musicale, celle qui ne se développera que dans la pratique (que cela soit de l'écoute, ou du jeu, de la musique) ? Si, selon N. Moro notamment, il faut avouer, lorsque l'on étudie Herbart, que le cadre scientifique général ne tient pas, il nous faut rappeler que cela ne signifie pas pour autant un échec du geste épistémologique. Non seulement, le statut même de la pensée musicale appelait, comme nous l'avons détaillé plus haut, une circularité inhérente à toute démarche scientifique, et qui ne garantit pas à toute démarche scientifique la possibilité d'en sortir ; mais il nous paraît même capital de souligner l'une des certitudes les plus

nettes que la *Tonpsychologie* de Herbart apporte à la *Tonlehre* en général, et qui curieusement, est un apport très kantien : les sons physiques ne sont certes pas des représentations de son, maisune représentation de son n'est pas, pour autant, un produit de l'esprit déterminé par l'affectivité d'un sujet.

*2.3.5.1. Que reste-t-il des impressions et du sentiment (*Gefühl*) ?*

Avant de passer à l'examen du formalisme hanslickien, et en passant par l'évaluation de ce qui peut rester, après Herbart, aux recherches physiologiques sur le son, il nous faut faire le bilan de ce qui reste au sentiment. Non pas à l'affectivité pathologique, comme la nommera Hanslick, mais aux nécessaires impressions sensibles qui déclenchent l'expérience et le jugement esthétiques. Il y a bien chez Herbart un sentiment, mais comment le replacer dans le contexte psychologique et musicologique que nous avons dégagé ?

Comme tout est représentation chez Herbart, les états de l'âme, et notamment ce qu'on appelle sentiment, sont des rapports entre représentations. T. Ribot résume en rattachant Herbart à la très ancienne tradition de la classification des intervalles : certains sentiments semblent attachés à certains intervalles, qui sont eux-mêmes faciles à rapporter à des rapports de perceptions. Pour Herbart, ce schéma peut et doit être appliqué à tout sentiment. On peut très brièvement regarder comment Herbart rattache en effet cela aux perceptions sensibles. T. Ribot remarque que Herbart loue beaucoup la division due à Kant des affects en deux classes – qu'il tire lui-même du médecin écossais John Brown (1735-1788) dont nous aurons à reparler – : la première, celle des émotions excitantes ou convulsives (*rüstige*), telles que la joie et la colère ; la seconde, celle des émotions déprimantes ou dissolvantes (*schmelzende*), comme la frayeur et la tristesse[1110]. Herbart transcrit pour sa psychologie : les premières sont « des émotions qui font entrer dans la conscience un *quantum* de représentation réelle plus grand qu'elle n'en peut contenir », et les secondes sont « des émotions qui chassent de la conscience un *quantum* de représentation supérieur à celui qui devrait y être, en vertu de la nature même de ces représentations. »[1111]. De là, un véritable sentiment ne s'obtient que lors d'une expérience prolongée et moins perturbée, comme nous l'avons déjà décrite dans notre chapitre sur les affects. On peut toutefois ici mentionner l'équilibre des représentations :

> « Le sentiment (*Gefühl*) se produit lorsqu'une représentation reste dans la conscience par suite d'un équilibre entre les forces qui l'arrêtent et celles qui tendent à l'élever. »[1112]

1110 *Anthropologie du point de vue pragmatique*, *OC*, tome III, Ire partie, III, §§ 76-77, p.1071 sq.
1111 T. Ribot renvoie au *Lehrbuch zur Psychologie*, partie II, chap. 1 à 4., p. 23 dans l'édition Hartenstein, *Lehrbuch…*, tome 7, p. 76.
1112 Ribot, T., *op. cit.*, p. 22.

Il faut en effet non seulement que la représentation soit maintenue de manière équilibrée dans la conscience, c'est-à-dire qu'elle ne soit pas infiniment réprimée, et repoussée trop près du seuil (dynamique), mais il semble qu'elle doive aussi être accentuée. En effet, de l'équilibre dont il est question naît l'instabilité obtenue par le conflit indéfini de deux forces égales (ce qui caractérise la quinte diminuée, modèle de la dissonance) :

> « Si les forces au sein desquelles les représentations, divisées par leur identité et leurs oppositions, sont aussi fortes l'une que l'autre, la disharmonie apparaît. Mais si l'une de ces forces est dans une telle relation avec les autres qu'elle est entraînée par elles jusqu'au seuil statique, alors une relation harmonieuse est présente. »[1113]

Le plaisir de l'harmonie résulte d''une représentation non entravée par une autre dans sa remontée vers le seuil de conscience, voire dont son ascension est dite facilitée[1114]. On se réfèrera également aux *PBT* qui suggéraient que l'harmonie plus évidente et plus éclatante de l'accord parfait Majeur, par rapport au mineur, pourrait venir du fait qu'il est esthétiquement plus aisé de monter les trois sons de la triade majeure. De quoi naît alors précisément le sentiment d'harmonie en esthétique ? On rappelle en effet que, dans le domaine où nous nous situons dans cet examen, les affects ressentis sont la base de jugements esthétiques qui contiennent également toute attribution de valeur en morale, et donc peuvent se confondre avec des désirs. Or, c'était la temporalité, alliée à la continuité, qui garantissaient la distinction entre le sentiment esthétique et tout désir. Exposant cela, Herbart prend rapidement le modèle d'un son tenu :

> « Dans la claire présence, le goût possède ce qu'il juge ; il tient et garde l'image à propos de laquelle il formule approbation ou désapprobation ; et sa parole aussi est un son continu qui ne se tait pas environ jusqu'à ce que l'image soit retirée. »[1115]

On sait désormais que la pureté est constitutive du jugement de goût chez Herbart, et non la caractéristique d'un jugement de goût dit pur qui se distinguerait d'un jugement prenant en compte des caractéristiques empiriques (comme l'envisage le § 41 de la *Critique de la faculté de juger*), ou d'un jugement prenant en compte le concept de l'objet (telle la beauté adhérente du § 16). Une condition de cette pureté est énoncée plus loin : il s'agit de la complétude de l'objet jugé, qui nécessite une concentration paradoxale permettant au sujet de s'absorber dans le présent de l'objet. Il est alors intéressant de reprendre l'idée du « *anhaltender Klang* » qui offre le modèle musical ou

1113 *Lehrbuch zur Psychologie*, *SWH*, tome 7, p. 30 :

« Wenn die Kräfte, worin die Vorstellungen durch ihre Gleichheit und ihre Gegensätze einander zerlegen, gleich stark sind, so entsteht Disharmonie. Ist aber eine dieser Kräfte gegen die übrigen in solchem Verhältnisse, dass sie von denselben gerade auf die statische Schwelle getrieben wird, alsdann ist ein harmonisches Verhältniss vorhanden. »

1114 Ce que M. Mauxion distingue d'une ascension qui serait accélérée, il renvoie au § 37 du *Lehrbuch zur psychologie*, SWH (1882) p. 31, in *op. cit.*, p. 177.

1115 « In klarer Gegenwart besitzt der Geschmack, was er beurteilt ; er hält und behält das Bild, worüber er Beifall oder Mißfall ausspricht ; und auch sein Spruch ist ein anhaltender Klang, der nicht verstummt, als bis etwa das Bild hinweggezogen wird. », *SWH*, VIII, p. 15 cité dans Hoeschen et Schneider, *Herbarts Kultursystem, op. cit*., p. 239-240.

acoustique très simple d'une expérience à deux caractéristiques : premièrement, on ne peut pas échapper à son évidence, qui dure autant que la présence de l'objet nous apparaît pleinement ; et secondement, c'est précisément à cette finitude, et à cette complétude d'un point de vue phénoménal que peut renvoyer l'idée d'un simple son tenu. L'important est en effet qu'aucune variation ne vienne perturber la saisie de l'objet (*Auffassung des Gegenstandes*). Il faut donc bien avoir en tête ce modèle de l'expérience esthétique sensible chez Herbart, qui doit bien plutôt être rattachée aux conditions de possibilité d'une évidence calme mais dépossédante pour le sujet. Par exemple, lorsque M. Mauxion rapporte ces éléments de l'esthétique de Herbart aux concepts de l'esthétique de Kant, il a l'impression d'avoir affaire à quelque chose de beaucoup plus précis et déterminé chez Kant que chez Herbart :

> « […] il semble en effet que le plaisir dépende dans une certaine mesure du libre jeu des représentations et de la facilité avec laquelle elles se déroulent dans la conscience : c'est ce qu'on pourrait montrer par de nombreux exemples, et en particulier par diverses formes du plaisir esthétique. Mais dans la doctrine de Herbart, comme dans toute autre doctrine qui cherche à ramener le plaisir et la douleur soit à la représentation, soit à l'activité, il demeure quelque chose d'inexpliqué et vraisemblablement d'inexplicable, à savoir l'essence même, le « *quid proprium* » de ces phénomènes. »[1116]

M. Mauxion emploie le terme « libre jeu » en supposant que celui-ci pourrait correspondre à l'idée de faciliter le mouvement ou la vie des représentations dans la conscience (ce qui est indirectement rapporté à la polarité conceptuelle utilisée par Herbart pour distinguer une harmonie et une disharmonie dans la conscience). Seulement, peut-on vraiment voir à la fois le jeu, et surtout, la liberté, dans les rapport entre *représentations* ? Admettons que le *jeu* renvoie à un va et vient, à des variations d'intensité, à une forme d'agitation générée par les rapports des représentations ; la liberté nous semble absente de ces rapports, notamment dans la causalité qui conduit au plaisir. Herbart *détermine* bien l'enchaînement des événements qui conduisent à la production d'un plaisir (moins il y a d'inhibition entre des représentations différentes les unes des autres, et capables de se favoriser entre elles) ou d'un déplaisir (plus il y a d'opposition, donc d'inhibition, entre des représentations égales). Il s'agirait à la rigueur d'une agitation réglée, mais non pas d'un « jeu libre », des représentations. Ce qui pourrait peut-être rendre le mieux justice à cette comparaison avec le libre jeu kantien dans l'esthétique de Herbart, c'est que le rapport entre les facultés de connaître, qui est compris par la faculté de juger, est *senti* dans le sens interne ; cette forme d'auto-affection, que nous avons déjà commentée, ressemble effectivement à la façon dont le sujet est mû par le rapport entre ses représentations (la psychologie de Herbart amène à un déterminisme[1117]). Le problème demeure cependant si l'on songe que, chez Kant, le rapport entre les facultés qui jouent donne lieu à une

1116 Mauxion M., *op. cit.* p. 179.
1117 M. Mauxion le signale d'ailleurs, *op. cit.*, p. 180.

forme de *contemplation auto-entretenue* ; du moins, c'est l'état dans lequel l'esprit est plongé par le libre jeu. L'état d'esprit du sujet herbartien est nécessairement totalement différent puisque la description psychologique du mécanisme des représentations ne s'obtient en aucun cas par une introspection. C'est là que, semble-t-il, M. Mauxion déplore un manque de détermination précise chez Herbart, d'autant plus que l'idée du libre jeu est facile à rattacher à des exemples. Cependant, dans la pensée de Herbart, ce qu'établit la psychologie reste du domaine psychologique (voire : l'introspection est une fausse piste), et n'a pas vocation à être illustrée par des exemples tirés des beaux-arts. Pour Herbart, l'attitude à poser en parallèle de la psychologie est la recherche de l'oubli de soi qui, seule, peut nous faire accéder à une véritable représentation esthétique. De même que les exemples doivent soit faire l'objet d'une recherche différente (la *Kunstlehre*), soit être intégrés à la méthode de l'esthétique psychologique mais en tant qu'objets d'expérience, c'est-à-dire très précisément d'objet susceptibles de fournir des preuves.

Nous nous demandions d'ailleurs, à l'occasion de cet exposé de l'esthétique de Herbart au sens large du terme, et des rapports de sa *Tonpsychologie* et de sa *Tonlehre* quelle était au fond la place de l'expérience artistique, et comment le-dit formalisme de Herbart pouvait s'en accommoder. Nous avons déjà répondu, concernant la musique que cet art ne saurait se détacher d'aucune de ses pratiques. Par là d'ailleurs, nous pouvons nous demander si Herbart n'a pas échoué à relier le geste épistémologique à l'art lui-même comme objet d'une esthétique : en effet, le champ psychologique herbartien est un champ clos sur lui-même. Est-il seulement possible, dans ce cas, pour la science, d'atteindre même indirectement l'expérience ordinaire ?

En esthétique, certains herbartiens après le maître ont poursuivi une voie médiane, conjuguant esthétique générale et *Kunstlehre*. Georg Jäger décrit cette voie incarnée par Joseph Wilhelm Nahlowsky :

> « Dans le cadre de « l'école », Nahlowsky a tenté de jeter un pont vers l'esthétique du contenu et de se démarquer de Zimmermann. Il définit la forme et le contenu comme des « concepts de relation ». Dans tout art, deux choses sont importantes : « a) *l'objet* qui doit être représenté, et b) *comment* il est représenté. L'objet correspond au contenu de la pensée, en revanche, au *comment* correspond la forme » En conséquence, Nahlowsky vit dans « l'harmonie de la matière et de la forme » la « condition fondamentale de la beauté », et ne put penser comme beaux soit un contenu sans forme, soit une forme sans contenu. »[1118]

Nous reprenons ici ce fil que nous avions laissé en suspens plus haut car il nous paraît clair que Hanslick en sera également l'héritier. Contrairement à ce que leurs relations pouvaient laisser croire, il est donc peut-être moins pertinent de voir en Zimmermann le point de passage entre Herbart et Hanslick. G. Jäger résume une idée que nous avons plus longuement développée dans cette partie :

1118 Nous traduisons. G. Jäger renvoie à Joseph Wilhelm Nahlowsky, *Aesthetisch-kritische Streifzüge,* in *Zeitschrift für exacte Philosophie* 3 (1863), et 4 (1864), dans « Die Herbartianische Ästhetik... », *art. cit.*, p. 205.

« En revanche, Zimmermann a reconnu « l'harmonie entre la forme et le contenu » comme une catégorie esthétique. »[1119]

2.3.5.2. Une place pour le corps dans l'esthétique de Herbart ?

Plusieurs raisons nous amènent à cette question à ce stade de notre recherche : on l'a dit, Herbart semble globalement réfuter toute théorie physiologique, qu'elle puisse représenter une simple hypothèse de travail, ou même une solution, afin d'étudier les événements de notre vie psychique. En effet, on rappelle que non seulement l'hypothèse physiologique ne lui apparaît que comme un niveau physique supplémentaire qui ne se présente pas comme tel – on renvoie ici au passage déjà cité des *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre*[1120] –, mais que, de surcroit, une telle hypothèse reviendrait à morceler la vie psychique, et à retomber dans les travers de toute psychologie des facultés. Ainsi qu'on l'a déjà résumé avec N. Moro : « […] il faut considérer que la vie spirituelle se déroule dans la connexion constante de ces trois activités, et ne peut être ramenée à des considérations purement physiologiques. »[1121]

Cependant, plusieurs développements à partir de Herbart lui-même, ou de ses lecteurs et partisans, attirent notre attention sur la présence de considérations sur le corps qui méritent un rapide examen : d'une part, en partant des textes de Herbart lui-même, on peut supposer, comme le fait Carole Maigné, que celui-ci contribue à installer la place historique du dynamisme dans la création en art au XIX^{e} siècle (il s'agirait donc d'un gain pour l'esthétique appliquée). D'autre part, si l'on suit Robert Zimmermann, il y aurait une véritable proximité entre la *Tonpsychologie* de Herbart et les proposition de Hermann von Helmholtz dans ses études physiologiques sur les sensations auditives, et leur ambition de conférer un nouveau fondement à la théorie musicale.

À un niveau qu'il nous faut déterminer ici, Herbart implique le corps et sa capacité à percevoir ce qu'est une dynamique pour définir l'art, ou plutôt, pour dire ce qu'est une œuvre d'art. Par exemple, on l'a vu, l'affect peut définir quand commence l'oeuvre : le fait d'être affecté, touché par l'oeuvre causait ainsi une brisure dans le cours ordinaire du mécanisme psychique. On peut également prendre au sens fort les propositions qui ont été faites sur les grandeurs intensives comme mesure du temps, ce qui peut même suggérer l'idée d'un rythme du mécanisme psychique :

1119 *Ibidem*.
1120 « Que, d'après Leibniz, les monades n'aient pas de fenêtre, est si souvent répété de nos jours que l'on ne se mêlera certainement pas de la vaine tentative d'intercaler une hypothèse physiologique entre physique et psychologie, pour pouvoir accéder aux rapports des vibrations arrivant intacts dans l'âme via les nerfs, ce qui, quelques excellents que puissent être les services rendus par les nerfs, ne peut pour autant conduire à rien : l'âme n'est en effet pas un corps, une représentation n'est pas mouvement, et de ce fait, ce serait une pensée tout à fait indéfendable de vouloir retrouver les rapports du mouvements inchangés dans les représentations. » Nous traduisons.
1121 Moro N., *Der musikalische Herbart*, *op. cit.*, p. 34.

> « Herbart dégage un rythme du sens interne : il est créé par les accélérations et les lenteurs de la fusions des représentations, une représentation faible met du temps quand une représentation forte parvient rapidement à se fusionner.. »[1122]

Ce sont bien ces dynamiques que la psychologie doit rationaliser :

> « Il faut donc ramener ce sens interne à des lois psychologiques des rapports entre masses de représentations. »[1123]

C. Maigné va jusqu'à remarquer que ceci serait susceptible de faire écho à la psychologie et à l'esthétique de l'*Einfühlung*, et elle signale une « ambiguïté » dans les débats entre formalisme et théorie de l'empathie qui viendrait du texte herbartien. S'il paraît pour l'instant difficile de comprendre qu'il y ait une réelle confusion dans le texte même de Herbart si l'on se contente de regarder ce qu'il en est de l'aspect physiologique, on peut surtout comprendre pourquoi Hanslick verra un peu plus tard le fait de clarifier ces points comme une nécessité. Toujours est-il qu'une telle ambiguïté nous apparaît plutôt comme le fruit de confusions que d'une réelle ouverture au départ dans la pensée de Herbart. Si « percevoir est aussi se sentir percevoir »[1124], il semble bien que cette dimension auto-affective ait été évacuée par Herbart contre Kant, et également si l'on prend en compte les textes qui clarifient sa position sur l'introspection comme stérile et trompeuse.

Cela dit, un problème demeure : peut-on pour autant aller jusqu'à l'appellation de formalisme pour qualifier la pensée de Herbart ? Il ne suffit pas qu'il existe une exigence de purification de l'écoute (pour accéder chez Herbart à la *vollendete Vorstellung*) pour qu'on puisse parler de formalisme ; il nous semble qu'il faudrait au minimum une définition d'une forme musicale. Herbart donne bien à penser des éléments musicaux dans des rapports représentatifs qu'on doit pouvoir penser comme des propositions synthétiques *a priori* : cela est clair d'après notre exposé. Mais est-ce là une pensée de la forme musicale, au sens hanslickien qui est, finalement le sens de référence pour parler de formalisme ? Rappelons également que Herbart sauvegarde une certaine *Bedeutung* de la musique. Or, même si ce sens peut-être entendu comme musicalité, sanctionné par une *musikalisches Denken*, il n'exclut la *Bedeutung* que si celle-ci vient d'un sujet incapable d'écouter un opéra sans lire le livret (faute grossière !). Annonçons ici cette thèse de référence dans sa formule la plus connue – mais non la moins mystérieuse, nous y viendrons – : « Des formes sonores en mouvement, tel est le contenu de la musique.[1125] ».

Admettons ainsi que le dynamisme dont le caractère crucial est affirmé par Herbart et repris par Hanslick puisse être à l'origine de l'ambiguïté finale, à savoir que le beau musical repose sur les mouvements qu'il provoque, et que du mouvement à l'ébranlement il n'y a qu'un pas. Cependant,

1122 C. Maigné renvoie à *Psychologie als Wissenschaft* II (1825), SW VI, § 112, p. 93 cité dans *Une science autrichienne de la forme*, Vrin, Paris, 2017, p. 105.
1123 *Kurze Encyclopädie* (1831), *SW*, K&F, tome IX, § 41.
1124 C. Maigné, *idem.*
1125 Eduard Hanslick, *Du beau musical,*(texte de la neuvième édition de 1896), Paris, Hermann, 2012, p. 112.

avant d'arriver à l'étude d'un quelconque dynamisme psychique chez Herbart, il faut avant tout étudier les rapports entre les éléments : ces rapports suffisent-ils à justifier qu'aucune considération physiologique ne soit prise en compte ? L'élève de Herbart, et ami de Hanslick, Robert Zimmermann, rappelle :

> « Im einzelnen Tone liegt der subjektive, im Verhältnis der Töne der objektive Eindruck der Musik. »[1126]
> « L'impression subjective de la musique est dans le son seul, l'impression objective se trouve dans le rapport des sons. »

Ce passage renvoie au problème de l'indifférence du simple, et ainsi à la méthode des relations qui permet de comprendre comment le simple peut générer une appréciation esthétique en formant une relation, qui demeure contingente métaphysiquement, tout en étant l'impression objective. Il y a peut-être là encore une des raisons de l'ambiguïté : que cette impression soit objective, elle n'en reste pas moins une impression. N'oublions pas cependant qu'il s'agit bien de l'impression d'un rapport : c'est ce à quoi finalement se rapporte la forme chez Herbart. La forme n'est rien d'autre que « la forme d'un rapport »[1127] écrit N. Moro en résumant l'exposé de l'esthétique de Herbart par Zimmermann. La forme chez Herbart est bien plus polarisée dans son rapport avec la matière qu'avec un contenu, qui sera la polarité structurante dans le formalisme de Hanslick.

Toutefois, ces rapports herbartiens peuvent être métaphoriquement rapprochés des tensions et des détentes qui préfigurent parfois le nouage des désirs que devra traiter la philosophie pratique, fondée sur l'esthétique. Par exemple, lorsque la perception est rapprochée du théâtre

> « elle sollicite une attente (*angeregte Erwartung*), elle anticipe la manière dont la pièce *pourrait* se dérouler, et cela s'oppose au déroulement *réel* (*wirklich*), ce qui induit des rapports de réfrènement (*Hemmung*) et de fusion (*Verschmelzung*). »[1128]

On voit que le vocabulaire de la mécanique des représentations psychiques peut aisément subir un glissement vers un vocabulaire moral – que l'on a déjà constaté par ailleurs au cours de notre exposé sur Herbart –. C'est donc peut-être plutôt dans le fait de voir l'attribution de valeur comme un acte de l'esprit commun à l'esthétique et à la morale que l'on pourrait voir une ambiguïté avec l'*Einfühlung*. Puisque l'esthétique doit fonder la morale en élucidant toute attribution de valeur, ainsi que l'évidence de certaines attributions, et donc de certains désirs, le rapprochement avec une conception morale sentimentaliste et naturaliste de l'esthétique peut être fait. En effet, de l'évidence du désir à la naturalité de celui-ci, le pas est rapidement franchi. Toutefois, ici, le

1126 Robert Zimmermann, *Aesthetik. Erster, historisch-kritischer Teil. Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* Wilhelm Braumüller (éd.), Wien, 1858, Band 1, p. 797.
1127 « Robert Zimmermann interprète de J. F. Herbart... », in *Formalismes esthétiques…*, *op. cit.*, p. 200.
1128 Voir *Psychologie als Wissenschaft* II, (1825), SW VI, § 125, p. 142, cité et traduit par C. Maigné, in *Une science autrichienne de la forme*, *op. cit.*, p. 105.

domaine physiologique n'est pas en cause, quand bien même l'on pourrait rétro-éclairer certaines considération esthético-psychologiques grâce aux considérations sur le jugement de valeur en général, considérations qui devraient d'ailleurs être secondes par rapport à l'esthétique.

Toutefois, dans la lecture de Herbart systématisée par Zimmermann, on peut retrouver une dimension physiologique puisqu'elle pourrait réellement s'ancrer dans la perception, c'est-à-dire dans les organes (l'oreille que Herbart appelle lui-même oreille corporelle). On sait que la genèse de la forme esthétique part du géométrique ou du linéaire : le point génère la ligne. Ce qui est valable dans l'art qui exhibe le plus facilement les rapports esthétiques élémentaires doit bien sûr être valable dans les autres arts : ainsi, si l'on continue en dehors d'un contexte qui pourrait être tonal, on peut à partir de la ligne générer la surface, et ensuite les plans (lumière, superposition, couleur) qui aboutit au domaine de ce qui est plastique. Dans l'*Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, dont C. Maigné lit les paragraphes 370 à 430, l'ultime niveau est le corporel ; c'est-à-dire que le montage des éléments esthétiques du plus simple au plus complexe aboutit en dernier lieu à la construction d'un espace qui a du sens (*bedeutend*) : celui d'une organicité[1129].

> « Lorsque nous disons que l'Apollon du Belvédère et le Laokoon rendent vivante la figure de l'homme, c'est en un sens plastique : parcourir la surface plastique de ces œuvres, c'est s'offrir le parcours d'une beauté sans heurts, au point de provoquer le sentiment d'une reconnaissance de soi par l'imagination. »[1130]

Dans ce mouvement qui correspond plus ou moins à une génération de formes esthétiques, le processus perceptif va de l'haptique à l'optique (et recoupe certaines considérations pédagogiques de Herbart sur l'apprentissage de la perception). Ainsi la sculpture constitue-t-elle le creuset de nombre de problèmes : la matière est lourde, elle appelle au moins autant l'haptique que l'optique, elle semble ne représenter que l'immobile mais prend pourtant en charge une certaine partie du dynamisme, du mouvement corporel, et donc du temps (suspension, instant décisif). Cependant, le problème posé par et avec la sculpture est en quelque sorte un éclatement des genres des formes esthétiques par la différenciation des sens :

> « Le problème réside dans le passage à la matière, si se décrit ainsi l'oeuvre d'art tactile réelle, car il implique une distinction accrue des sens. Main, œil, oreille se différencient d'autant plus que leur matérialité s'impose, que le registre du possible se phénoménalise. »[1131]

1129 Zimmermann « ré-agence » les conclusions de Hegel pour reprendre les termes de l'analyse de Carole Maigné :

« La beau plastique permet la représentation du corps, ultime configuration, la plus complexe, celle du corps humain : quand nous suivons les formes du torse du Vatican (Apollon du Belvédère), nous ne cessons de tenter de les capter dans des règles, alors qu'elles se dissolvent encore et toujours, alors qu'elles nous échappent en manifestant la magie harmonique de la puissante construction des membres, comme si l'Esprit habitait la pierre. Il y a bien une magie […] mais cette magie ne fait rien advenir de transcendant ni de démoniaque, elle est celle de l'imagination, qui crée son propre monde. […]. Cet Apollon peut ne pas avoir existé [dans le monde réel, dans la nature] tout en rendant par sa force plastique mieux que toute autre sculpture ce qu'est l'humain. », *Idem,* p. 115-116.

1130 *Idem,* p.116.

1131 *Idem*, p. 123.

Une approche physiologique serait donc nécessairement une approche esthétique particulière (*Kunstlehre*).

Il reste une dernière tentative de voir dans la pensée esthétique de Herbart une ouverture sur la physiologie, et nous allons voir que Zimmermann l'a développée en repartant précisément des acquis de la *Tonlehre*. Dans *Über den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie*[1132], la construction des complexes sonores esthétiques (intervalles et accords, ainsi que quelques modules mélodiques) à partir du son simple (figuré étendu par la ligne tonale) intéresse particulièrement Zimmermann. En effet, il met en correspondance cette structure psychologique herbartienne avec les découvertes de l'acoustique physiologique de Hermann von Helmholtz : nous percevons des sons complexes qui se décomposent en sons simples. On peut alors expliquer les consonances et les dissonances (le beau et le laid fondamentaux en musique) en convoquant le phénomène des battements : entre certaines ondes, il existe un décalage plus ou moins rationnel qui crée une sensation de frottement auditif, les battements. Pour Zimmermann :

> « Ce que Helmholtz appelle battement peut être considéré comme identique à ce que Herbart appelle tendance nécessaire à l'unification. »[1133]

Les battements surviendraient dans la perception lors de la superposition d'ondes qui devraient (selon une *Nötigung*) être synchrones et se confondre, mais qui se trouvent décalées. Ce décalage, en particulier lorsqu'il est petit, est perçu comme une anomalie faite à la nécessité d'unification. Selon N. Moro, c'est précisément la décomposition de l'unité[1134] qui met Zimmermann sur la voie d'une interprétation physiologique de la psychologie de Herbart : de là, il pense pouvoir tout simplement transposer les considérations que Herbart fait au plan psychique dans un plan physiologique concret, et crée ainsi une inversion :

> « Afin d'appliquer le calcul de Herbart aux faits empiriques, il faudrait donc seulement y poser comme fondement, au lieu de sensations simples, des complexes de sensations qui soient en partie opposées et en partie homogènes ».[1135]

En effet, ce n'est plus le simple qui, diffracté par sa perception et sa conception dans un milieu psychique lui-même simple, donne des rapports de représentation éprouvés comme des forces, mais ce sont les représentations qui sont en elles-mêmes complexes. Elles n'ont plus alors qu'à se traduire en termes de force dans un milieu psychologique via le milieu physiologique, par la sensation qui est en charge de les décomposer (de les analyser, selon le terme de Helmholtz). On ne peut que constater à quel point Zimmermann piétine la psychologie de Herbart, et son absence de prétention à atteindre les sons eux-mêmes ; pour Herbart, prétendre passer par un niveau

1132 Édition de Vienne, 1873, utilisée par N. Moro dans « Zimmermann interprète de Herbart », *idem.*
1133 *Über den Einfluss der Tonlehre…*, *idem*, p. 27.
1134 « Zimmermann interprète de Herbart », *chap. cit.*, p.190.
1135 *Über den Einfluss der Tonlehre…*, *idem*, p. 29, cité par N. Moro, *idem*, p. 191.

physiologique, tel un sas entre la réalité et notre esprit, est illusoire, et cette raison est clairement établie chez lui.

Sans spéculer plus longtemps sur les raisons de la déformation que Zimmermann fait subir à la théorie de Herbart pour la faire rencontrer les résultats établis par Helmholtz, on peut toutefois saisir l'occasion de se poser une question fondamentale au regard de notre recherche tout entière : pourquoi, au fond, est-il si important de conserver le simple ?

Répondre à l'interrogation sur la conservation du simple chez Herbart, au-delà de tout fondement métaphysique et monadologique de sa pensée, touche une conception plus large de l'art et de la philosophie. Pour N. Moro, il en va d'une définition logique de ce qu'est un concept et de ce qu'est une pensée qui a la particularité de se développer : « tout ce qui est pensé présuppose une genèse »[1136]. Avec le simple, on sauve à la fois l'objectivité hors de portée du réel (ou de la chose en soi), mais on sauve également la validité de la position contingente qui diffracte et développe le simple ; on sauve ces deux objectivités sans les confondre. Pour N. Moro, Zimmermann n'a en fait pas saisi l'importance de la représentation achevée : l'acte de représenter (*das Vorstellen*) ne s'arrête pas à la conception. Pourtant, Zimmermann a saisi, comme Herbart, l'importance de considérer que le jugement esthétique est un complexe qui synthétise une « multiplicité » de paramètres, et qui pour ce faire, nécessite le temps d'un développement mais aussi une complétude qui stabilise la pensée et le jugement. Pour N. Moro, il faut apercevoir cette originalité de Herbart : s'il y a bien un critère qui s'apparente au classicisme dans ce qui est qualifié d'authentique représentation esthétique (un retrait de soi et un oubli dans l'objet), il n'y pourtant pas de renoncement à la particularité de chaque expérience et de chaque jugement esthétique. Pour Alfred Zichner, cité par N. Moro, Herbart ne prétend pas fournir la règle ni la définition du beau[1137].

À plusieurs reprises, nous avons rappelé que le problème de l'harmonie musicale, approché par la psychologie scientifique, et appuyé sur la découverte acoustique de la nature vibratoire du son, se posait comme le problème de la constitution d'une totalité esthétique à partir d'éléments simples inesthétiques. On a concédé que Herbart avait besoin de poser le simple comme inesthétique, ce qui semblait le rapprocher de Kant. Cependant, il est clair pour notre lecture du § 14, où serait posé ce caractère inesthétique du simple, que le rapprochement entre les deux auteurs ne tient pas compte de la longue concession de Kant. Or, il existe chez Herbart une fugace concession de ce type, qui accorde un rôle plus précis au simple en tant que simple, et non en tant qu'il doit entrer dans un rapport. Il est tout à fait remarquable que ce passage mentionne le cas de

1136 « Zimmermann interprète de Herbart », *chap. cit.*, p. 202.
1137 D'où la préfiguration chez Herbart du pluralisme esthétique. Voir *Herbarts Ästhetik dargestellt mit besonderer Rücksicht auf seine Pädagogik und im Zusammenhang mit der Entwicklung der Ästhetik an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert betrachtet,* Dissertation, Leipzig, 1908 dans N. Moro, *idem*, p. 203.

l'amusie, qui fait partie des exemples que prend Kant pour souligner son doute quant à la nature formelle du simple son. Il faut alors repérer l'hypothèse explicative de Herbart :

> « On peut distinguer les sons musicaux, même émis en même temps ; la saisie des voyelles est indépendante d'eux, et à côté des deux se trouve la perception des consonnes qui, semble-t-il, appartiennent à la classe des sonorités multiples. Le langage sans ton, et cependant intelligible des humains, est remarquable. C'est peut-être ce qu'en pensent ceux qui sont totalement amusicaux à la naissance, et qui cependant entendent très bien. (il est probable que chaque son musical ait sa propre part dans l'organe, d'autant plus qu'il est difficile de voir comment des sons émis simultanément demeurent séparés, et pourquoi ils ne produisent pas un troisième son mixte, lequel détruirait la saisie esthétique des intervalles). »[1138]

L'hypothèse ici est bien physiologique ou anatomique, et cela pourrait à la rigueur permettre de comprendre l'idée de Zimmermann, bien que celle-ci soit déjà résolument tournée vers Helmholtz. Cependant, quand bien même chaque son possède bien son lieu physiologique dans l'oreille, qui permet de l'identifier en propre, encore faut-il pouvoir apprécier et juger des rapports entre les sons. Si les éléments ont un lieu physiologique, cela ne fonde pas pour autant la physiologie du rapport lui-même. On voit bien ici que, même en acceptant une éventuelle hypothèse physiologique, cela ne change rien, pour Herbart, quant à la nécessité d'étudier la pensée musicale dans une *Tonpsychologie* appuyée sur une *Tonlehre*. Tant que l'élément est simple, on peut suivre la genèse d'une pensée qui est comprise comme une composition ; si l'élément est complexe, il faut considérer qu'une analyse ou une décomposition a lieu. Si celle-ci est inconsciente ou trop compliquée, on devra la placer dans un organe, et l'on retombera dans les apories que seule l'idée d'une pensée musicale avait permis de commencer de résoudre. Grâce à la perspective du pluralisme esthétique, on pourra voir cette pensée musicale comme une sédimentation qui a à la fois sa contingence, et son autorité.

1138 *Lehrbuch zur Psychologie*, *SWH*, tome 7, p. 54 :

« Die musikalischen Töne lassen, selbst gleichzeitig, sich unterscheiden ; von ihnen unabhängig ist die Auffassung der Vokale, und neben beiden findet sich die Wahrnehmung der Consonanten, die, wie es scheint, in die Classe des mannigfaltigen Geräusches gehören. Merkwürdig ist das tonlose, und dennoch verständliche Sprechen des Menschen. Diesem nahe kommend ist vielleicht die Auffassung derjenigen, die von Geburt ganz unmusikalisch sind und dennoch sehr gut hören. (Wahrscheinlich hat jeder musikalische Ton seinen eignen Antheil am Organ. Ausserdem ist nicht wohl einzusehn, wie gleichzeitige Töne gesondert bleiben, und warum sie nicht einen dritten gemischten Ton ergeben, welches die ästhetische Auffassung der Intervalle vernichten würde.) »

PARTIE III : Le formalisme et la quête de l'identité du phénomène musical

« Tout art part des sens et se meut dans leur sphère. La théorie du sentiment méconnaît cette vérité : pour elle, entendre ne suffit pas en soi, elle doit passer immédiatement au sentir. La musique est faite pour le cœur, prétend-elle, l'oreille est une chose triviale. »

Eduard, Hanslick, *Du beau musical*[1139].

1) La troisième théorie kantienne de la musique : la place des considérations physiologiques éclairée par le paragraphe 54 :

1.1) La proposition du paragraphe 54: un double éclairage sur l'animation corporelle :

La lecture de la *Critique de la faculté de juger* en termes d'esthétique musicale oblige le lecteur, comme on l'a vu, à glaner avant même de lire et d'interpréter. Par définition, presque tous les passages sur la musique dans la *Critique* sont marginaux**,** d'autant plus lorsque leur statut d'exemple, hors de la théorie des beaux-arts, est assumé par Kant, comme au paragraphe 14 ou au paragraphe 54. Aussi, étudier les exemples d'une théorie qui évite structurellement de gréver son propos de la contingence matérielle des objets, et de la sensibilité, peut relever de l'étude des marges de la *Critique.* Ce que nous pourrons garder en tête à cet égard, c'est qu'un passage marginal, comme cette *Remarque* (*Anmerkung*)[1140], titre que le § 54 partage avec d'autres paragraphes, n'est pas nécessairement une invitation à une marginalisation du propos qu'il renferme. Au contraire, à partir de la spécificité des thématiques du paragraphe 54, il nous paraît opportun d'examiner comment nous pouvons l'intégrer dans l'ensemble formé par les différentes considérations sur la musique dans la *Critique de la faculté de juger.*

Il est vrai qu'un double élément marginalise d'entrée de jeu le paragraphe 54 : il offre une description précise des effets sur le corps, principalement de la plaisanterie, mais, de manière générale, des plaisirs du jeu sans intérêt, comme celui produit par la musique comme « beau jeu des sensations ». Ensuite, cette *Remarque* que constitue le paragraphe 54 présente une théorie inédite du rire, ou plus précisément, de l'humour (plaisanterie ou raillerie), ainsi que plusieurs exemples de plaisanteries qui permettent à Kant d'analyser le fonctionnement d'une histoire destinée à provoquer le rire.

De cette lecture, nous avons choisi de dégager deux grands enjeux, qui nous placeront tour à tour à des points de vue différents sur le texte. Un dernier éclairage nous servira à conclure à la question du statut de ces considérations physiologiques, et à briser la tentation de marginaliser le § 54. Nous proposons ainsi les trois niveaux d'intégration suivants, après une courte genèse : le rapprochement entre la musique et « ce qui fait rire » semble d'abord tenir à la notion de jeu, avec

1139, Paris, Hermann, p. 114.

1140 Nous nous réfèrerons donc à l'ensemble du paragraphe 54, des pages 1118 à 1124 de l'édition Gallimard utilisée jusqu'ici, Ak. V, 330-336.

toute la dimension du divertissement en société que cela implique. Le jeu ici est non pas jeu des facultés, mais jeu réel, capable d'animer l'esprit, mais aussi le corps. L'élément commun au rire et à la musique, et qu'on ne trouve pas dans les autres arts est donc l'animation corporelle. Il semble légitime de se demander ce que la description des effets du rire peut donner à comprendre de l'animation corporelle provoquée par la musique, que nous serions communément plus enclins à classer parmi les arts, que l'activité de raconter des histoires divertissantes. Pourtant, cette question ne deviendra réellement légitime que si nous nous demandons comment l'on doit lire ce rapprochement entre la musique et le rire : faut-il y voir une pure occasion illustrative ou le texte du § 54 propose-t-il un nouveau paradigme pour conceptualiser la musique ?

Ensuite comme on l'a déjà établi, Kant hésite à placer la musique comme art parmi les arts les plus spirituels, ou les arts les plus sensoriels. Autrement dit, son hésitation porte sur l'admission aux plus hauts rangs des beaux-arts, ou sur le déclassement au sein des beaux-arts ; nous y voyons un fait méthodologique qui devrait être en mesure de fournir un problème historiquement fondé. En effet, le caractère indécis de la théorie musicale est si intelligible au XVIII^{e} siècle qu'il prépare une réception spécifique des théories physiologique et, plus particulièrement, de la perception musicale. Ainsi, au lieu de continuer à traiter séparément les deux versants de l'art des sons, son versant immatériel et son versant émotionnel, sensuel voire pathologique, on assiste progressivement à une articulation entre ces deux faces du phénomène musical. Il nous revient d'élucider la nature de cette articulation à ses débuts.

Enfin, le caractère inédit par le contenu du § 54 se double d'un caractère inattendu, puisqu'il referme le volet sur la musique de l'esthétique kantienne, tout en ménageant un champ large pour le développement de l'esthétique musicale : nous disposons avec ce texte d'un nouvel éclairage sur les raisons du rejet total ou partiel des attraits de la théorie du pur jugement de goût. Le point nous intéresse tout particulièrement car, dans la *Critique*, nous avons à lire une considération sur la musique à chaque fois que Kant écarte un certain type de plaisir matériel pour construire sa théorie formelle du beau. Les attraits relèvent, dans un jugement esthétique, de ce dont je ne peux espérer discuter avec autrui, ce sont les véritables objets de l'adage « À chacun ses goûts » puisqu'ils convoquent une approbation fondée sur le plaisir que *je* retire, en tant que j'ai un corps sensible à la jouissance, pour ainsi dire pathologiquement conditionné[1141] dans son rapport au plaisir et au déplaisir, et non en tant que je possède des facultés de connaissance. Ainsi, pour ce qui touche précisément à la musique, si l'on exigera l'assentiment d'autrui en ce qui concerne telle composition musicale, on ne saurait exiger qu'il préférât, dans l'absolu, indépendamment de leur usage, le son des instruments à cordes ou à vent, comme le propose l'exemple du paragraphe 7[1142]. Le statut des

1141 Dans les termes du paragraphe 5, *CFJ*, p. 965, Ak. V, 209.
1142 *CFJ*, p. 969, Ak. V, 212.

attraits dans la *Critique* est ainsi d'emblée ambivalent : ils dessinent le profil du pur jugement de goût (désintéressé, reposant non pas sur la sensation *Empfindung* mais sur le sentiment *Gefühl, etc.*) tout en donnant la possibilité de penser qu'il existe bien un jugement de goût impur, matériel, dont la prétention à l'universalité sera par conséquent entamée, voire réduite à l'« absurde » ou au « ridicule » dans le même § 7[1143]. C'est cette théorie des attraits ou théorie du jugement de goût matériel, fondé empiriquement, et sa manière de se développer en contrepoint de la théorie formelle qui nous intéressera pour ouvrir la dernière partie de cette recherche, et pour lire également avec plus de clarté les passages sur la musique dans la *Critique*, que nous avons voulu rehausser au rang de théories. Outre cela, cette contre-théorie, dont le propos est d'ailleurs plus polémique, et qui implique un certain nombre de rejets de la part de Kant, a le mérite de montrer que le jugement de goût pur concerne, tous comptes faits, peu d'expériences possibles (restreintes d'une certaine façon à la nature). Cette rareté de la véritable expérience esthétique pure se livre, elle aussi, avec son corollaire : que veut dire qu'un art, comme l'art des sons, suscite une expérience esthétique empirique, plus commune et moins noble, comme celle de l'animation corporelle ?

1.2) Le statut des considérations physiologiques sur la musique dans la Critique de la faculté de juger *: courte genèse*

Certaines sources de Kant sont particulièrement intéressantes à considérer pour comprendre la position mixte de Kant quant au statut des effets physiologiques des arts, et du beau ; on peut en effet s'étonner que même une simple place secondaire, accidentelle et contingente puisse leur être faite, étant donné le traitement qui leur a été accordé dans les première et deuxième théories de la musique que nous avons étudiées.

Nous pouvons considérer, par exemple, la *Briefe über die Empfindungen* de Moses Mendelssohn comme une source de Kant, notamment dans sa réflexion préparatoire à la critique autour des effets moraux des arts sur l'âme, comme l'indique P. Giordanetti, qui fournit un inventaire instruit des textes dont Kant a disposé pour nourrir ses réflexions sur la musique[1144]. Mendelssohn identifie trois sources possibles du plaisir sensible selon une hiérarchie morale : la « *sinnliche Lust* », la « *sinnliche Schönheit* » et la « *Vollkommenheit* ». Or, selon lui, la musique est le seul des beaux-arts capable de susciter ces trois types de plaisir. Par conséquent, son effet doit être étudié selon les trois sources, et considéré comme particulièrement puissant. Ainsi, Mendelssohn écrit à propos de l'effet physique du son musical sur le corps :

> « Man ist aber längstens überzeugt, daß gewisse nervigte Gefässe des Gehörs mit den klingenden Saiten harmonisch erbeben, und daß wir sogar den Schall nicht eher empfinden, bis sie diese

1143 *Ibidem*.
1144 Giordanetti, P., *Kant und die Musik*, *op. cit*., p. 44 sq.

> zitternde Bewegung der in der Trumelhöle befindlichen Luft mitgeteilt haben. Ja man findet täglich Personen, die gewisse Töne nicht hören können, ohne, daß sie alle ihre Gebeine erschütterten ; und diese Empfindung pflegen sie durch ein mechanisches Knürschen der Zähne anzudeuten. »[1145]

La lecture de Mendelssohn a non seulement pu fournir à Kant une partie de ses connaissances sur les effets physiologiques de la musique, mais il lui a peut-être également suggéré que cet effet de la musique la rendait peut-être plus puissante qu'impure, du moins, tant que l'auditeur ne l'écoute pas uniquement pour ses effets physiques.

P. Giordanetti indique à ce titre que Kant prend position dans une polémique contre les esthéticiens moraux de la musique, tels Sulzer : ceux-ci considèrent que la perfection esthétique ne peut être perçue que dans la mesure où aucun plaisir ni aucune beauté sensibles ne sont également perçus (à l'inverse de Mendelssohn). Ainsi, P. Giordanetti souligne la distance que Kant prend avec la théorie des arts de Sulzer précisément parce que Kant envisage qu'une partie du plaisir musical ait un fondement corporel. P. Giordanetti note que les *Remarques* (*Bemerkungen*), écrites par Kant sur le texte des *Observations sur notre sentiment du beau et du sublime* (*Beobachtunge*n *über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen*) lors de sa rédaction entre 1764 et 1766, portent une mention de Sulzer qui disparaît dans la version finale du texte, ainsi, d'ailleurs, que l'éclaircissement des notions de *Reiz* (charme) et de *Rührung* (attrait) par des considérations physiologiques :

> « Sulzer sagt das rührt nicht mit Vergnügen was die natürliche Wirksamkeit der Seele erleichtert und befördert. Dieses sagt nur daß es die natürliche Bestrebung nach Vergnügen befördere. »[1146]

Dans ce contexte physiologique, l'harmonie reçoit contre Sulzer une définition nerveuse de la part de Kant : elle constitue le « *Ruhepunkt »* de chaque nerf[1147] où l'unité du multiple se traduit par une *Bequemlichkeit*[1148]. L'harmonie répond alors à un principe physiologique de calme qui procure, lui aussi, un plaisir, bien que P. Giordanetti souligne, à raison, la difficulté d'identifier le statut théorique de ce plaisir, mentionné fugacement dans des annotations (*Notizen*).

1145 Mendelssohn, Moses, *Gesammelte Schriften*, Jubiläumausgabe, hrgs. von Alexander Altmann, *et al.*, Stuttgart 1972, tome 1, p. 115, cité dans Giordanetti, *idem*, p. 45. Nous traduisons :

> « Mais on est depuis longtemps persuadé que certains vaisseaux nerveux de l'ouïe se mettent à trembler en harmonie avec les cordes qui résonnent, et qu'on ne sent même pas le son tant que ces vaisseaux n'ont pas communiqué ce frémissement à l'air dans la cavité de la galerie. En effet, on trouve tous les jours des personnes qui ne peuvent entendre certains sons sans que tous leurs os en soient secoués ; et ces sensations sont généralement indiquées par un grincement mécanique des dents. »

1146 *Idem*, p. 56. P. Giordanetti renvoie à Kant, *Bemerkungen in den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.* Neu herausgegeben und kommentiert (Kant-Forschungen, Bd. 3), Rischmüller, M. (hrsg), Hamburg, 1991, p. 102. Nous traduisons :

> « Sulzer dit que ce qui facilite et favorise l'efficacité naturelle de l'âme n'est pas mû avec le plaisir. Cela dit seulement que c'est la tension naturelle vers le plaisir qui est favorisée. »

1147 *Idem*, p. 56. P. Giordanetti renvoie à Kant, *Bemerkungen in den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.* Neu herausgegeben und kommentiert (Kant-Forschungen, Bd. 3), Rischmüller, M. (hrsg), Hamburg, 1991, p. 94.

1148 *Ibidem*.

P. Giordanetti fait également état d'une compatibilité de la beauté sensible avec un effet sensoriel et physiologique chez d'autres sources de Kant, comme Euler :

> « Die Luft ist es also, die diese Schwingungen bekommt, und die sie bis zu meinem Ohr fortpflanzt. Hieraus ist klar, daß der Schall nicht anders empfunden wird, als wenn unsere Ohren durch die Erschütterungen gerührt werden, die sich in der Luft finden, und die sich unserm Werkzeuge des Gehörs mittheilen […]. »[1149]

La compatibilité entre sensation et appréciation (jugement) est nécessaire chez Euler puisqu'une causalité physique est établie : le corps est pensé avant tout en termes de pure captation de données acoustiques, et l'organe a une place cruciale qui en rend l'étude nécessaire. Comme chez Mendelssohn, on retrouve chez Euler le geste de séparer les niveaux acoustiques, physiologiques et esthétiques, non pour purifier le niveau esthétique et ne conserver que lui, mais pour les examiner en toute rigueur séparément, avant de pouvoir, peut-être, les combiner pour saisir l'objet. Comme nous l'avons déjà supposé avec d'Alembert, il nous paraît hautement probable que Kant n'ait pas été insensible à une telle méthode.

1.3) Rire et musique, simple ressemblance ou véritable analogie ? Un rapprochement inédit :

Jusqu'au paragraphe 54, la musique a été englobée avec des arts visuels dans les considérations de Kant ; ainsi, aux paragraphes 14 et 52, comme les sons et les couleurs sont caractérisés comme les « impressions externes des sens » n'ayant pour principe que la « matière des représentations », la musique est rangée avec l'art des couleurs. Le paragraphe 53 offre un classement des beaux-arts, hésitant en ce qui concerne la musique : le paradigme étant fourni par l'expression poétique, la valeur de la musique, comparée au langage, est indexée sur sa capacité à traduire des « idées esthétiques ». En ce sens, sa valeur est rehaussée. Cependant, comme dans le paragraphe 53, Kant finira par rabattre l'appréciation de la musique sur une « agréable jouissance personnelle ». Cela est d'autant plus révélateur que, juste avant le § 54, Kant distingue bien la dimension mathématique de la musique, (dont il restreint l'analyse à la pratique de composition dans ce paragraphe) de la dimension de l'« animation », c'est-à-dire la capacité à créer un « mouvement de l'âme » grâce aux sensations. C'est bien cette dernière dimension que le § 54 prend en charge avec, cette fois-ci, un paradigme inédit fourni par l'animation physiologique que le rire permet d'observer. La question que nous posons est la suivante : s'agit-il réellement d'un nouveau paradigme, au même titre que les deux précédents (les couleurs et la capacité à exprimer), ou s'agit-

1149 Euler, *Briefe an eine deutsche Prinzessin,* cité par P. Giordanetti, 1769-1773, Teil I, S.8, p. 45. Nous reproduisons la traduction de *Leonhard Euler. Écrits sur la musique*, *op. cit.*, vol. 2, Lettre III, « Du son et de la vitesse », 26 avril 1760, p. 148 :

> « C'est donc l'air qui reçoit de telles vibrations, qui transporte le son jusqu'à nos oreilles ; d'où il est clair que la perception d'un son n'est autre chose que lorsque nos oreilles sont frappées par l'ébranlement qui se trouve dans l'air qui se communique à notre organe de l'ouïe […]. »

il d'une pure illustration ? Pourra-t-on, comme nous l'avons fait jusqu'à présent des autres passages sur la musique, tirer de ce rapprochement la matière d'une véritable théorie ?

Sur le terrain commun du jeu, *das Spiel*, Kant identifie trois types de « jeu des sensations » (*Spiel der Empfindungen*) – nous y reviendrons – : le jeu de hasard, le jeu des sons, *Tonspiel*, c'est-à-dire, la musique, et le jeu d'idées, ou *Gedankenspiel.* Les deux seuls qui soient esthétiques sont développés, et le critère ici est l'absence d'intention (*Absicht*) du jeu, ce qui n'est pas le cas du jeu de hasard, quel qu'il soit. Il faut remarquer que la musique, le *Tonspiel,* est définie immédiatement après comme *«* jeu des sensations » (*Spiel der Empfindungen*) qui était le terme générique employé par Kant pour rassembler ces trois jeux ; le « jeu d'idées » qui, dans l'exemple poursuivi ensuite provoque le rire, est quant à lui, « jeu des représentations » (*Vorstellungen*). Cependant, « beau jeu des sensations » désigne également la troisième « *espèce »* des beaux-arts, dans laquelle on retrouve à la fois la musique mais aussi l'*art des couleurs*, ou *Farbenkunst*. Or dans ce même paragraphe 51, le « jeu d'idées » est non seulement classé dans un autre genre que le *jeu des sensations*, mais c'est dans les arts du langage, à côté de l'éloquence et de la poésie, que le jeu des représentations va trouver sa place. On le rappelle, si le § 51 n'a pas pour vocation de *classer* les beaux-arts en fonction de leur valeur, le § 53 le fera (provisoirement, précise Kant), et placera la poésie au premier rang des arts. De cela on peut tirer deux remarques préliminaires pour lire le rapprochement inédit du § 54.

Premièrement, la musique n'est pas le seul jeu désintéressé à propos duquel le discours et l'appréciation de Kant varient : le jeu des idées, lui aussi, peut-être rapproché de l'éloquence comme du jeu avec les sensations (exactement comme la musique qui est tantôt du côté du pur jeu avec les agréments, tantôt rangée sous le paradigme de l'expression)

Secondement, de cette hésitation peut être tiré un élément plus thétique : ce qui occupe Kant, dans le § 54, c'est la communauté d'*effet* de la musique et du jeu d'idées provoquant le rire, à la rigueur la manière dont ces effets sont produits ; ce n'est pas tant le *principe* sur lequel ces activités reposent.

Il n'est que de remarquer que la description des effets physiologiques est quantitativement en faveur du rire, et non de la musique, dans le § 54. Aussi peut-on se demander si l'ampleur de la description des effets du rire ne déséquilibre pas ce rapprochement, au point que, si nous essayons d'en voir émerger un nouveau paradigme pour penser la musique, nous risquerions de réduire les effets musicaux à ceux de l'humour, au lieu de les spécifier. La question est de savoir ce qui demeure pertinent, dans une description physiologique du rire, pour comprendre les effets de la musique.

1.3.1) Des contenus divergents mais une similitude fonctionnelle :

Si l'on fixe notre attention sur une première divergence entre musique et jeu d'idées, l'on constate que le jeu des sons est lié explicitement à un affect ; il est en rapport (*Beziehung*) avec lui, ce n'est donc pas une ressemblance. La sensation est à la fois davantage qu'une simple impression des sens, mais elle n'a pas l'intensité, le degré (*Grad*), suffisants pour réaliser l'affect. C'est donc une sensation de nature à susciter la colère ou la peur par exemple, mais qui ne dépassera pas le seuil de l'affect. La raison dernière du fait que l'intensité des sensations soit trop faible pour déboucher sur un affect est l'élément du changement, et Kant y insiste assez fortement. L'alternance des sensations est le phénomène qui empêche leur gradation jusqu'à l'affect. Or la variation, ou changement, est précisément un point commun avec le jeu des idées qui prête à rire, même si celui-ci ne joue ni avec des sensations, ni *in fine*, avec des affects.

Le « jeu des représentations », qui désigne le processus conduisant au rire, dispose d'un contenu plus déterminé qu'une sensation ; pourtant, ce contenu ne suscite aucun intérêt en lui-même (le contenu, le propos de « ce qui fait rire » n'importe pas tant que le mouvement des idées lui-même) : en effet, Kant qualifie plus loin le contenu de ce qui prête à rire comme totalement insatisfaisant pour l'entendement seul, présentant une certaine « absurdité », incapable, en elle-même, de nous « réjouir ». En ce sens, on peut schématiser, au stade de l'animation spirituelle, les éléments de l'expérience du jeu qui divergent, mais voir que leur articulation converge, offrant une première similitude fonctionnelle entre rire et musique :

Les deux jeux :	Jeu avec des...	Processus inachevé	Conséquence
Musique	Sensations sonores	Lien avec un affect mais absence de transformation en affect déterminé.	Éveil des *idées esthétiques.*
« ce qui fait rire »	Représentations changeantes	Absence de fixation sur un intérêt.	Animation de l'esprit (*Gemüt*)

On a dit que ce qui demeure commun aux deux types de jeu, au-delà de la structure composite que l'on vient d'identifier, c'est l'élément de la variation, ou du changement, *Wechseln*, souligné dans les deux cas par Kant à l'aide de l'adverbe *« bloß ».* Il est d'ailleurs notable que dans la description du *Glückspiel,* jeu de hasard, que la restriction induite par « *bloß* » se trouve éliminée par Kant, entraînant l'éviction du jeu de hasard de ces considérations sur le fonctionnement des jeux désintéressés et plaisants. Cette restriction de la spécificité commune à ce qui fait rire et au beau jeu des sons au simple changement se retrouve par la suite, et offre, à notre avis, au minimum un parallélisme dans la description du rire et de la musique.

Toutefois, il nous semble qu'il faille, à l'instar de la description kantienne des effets du rire et de la musique dans ce paragraphe, aller plus loin. Au stade de la simple définition des trois types de jeu, la notion de changement semble la condition suffisante pour justifier un traitement conjoint du fonctionnement de la musique et du rire. Elle justifie également le fait que ces deux types de jeu soient désintéressés par rapport au jeu de hasard, dont la réalisation est soumise à la finalité du gain, et non au simple divertissement. Pourtant, le passage à la description concrète et physique du plaisir provoqué par ces deux jeux demeure obscure si l'on s'en tient au seul élément fonctionnel du changement. La variation comme critère esthétique explique le plaisir et l'animation spirituelle, et est, en ce sens, un lieu commun des théories du beau ; mais comment Kant fait-il le lien avec l'animation des entrailles, en passant par le « très vif » plaisir provoqué par le rire et la musique ?

1.3.2) Un paradigme différent de la divertissante variation : l'interruption brutale, l'anéantissement de l'attente provoquant la communication du corps aux facultés, et des facultés au corps :

À la lecture du début du paragraphe 54, on a en main les éléments pour comprendre en partie ce qu'est l'animation que Kant nomme lui-même « spirituelle ». Le passage à l'animation corporelle, qui va pourtant occuper la quasi-totalité de la fin du § 54, s'opère comme furtivement. Plusieurs éléments nouveaux peuvent être soulignés afin de comprendre comment Kant décrit la communication, ou, plus précisément peut-être, la *circulation* entre âme et corps.

Observons tout d'abord le cadre du divertissement mondain précisé par Kant. La réflexion se situe dans un contexte socio-culturel précis, celui des *Abendgesellschaften*, traduit par « nos soirées en société ». Le terme allemand désigne une véritable institution de réunion de salon de la bonne société où l'on goûte nombre de jeux, mais aussi, sans prétention, certains arts, comme le théâtre ou la musique. Kant souligne, en passant, une sorte de contradiction dans ce qui est recherché par cette société bourgeoise : il s'agit de se divertir en toute légèreté, et pourtant, la vivacité des plaisirs est une composante essentielle de ces soirées. Ces plaisirs « très vifs », « si vifs que grâce à eux toute la vie du corps semble stimulée comme par un ressort interne » ne plaisent, écrit Kant, « que par leur alternance ». On voit dans ce passage que la restriction à l'alternance sert un but précis : les idées esthétiques auxquelles conduit la musique ou les représentations dont *se sert* la plaisanterie ne plaisent pas pour elle-mêmes, mais plaisent par leur articulation. À cette « gymnastique » (§ 29)[1150] va alors « correspondre » « harmonieusement » le mouvement du corps, et plus précisément, celui des « entrailles » (*Eingeweide*). On peut examiner cette correspondance sous les deux aspects suivants.

1150 *CFJ*, p. 1047, Ak. V, 273.

1.3.2.1)Une description des effets de la plaisanterie, mais une modélisation musicale :

Les effets décrits sont précis et assez nombreux, et, pour ceux-ci, ne posent pas de problème d'attribution à la musique ou au rire, mais concerne explicitement les deux : le « mouvement des entrailles » (sur lequel nous reviendrons), « l'activité de la vie corporelle, l'affect, qui remue les entrailles et le diaphragme », et, bien sûr, « le plaisir qu'on éprouve à avoir prise sur le corps par le biais de l'âme, et à faire de celle-ci le médecin de celui-là » inscrivent le propos de Kant dans l'évolution de la conception des rapports entre l'âme et le corps. Du XVII^e^ au XVIII^e^, l'image antique de l'âme médecin du corps se double d'une image que l'on trouve notamment dans le traité *De l'homme* de Descartes qui est celle d'une âme musicienne et d'un corps instrument (sur le modèle des orgues) – nous laissons ici de côté l'influence du modèle biologique des esprits animaux –. Cette modélisation a une certaine fortune, et elle est présente aussi bien chez les philosophes (comme Diderot et l'homme-clavecin de l'*Entretien avec d'Alembert* de 1769) que chez les médecins et physiologues, comme David Hartley (dans *Observation on Man,* 1749). Le modèle hérité de Descartes appelle la description mécanique de ce qui a lieu dans le corps ; aussi, Kant parle d'un soudain relâchement de l'entendement, dont « l'effet » se ressent dans le corps « à travers une oscillation des organes qui activent le rétablissement de leur équilibre et exercent une influence bienfaisante sur la santé », produisant précisément un « équilibre des forces vitales dans le corps ». Plus évocatrice encore l'image de la corde tendue que l'on retrouve un peu plus loin dans le paragraphe 54 :

> « […] lorsque l'illusion se dissipe complètement, l'esprit se retourne pour chercher à la saisir encore une fois, et, du fait de cette rapide alternance de tension et de relâchement, se trouve soumis à une oscillation accélérée qui, puisque le retrait de ce qui tendait pour ainsi dire la corde fut brusque (et n'a pas été un relâchement progressif), doit provoquer un mouvement de l'esprit ainsi qu'un mouvement interne du corps en harmonie avec lui, mouvement dont la durée est arbitraire, et dont résultent de la fatigue mais aussi de l'amusement (effets d'un mouvement favorable à la santé). »[1151]

Le terme d'harmonie dans le texte kantien est donc à comprendre non pas comme une référence à une conception désormais inactuelle, savoir : celle du corps comme reflet de l'harmonie cosmique, mais comme une unité organique gouvernée à la fois par une certaine inertie de la structure biologique fonctionnelle, mais également par une élasticité (le terme est présent dans le § 54), caractéristique du corps en bonne santé. Ainsi, le mouvement causé par le jeu déplace momentanément l'agencement des idées de l'âme, et le mouvement correspondant est répercuté dans la complexion organique, provoquant indirectement l'animation corporelle ; ce sont en effet les forces vitales (*Lebenskräfte*) qui, en restaurant l'équilibre perdu, ou troublé, provoquent un plaisir par réaction. Ce schéma, somme toute classique, décrivant un plaisir lié à l'union de l'âme et du

1151 *CFJ*, p. 1122, Ak. V, 334.

corps fragilisée puis recouvrée, est pourtant rendu plus sinueux par l'analogie fonctionnelle entre musique et rire. En effet, comme nous allons le voir, les étapes qui sépare l'ébranlement de l'harmonie jusqu'au sentiment de la santé ne sont pas les mêmes entre la musique et le rire.

1.3.2.2) Le rapport du rire au corps, plus indirect que celui de la musique au corps ?

Kant écrit en effet :

> « Dans la musique, ce jeu va de la sensation corporelle aux idées esthétiques (des objets, des affects), puis retourne de celles-ci au corps, mais avec une force ramassée. »[1152]

Arrêtons-nous un instant pour examiner la phrase originale par rapport à cette traduction de l'édition Pléiade :

> « In der Musik geht dieses Spiel von der Empfindung des Körpers zu ästhetischen Ideen (der Objekte für Affekten), von diesen alsdann wiederzurück, aber mit vereinigter Kraft, auf den Körper. »[1153]

Il faut remarquer que, pour ce qui est de la parenthèse, on proposera d'interpréter celle-ci dans la continuité de la phrase compte tenu du génitif « der Objekte » : « *zu ästhestischen Ideen der Objekte ... für Affekten »,* ainsi : *« aux idées esthétiques des objets d'affects* »[1154], ce qui correspond mieux à ce que nous avons développé plus haut à propos de l'ordre dans lequel procède l'animation spirituelle musicale : d'abord, des sensations puis des « objets d'affects » qui ne débouchent cependant pas sur de réels affects, mais sur des idées esthétiques (qui conservent donc une *Beziehung*, une relation aux affects).

Il s'agit donc d'un mouvement qui a son origine dans le corps*,* dans la sensation du corps, et qui se communiquent aux facultés de l'esprit, notamment à l'imagination. Par ailleurs, la définition la plus complète et la plus précise du terme d'« idée esthétique »[1155] se trouve au § 49, où elle est adossée à la définition de l'« âme » (« principe qui insuffle sa vie à l'esprit »[1156]). Comme pour le « jeu des idées », l'esprit est animé dans le jeu des sensations ; la différence réside dans le fait que les simples sensations sonores changeantes sont appelées à produire des images inexprimables par des concept*s*, et ainsi à fournir une nouvelle matière à la faculté d'intuition. Ensuite, en repartant des idées esthétiques, le jeu des sensations retourne au corps, mais avec une force « concentrée » , terme choisi par Louis Guillermit[1157] pour traduire « *vereinigt* », et que nous aurions tendance à préférer. C'est bien le processus le plus mystérieux de ce paragraphe. On suppose donc que l'animation

1152 *Idem*, p. 1120, Ak. V, 332.
1153 Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Philipp Reclam jun. Stuttgart, G. Lhemann (hrsg. 1963) 2011, p. 276.
1154 Guillermit traduit d'ailleurs « objets d'émotion », *ibidem.*
1155 « […] par idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans pourtant qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire sans qu'aucun *concept*, ne puisse lui être approprié et, par conséquent, qu'aucun langage ne peut exprimer complètement ni rendre intelligible. », *CFJ*, p. 1097, Ak., V, 313.
1156 *Ibidem.*
1157 L. Guillermit, *L'élucitation critique…*, *op. cit.*, p. 278.

corporelle finale est plus vive mais aussi plus conditionnée pathologiquement que la première animation (productrice d'une idée d'affect), ce qui l'empêche de relancer le cycle de la production d'objets d'affects, puis, à nouveau, d'idées esthétiques. Toujours est-il que ce modèle quasi-circulaire est totalement différent de celui exposé pour expliquer l'effet du rire :

> « Dans la plaisanterie […] le jeu s'appuie pour commencer sur des pensées qui, ensemble et dans la mesure où elles tendent à s'exprimer sur le plan sensible, mettent aussi le corps en activité ; et puisque, dans cette présentation où il ne trouve pas ce qu'il attendait, l'entendement se relâche soudain, on ressent dans le corps l'effet de ce relâchement à travers une oscillation des organes etc. »[1158]

Le modèle fourni par la plaisanterie est binaire, et correspond davantage à ce que Kant a décrit jusqu'ici : une animation corporelle suscitée par les idées de l'âme, un jeu spirituel qui active par correspondance le jeu corporel. Il nous semble que ce modèle d'une animation indirecte vaut, en réalité, pour la plaisanterie ; elle joue avec une matière représentative qui tend à s'exprimer sensiblement *avant* de provoquer des réactions physiologiques. Pour la musique, le jeu commence par une matière sensible, sonore, qui doit d'abord, si on lui applique en retour le modèle du rire, tendre vers l'affect, tout en échouant à l'accomplir. On dispose donc, d'un côté, pour le rire, du modèle d'une tension escamotée dans l'imagination elle-même par le jeu des représentations (voir les exemples de plaisanteries livrés par Kant), et la mise en échec de ces représentations dans l'art de la « chute » comique. De l'autre côté, la tension semble construite dans la sensibilité sonore, et tend vers un affect (par exemple : la joie) ; cet affect ne peut se réaliser, on l'a dit, non pas parce que l'intensité est en soi insuffisante, mais parce qu'il survient un changement dans l'objet d'affect. De ce cheminement interrompu vers l'affect, qui produit l'idée esthétique, le retour au corps s'opère. Pour accréditer complètement cette lecture, il faut admettre que la modélisation réciproque doit pouvoir fonctionner pour la musique, puisque Kant ne donne pas d'exemples musicaux comme il le fait pour les plaisanteries. C'est précisément cette étape qui manque dans le modèle musical : celle qui permettrait d'identifier la nature du changement qui fait passer de l'affect suscité à l'idée esthétique, et finalement, au retour dans le lieu de naissance de l'affect, le corps. En nous figurant cette étape en miroir de ce que Kant décrit pour le rire, nous pouvons tenter de reconstituer l'élément manquant.

Avant de passer à la dernière étape de notre examen portant spécifiquement sur le § 54, nous pouvons *a minima* tirer une conséquence de ce moment : sans conclure que le principe de la jouissance dont parle Kant pour la musique dans ce passage soit corporel, conclusion que la tripartition du processus, et la production d'idées esthétiques invalident de toutes façons, on peut au moins apercevoir que la musique est en mesure de toucher directement la sensibilité d'une manière

1158 *CFJ*, p. 1120, Ak., V. 332.

suffisamment prégnante pour que Kant en fasse un élément de définition avant ce paragraphe (jeu des *sensations*). *A contrario*, le plaisir pris au rire réside, bien sûr, dans une certaine animation corporelle, mais il n'a effectivement pas à être classé, du point de vue de sa production, dans les arts du beau jeu des sensations. La musique est donc doublement sensible : par sa production et par ses effets, et son effet sensible est direct et évolutif.

1.3.3) L'esthétique de la surprise : l'étonnement ancré dans le corps ?

L'élément de la surprise comme composant du beau, par référence notamment à la nécessité d'introduire de la variété dans une œuvre, n'est, bien sûr, pas propre à Kant. Dans les sources de Kant, Sulzer examine précisément l'effet de la rupture que constitue la surprise : le mémoire de 1765 « De l'énergie dans les ouvrages des beaux-arts » identifie, comme nous l'avions brièvement vu dans la première partie de ce travail, des « objets énergiques » c'est-à-dire des objets susceptibles de provoquer en nous une émotion. La première classe de ces objets décrits par Sulzer sont ceux qui nous surprennent, c'est-à-dire ceux qui interrompent le cours de nos perceptions. B. Deloche rapporte de manière révélatrice, un exemple musical :

> « Disons que tout ce qui est nouveau ; inattendu, extraordinaire, merveilleux, ce qui interrompt l'uniformité, ce qui relève l'attention, appartient à ce genre d'énergie. Dans l'art de la parole, le ton de la voix hausse ou naisse à propos, une transition inattendue, une phrase d'une construction, qui quoique fort bonne n'est pas trop ordinaire, des expressions neuves, des tours frappants et quantité d'autres petits artifices employés à propos, donnent au style l'énergie dont il s'agit ici. Dans la musique on obtient ce genre d'énergie par les *piano* et les *forte*, par les grands intervalles, par les pauses, par les changements du mode, par une harmonie neuve ou singulière, par les *unissons*, par les progressions par octaves, et par nombre d'autres moyens qui relèvent de temps en temps le ton dominant de la pièce. »[1159]

Le fait que l'énergie soit dans les objets doit nous interpeller, et l'on constate que Sulzer doit alors rendre compte en détail des procédés d'écriture musicale qui peuvent engendrer l'effet de rupture provoquant la surprise. Rappelons toutefois chez Sulzer qu'il ne s'agit pas d'une esthétique intégralement physique, ou qui entend se réduire à des principes purement liés à la composition harmonique : l'ébranlement des nerfs doit aussi parler au coeur :

> « Outre le plaisir et la douleur causés uniquement par l'ébranlement des nerfs, il y a dans ces objets une très forte énergie que les artistes ne sauraient étudier. Ceux qui frappent l'ouïe ont dans leur simplicité une force que rien ne peut égaler. Un seul ton de voix, un cri inarticulé, peut percer le cœur et le remplir dans un instant de tristesse, de commisération ou d'effroi. Il y a certains sons si désagréables et si révoltants, que ce serait un très grand tourment que d'être obligé de les entendre pendant quelque temps, et, d'un autre côté, des tons si doux, si flatteurs, qu'il n'y a rien au monde qui mette l'âme dans des sentiments aussi agréables que ceux que ces tons produisent. Ajoutons à cela qu'il y a aucune espèce d'émotion, aucun mouvement de l'âme, qu'on ne puisse exprimer et rendre

1159 Sulzer, J. G., « De l'énergie dans les ouvrages des beaux-arts », 1765, cité et traduit par B. Deloche, in *L'esthétique de Johann Georg* Sulzer, *op.* cit., p. 218.

> sensible par la succession des tons. Le musicien, qui fait combiner l'énergie des sons caractérisés et celle des harmonies avec celle qui résulte de la succession des tons, est capable de produire les plus grands effets sur le cœur. »[1160]

Comme signes naturels, les sons ont un pouvoir qui dépasse l'animation physique, et qui est capable de mouvoir l'âme (il faut donc distinguer ébranlement et énergie).

Nous rappelions justement que la matière sensible de la musique avait déjà fait l'objet d'un examen de la part de Kant, il s'agissait du § 51. Reprenons son propos :

> « l'art du *beau jeu des sensations* […] ne peut être autre chose que la proportion des différents degrés de la disposition (*Stimmung*) (de la tension, *Spannung*) du sens, auquel la sensation appartient, c'est-à-dire le ton (*Ton*) de ce sens ; et en prenant cette expression au sens large cet art peut être divisé en jeu artistique des sensations auditives et jeu artistique des sensations visuelles, c'est-à-dire en *musique* et en *art des couleurs*. »[1161]

Il est, à notre sens, tout à fait frappant de retrouver ici un terme crucial du § 54 : la tension. En effet, dans paragraphe 54, on peut lire :

> « Le rire est un affect qui résulte du soudain anéantissement de la tension d'une attente. »

En allemand, le terme est effectivement *gespannte Erwartung* (le terme français attente contenant déjà l'idée de tension, la traduction est nécessairement quelque peu redondante). Plus loin, Kant précise l'idée d'anéantissement à l'aide d'un exemple :

> « […] l'hériter d'un parent riche veut lui organiser de solennelles funérailles, mais se plaint de ne pouvoir y parvenir, car, dit-il : « Plus je donne d'argent à ceux que j'ai engagés pour pleurer le disparu, et plus ils paraissent gais », nous éclatons de rire parce que notre attente est brusquement abolie. Il faut souligner que cette attente doit bien disparaître complètement et non devenir le contraire positif de ce qui est attendu car ce ne serait pas alors s'anéantir, mais cela peut souvent provoquer la tristesse. »[1162]

Si nous revenons au paragraphe 51, qui nous donne une idée de l'usage musical que l'on peut faire de la notion de tension ici, on constate que le terme de *ton* recouvre lui-même un double sens, à la fois musical et médical. Le ton peut être compris au sens d'une hauteur de son ou d'une couleur de son (timbre). Plus encore, avec le terme de « proportion », on a presque l'idée d'une tonalité : un rapport de proportion entre différentes positions (sonores). De plus, *Ton* désigne également les différentes déclinaisons de la lumière en différentes couleurs, où un ton *égale* la teinte. En réalité, cette compréhension esthétique de *ton* va avec le terme de *Stimmung,* traduit par disposition ici, mais qui désigne la *qualité de l'expérience sensible.* En revanche, si l'on prend davantage en charge la parenthèse, la *Spannung*, la tension, et que l'on songe au sens de l'adjectif *tonique*, on retrouve une signification qui nous rapproche de la tension (*gespannte* était l'adjectif) du § 54. Sans appuyer davantage cette interprétation sur le texte kantien, qui la supporte plutôt subtilement, on convoquera

1160 *Idem*, p. 226.
1161 *CFJ*, p. 1110, Ak. V, 324.
1162 *CFJ*, p. 1121, Ak., V, 333.

plus loin l'autorité du médecin écossais John Brown, dont les *Elements of Medicine* ont connu un succès retentissant dans toute l'Europe. Néanmoins, il faut le préciser d'ores et déjà : *tonique* nous intéresse dans la mesure où il traduit une sensibilité directe, mécanique dirons-nous, physiologique, de l'organe à la vibration sonore ou colorée.

On peut également compléter notre justification de cette double compréhension du terme *Ton* par un passage de Burke, que Kant cite volontiers directement dans la *Critique de la faculté de juger,* et dont il a lu et apprécié la *Recherche philosophique... :*

> « Lorsque l'oreille reçoit un son simple, il est causé par une seule vibration de l'air qui se transmet, conformément à sa nature et à son espèce, au tympan et aux membranes adjacentes. Si le choc est fort, l'organe éprouve un degré considérable de tension ; s'il se reproduit, il fait anticiper un nouveau choc. Et on remarquera que l'attente induit par elle-même une tension, comme on l'observe chez de nombreux animaux qui, s'apprêtant à l'écoute d'un son, se redressent et lèvent l'oreille. Ainsi l'effet des sons est-il alors considérablement augmenté par cet auxiliaire nouveau qu'est l'attente. Mais, bien qu'après un certain nombre de chocs, nous en anticipions d'autres encore, nous ne sommes pas sûrs du moment exact de leur venue ; aussi créent-ils, quand il surviennent, une sorte de surprise qui augmente encore la tension. »[1163]

Remarquons que ce paragraphe fait écho à celui que nous citions dans la première partie de cette recherche pour statuer sur l'uniformité comme condition à la fois objectale et transcendantale que Kant doit admettre au fondement de la beauté musicale : ce paragraphe s'intitule en effet également « L'infini artificiel », mais traite, cette fois, de l'interruption de l'uniformité. L'uniformité *induit* la tension qui, en termes psychologiques, devient *attente* ; or, une tension brisée équivaudra à une attente déçue ou rompue par jeu, attestant ainsi du passage du matériel à l'esthétique.

Nous reviendrons sur ce point après avoir développé quelques éléments contextuels indispensables ici pour tenter de comprendre concrètement ce à quoi Kant pourrait faire référence si, et nous l'avons finalement endossé, il s'agit bien d'une véritable analogie entre musique et rire. Il est à noter que les éléments contextuels que nous allons développer à présent vont permettre de réinscrire, à terme, l'analyse physiologique que nous avons expliquée dans une théorie de la musique qui n'est pas, pour autant, une explication mécaniste du plaisir musical.

Nous proposons d'éclairer à la lumière d'un exemple musical l'esthétique de la tension et de la surprise que nous venons d'esquisser. Cet exemple est la seule évocation un tant soit peu précise de musique dans la *Critique de la faculté de juger* : il s'agit de la *Fantaisie sans thème* ou *freie Fantasie*. Nous profiterons de cet exemple concret pour questionner le rapport au corps dans les pratiques musicales de la fin du XVIII[e] et le poids que fait peser sur les théories musicales la prise de conscience du – bien ou mal nommé – conditionnement pathologique du plaisir.

1163 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit*., Partie IV, § XI« L'infini artificiel », pp. 231-232.

1.4) La naissance d'une querelle à la fin des Lumières : le beau musical a-t-il un fondement pathologique ? L'image des plaisirs corporels au XVIIIe siècle et sa portée dans l'esthétique musicale.

En appuyant la lecture du paragraphe 54 à celle du paragraphe 53, on pourrait faire l'hypothèse suivante : Kant semble finalement adresser à la musique un reproche destiné plutôt à la manière dont la société goûte la musique, et non à la musique elle-même, et ce depuis les premières allusions au son des instruments, à savoir, le fait de jouer avec la matière des représentations sensibles, et de ne se fonder que sur des sensations agréables. Nous formulerons cette hypothèse pour déployer, dans ce deuxième moment, une réflexion contextualisée, qui tiendra compte des développements de la physiologie (de la médecine), mais également de certaines données socio-culturelles de la fin du XVIIIe siècle.

1.4.1) L'esthétique de la surprise : la Fantaisie libre et la double nature de l'étonnement :

C'est le § 16 de la *Critique de la faculté de juger* qui propose d'admettre au rang des beautés vagues, ou libres, au même titre que certaines beautés de la natures, la musique sans paroles et la fantaisie (ou improvisation) sans thème. La fantaisie libre est aussi traduite par improvisation car la définition de ce genre repose précisément sur cette ambiguïté : il s'agit d'une improvisation ou d'une composition qui semble improvisée, aux XVIIIe et XIXe siècles[1164]. En réalité, composer et improviser au clavier sont deux pratiques déjà proches à l'époque de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), tant les claviéristes sont accoutumés depuis le tournant des XVIe et XVIIe siècles, au *continuo*, ainsi qu'aux règles strictes de composition qu'il faut connaître parfaitement avant de pouvoir réaliser les basses, et de composer. Aussi, insister sur le fait qu'une fantaisie soit libre ou sans thème, ce qui est une spécialité allemande à la fin du XVIIIe siècle, avec la figure de C.P.E. Bach permet de marquer volontairement son caractère libre.

La définition même de la Fantaisie comme improvisation libre s'assouplit car la pratique n'y correspond guère (par rapport à la définition de référence pendant une longue période pour les théoriciens de la composition, qui semble être celle du *Dictionnaire de musique* de Rousseau) : une *Fantaisie* peut être écrite, l'important est qu'elle provoque la surprise, l'étonnement, chez l'auditeur. Dans ce contexte, C.P.E. Bach constitue une véritable figure car son rôle est notable tant comme compositeur, concertiste que comme auteur ; son *Essai sur la vraie manière de jouer les instruments à clavier* de 1753 connaît un succès d'une ampleur européenne. Pourtant, si son style s'impose partout ailleurs, l'élite berlinoise reste tournée vers la musique italienne au moment où la musique d'Emanuel Bach est décrite par le critique Carl Friedrich Cramer dans le *Magazin der Musik*, en 1783 comme celle qui « charme l'intellect plutôt que les sens », comme des « suites de

1164 On se réfère ici à l'ouvrage de Jean-Pierre Bartoli et Jeanne Roudet, *L'essor du romantisme : la fantaisie pour clavier, de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt,* Paris, Vrin, 2013.

sons qui ne correspondent […] à aucun sentiment ou idées définis et ne présentent parfois même aucun attrait particulier pour l'oreille »[1165]. Le contexte d'une tension dans les préférences musicales de l'élite allemande pourrait indiquer que la musique italienne continue de diviser les mélomanes européens, en les séparant de ceux qui rejettent cette musique passionnée et mimétique, dont Kant ferait, *a priori*, partie.

Ces remarques doivent nous conduire à endosser une nouvelle thèse : la surprise est au minimum une affection mixte, à la fois spirituelle et corporelle, et même, en tout cas pour ce qui concerne le rire, une affection d'origine intellectuelle. La mixité même des sentiments provoqués par la musique pose problème à la fin du XVIII[e] siècle : de manière schématique, on peut ajouter à la réflexion du critique Cramer l'adjectif accolé à l'esthétique de C.P.E. Bach et dont il deviendra le représentant : l'*Empfindsamer Stil* que l'on traduit par « style sentimental » en français. On peut tirer, de là que les outils musicaux sont déployés de telle sorte qu'ils provoquent un effet maximal sur l'auditeur, un effet spectaculaire. La modification des pratiques de composition en témoignent, voire littéralement, la subversion de ces pratiques.

Dans l'histoire musicale, en Allemagne, on voit ce style de composition perçu comme subversif se développer contre un style d'improvisation dit à l'italienne, fondé sur la mélodie, et privilégiant le charme (*Reiz*) plutôt que la stupéfaction, l'« étonnement »[1166] (*Anstaunen*) ou l'« imprévisibilité »[1167]. La position de Kant est, dans ce contexte, particulièrement révélatrice selon nous car elle endosse l'ambiguïté de la perception de la musique. La *freie Fantaisie,* l'improvisation-composition à l'allemande, semble correspondre à l'esthétique de la discontinuité, de la rupture de la linéarité qu'on peut lire entre les paragraphes de la troisième *Critique*. On peut tout à fait, comme le montrent J.-P. Bartoli et J. Roudet, analyser les changements harmoniques des Fantaisies d'Emanuel Bach dans les termes mêmes que ce que Kant emploie pour décrire le fonctionnement d'une plaisanterie : l'auditeur est volontairement entrainé sur une fausse piste parce qu'il croit pouvoir anticiper la résolution du discours (Alternance tonique dominante, absence de changement de tempo, par exemple), et est violemment désarçonné par une modulation brutale et/ou un changement de tempo non codifié par la forme (par exemple les mouvements de la forme Sonate) (ainsi de Mi bémol à Do ; de Largo à Allegro moderato pour la Fantaisie H 75 de C.P.E Bach[1168]).

Kant écrit quant à lui :

> « […] nous jouons un temps avec notre méprise, quant à un objet qui, au demeurant, nous est indifférent, ou plutôt avec l'idée que nous poursuivons encore, comme avec une balle que nous

1165 C. F. Cramer, *Magazin der musik*, 7 décembre 1783, vol. 2, p. 1251-1252, cité et traduit dans Bartoli J.-P., et Roudet J., *L'essor du romantisme : la fantaisie pour clavier…*,p. 37.
1166 C. F. Cramer, *Magazin der musik*, *idem in* Bartoli J.-P., et Roudet J., *L'essor du romantisme…*, p. 39.
1167 Bartoli J.-P, Roudet J., *idem*, p. 40.
1168 Voir Bartoli J.-P., et Roudet J., *idem*, p. 63.

> enverrions çà et là avec pour seule idée de la saisir et de ne pas la laisser échapper. […] la plaisanterie doit posséder un élément qui trompera un instant l'auditoire. »[1169]

Comme Kant le souligne, il y a bien un mouvement dans le corps, *in fine,* mais il faut remarquer, tout comme le public qui goûte la musique d'Emanuel Bach – au lieu de la musique italienne – d'ailleurs, qu'il s'agit là d'une certaine manière d'écouter cette musique. Le caractère malicieux d'une Fantaisie libre est la partie conceptuelle (c'est l'image de l'esprit qui « se retourne » sur ce qui lui a échappé) d'une expérience esthétique musicale qui est, quant à elle, composite, ou, du moins, qui offre la possibilité d'être pensée comme intellectuelle ou comme corporelle. Et en effet, Kant l'accorde à Épicure :

> « tout plaisir, même si des concepts éveillant des idées esthétiques en sont l'occasion, est une sensation animale, c'est-à-dire corporelle. »[1170]

Le fait que la réflexion kantienne sur la musique du § 54 reprenne en charge l'animation corporelle sous l'autorité d'une thèse épicurienne doit nous permettre de replacer la réflexion kantienne dans le problème suivant : pourquoi ce qui me fait plaisir devrait-il être attaché nécessairement à ce qui reçoit mon *approbation* intellectuelle ou morale, puisqu'il m'arrive d'approuver ce qui me déplaît (la tristesse du deuil) ou de désapprouver ce qui me plaît (plaisir cupide) ?

1.4.2) Ce n'est pas tant le plaisir dans son versant corporel qui est exclu de la théorie du goût que les idées morales qui sont séparées du domaine du beau, (pour être rattachées, in fine*, au domaine du sublime) :*

Kant, on l'a vu, propose un développement marqué par son contexte en évoquant directement des activités typiques des *Abendgesellschaften*. La fréquentation de ces soirées, et les observations que Kant a pu y faire donnent lieu à une pique très intéressante concernant la musique dans le paragraphe 54 :

> « […] dans ce deux modalités, l'animation (*Belebung*) provoquée est uniquement corporelle, bien qu'elle soit suscitée par des idées de l'âme (*Gemüt*), et que le sentiment d'être en bonne santé, qui s'exprime par un mouvement des entrailles correspondant au jeu pratiqué constitue tout le plaisir tenu (*gepriesene*) pour si raffiné et si spirituel par une société pleine d'entrain. Ce n'est pas le jugement porté sur l'harmonie des sons ou sur les trouvailles spirituelles qui, malgré leur beauté, ne jouent que le rôle de véhicule nécessaire, mais c'est l'activité de la vie corporelle, l'affect (etc.) qui constitue le plaisir.»[1171]

Cette pique contre la bonne société des *Abendgesellschaften* nous intéresse pour plusieurs raisons. D'une part, elle conserve à la musique (de même qu'au jeu des idées) la part de beauté qui

1169 *CFJ*, pp. 1121-1122, Ak. V, 333-334.
1170 *Idem*, p. 1123, Ak., V, 334.
1171 *CFJ*, p. 1120, Ak. V, 332. La traduction Philonenko traduit *gepriesene* par « vanté », *Critique de la faculté de juger*, trad. et introduction par Alexis Philonenko, *op. cit.*, p. 237.

tient à un véritable jugement sur l'harmonie qui représente ici l'aspect véritablement formel de la musique[1172]. Kant lui attribue le rôle de « véhicule nécessaire », expression qui nous semble rendre parfaitement compte de l'hésitation quant au statut de la musique dans l'esthétique kantienne. En effet, cette part de beauté formelle, la proportion entre les sons et la composition, est indissociable de la musique ; cependant : la musique n'est pas appréciée pour cela, notamment par le public de ces soirées mondaines. La pique adressée à cette société qui *vante* le raffinement et la spiritualité des arts qu'elle goûte dans ses soirées, loin de dénoncer, sous l'égide d'un critère moral, le fait de s'abandonner aux chatouillements délicieux procurés par la musique, dénonce la mauvaise foi des mondains et des mondaines. Le texte kantien jette un éclairage dans la société des salons où l'on *prétend* écouter la musique pour « l'harmonie des sons » ; il n'en est rien, selon Kant, et ce plaisir qui parcourt l'assemblée troublée n'est que « tenu » pour raffiné et spirituel. En vérité, c'est bel et bien le très concret « mouvement des entrailles » qui ébranle l'auditoire.

Dès lors, l'intérêt de séparer le plaisir corporel de l'approbation morale ou spirituelle (plus noble et plus sérieux, comme dans le sublime, que le simple goût pour la beauté, stipule le § 54) s'inscrit dans un processus tant historique et culturel, que scientifique : il faut ici se souvenir du critère du sentiment de la santé *(Gefühl der Gesundheit)* qui constitue pour Kant le signe d'un rééquilibrage des forces vitales dans le corps. Nous ferons, dans cette perspective, une brève incursion dans les évolutions de la médecine et son influence sur les discours sur les effets dits pathologiques de la musique.

1.4.3) La médicalisation de l'analyse des sensations musicales opère un déplacement dans la théorie musicale :[1173]

La musique comme reflet ou produit d'une harmonie cosmique mathématiquement fondée semble appartenir à une autre époque : cette idée d'Ancien régime qui permet aux puissants de fustiger la musique lorsqu'elle dépasse un certain cadre défini, dans les Académies comme à la Cour, a fait son temps. En remettant en cause la production des normes du goût par la société d'Ancien régime, la Révolution française, conjuguée aux progrès de la médecine dans l'Europe des Lumières, permet un double renversement de perspective. Le trouble que sème la musique n'est pas moral mais physique, physiologique, et l'on s'intéresse à son fondement biologique dans une perspective thérapeutique qui est parvenue jusqu'à Kant. Il s'agit de reprendre à la classe aristocratique les armes qu'elle avait fourbies contre l'art des sons, d'une part. Dans le même

1172 Par rapport à nos développements de la première partie de cette recherche, on peut ici apercevoir l'étagement chronologique de l'élaboration de la *Critique* : nous avons vu, notamment avec l'ouvrage de D. Dumouchel, que la considération de l'harmonie comme élément formel de la musique est un héritage ramiste présent dans les *Reflexionen* des années 1769-1770.

1173 Nous nous appuyons ici sur l'ouvrage de James Kennaway, *Bad Vibrations : The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*, Ashgate, Farnham, 2012, ainsi que sur un ouvrage par sous sa direction *Music and the Nerves, (1700-1900)*, J. Kennaway (ed.), Palgrave Macmillan UK, 2014.

mouvement, comme le remarque J. Kennaway, c'est un retournement des prétentions culturelles de l'aristocratie contre elle-même, puisque ses représentants sont loin d'être tous des connaisseurs aguerris. À l'orée du XIX^e^ siècle, on se donne les moyens de critiquer un certain usage de la musique dans les salons, usage pourtant déguisé par l'élite elle-même sous un discours prétendument savant.

On notera qu'avec les changements majeurs dans la médecine, auxquels est associé le médecin écossais John Brown dont les *Elementa Medicinae* de 1780, traduits deux fois en allemand, ont considérablement rayonné dans toute l'Europe, et lui ont forgé une réputation de « Newton de la médecine », d'après le mot de G. Gusdorf[1174]), la fortune de la notion de force vitale (*Lebenskraft*) modifie les enjeux du discours sur les effets physiologiques de la musique (et de la plaisanterie). Enterrant, avec d'autres, la théorie des humeurs, John Brown fonde le fonctionnement physiologique de l'homme sur une propriété vitale : l'excitabilité (ou la sensibilité à des affects dits sthéniques : qui augmentent l'activité vitale du corps) – celle-ci se double en réalité de sa propriété contraire, l'irritabilité, ou sensibilité aux affects dits asthéniques, qui diminuent l'animation corporelle – . La santé devient donc un curseur, un état toujours transitoire, en oscillation (l'image de la corde vibrante est reprise), entre sthénie et asthénie (on parle aussi d'atonie, où l'on retrouve la racine du ton). Le gain théorique est le suivant ; la frontière entre maladie et santé s'atténue.

Il devient alors crucial d'être en mesure de distinguer clairement la mécanique des affects, sans pour autant, en tout cas pour Kant, chercher nécessairement à l'éliminer. La fin du XVIII^e^ siècle prépare, à ce titre, un sujet bourgeois dont les passions sont mises en ordre et l'affectivité contrôlée[1175]. On remarque ainsi avec D. Bertrand, sur l'oubrage duquel nous nous appuyons, que le cas du rire manifeste une évolution similaire à celle des affects en général : jusqu'au XVII^e^ siècle, le rire est bon pour la santé. Ensuite, la profession de médecin se devant de gagner en sérieux (pour lutter contre la satire notamment), on stigmatise ce remède bouffon et populaire La domestication du rire par la plaisanterie, qui s'installe dans les pratiques sociales de la haute société, est surtout une domestication des pulsions redoutées, notamment parce qu'elles risquent de mettre à mal la hiérarchie des valeurs (comme dans le rire carnavalesque). Le rire est vu comme la preuve que l'esprit est réversible – en écho à l'esprit kantien « se retournant » du § 54 – et qu'il peut se détruire dans son exact contraire, l'insanité d'esprit ; d'ailleurs, l'exemple de l'incontrôlable rire dû au chatouillement est présent dans notre paragraphe qui mentionne les secousses irrésistibles qui s'emparent des personnes chatouilleuses. La plaisanterie bien mesurée peut donc être perçue comme

1174 Georges Gusdorf, *Le Savoir romantique de la* nature, (1985) in *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, Tome XII, Paris, éditions Payot, 1985, p. 192.
1175 Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique*, *représenter pour mieux contrôler*, Publications de l'Université de Provence, 1995.

un instrument de contrôle du rire, qui l'autorise, tout en ne le laissant pas envahir le corps et en faire, à son tour, un remède autant qu'un divertissement.

Contrairement à d'autres auteurs, médecins et théoriciens des passions que Kant a lus (dont la *Nouvelle théories des passions* de Sulzer, et peut-être Maupertuis et Tissot, dont les textes sont notamment recommandés par Sulzer), le propos de Kant peut être interprété comme une position ouverte sur la question des effets physiques de la musique. Cette position modérée se rapproche d'ailleurs de celle de Sulzer – même si celui-ci fait preuve d'un certain mépris pour « les rieurs » en général, car il ne faut, selon lui, pas beaucoup d'esprit pour se délecter d'un échec de l'entendement[1176] – ; la veine, non pas inverse, mais plus radicale étant celle de Tissot ou de Maupertuis, le premier étant célèbre pour sa condamnation scientifiquement étayée de l'onanisme, condamnation au succès retentissant au XIX^e^ siècle, et l'autre faisant du corps humain un organisme si réceptif à la douleur, qu'il eût mieux valu qu'on renonçât à rien sentir[1177]. Chez Kant, il nous semble que le § 54 permet davantage de lire éclaircissement pour éviter une confusion, certes, supposée dangereuse pour la santé, entre l'animation corporelle et l'animation spirituelle, plutôt qu'un acte du rejet définitif du plaisir procuré par les attraits.

1.5) *Quelle importance accorder à la troisième théorie de la musique dans la troisième* Critique *? L'art des sons présente une polarité : entre pur et impur, entre formel et matériel, la troisième théorie de la musique est une théorie du mélange*.

En fondant sur l'esthétique kantienne la théorie formaliste du goût, nous avons vu qu'elle devait reposer sur des principes *a priori* et non empiriques, si elle veut admettre qu'il existe un beau musical. Aussi, ce beau musical doit éviter de comprendre un élément qui risque de relever d'une détermination privée, et ne doit absolument pas se fonder sur un tel élément, à savoir : le conditionnement pathologique de la sensation. Dans cette perspective, on voit que les deux autres développements notables sur la musique dans la *CFJ* proposent de montrer, au premier abord du moins, ce que la musique a de pathologiquement, de sensiblement déterminé. Le développement du § 54 s'inscrit, selon nous, dans cette ligne, tout en proposant un éclairage différent rendu possible par l'analogie avec le rire.

On peut formuler des hypothèses minimales et maximales quant au statut de ces considérations physiologiques adossées à une petite théorie du rire :

1176 Sulzer J. G., *Nouvelle théorie des plaisirs*, 1767, *op. cit*., p. 351-352.
1177 Maupertuis, Pierre-Louis, *Essai de philosophie morale*, Berlin, 1749 p. 39-40 :
« […] s'il nous était possible de nous soustraire entièrement aux impressions des objets extérieurs, de renoncer totalement aux plaisirs des sens, pour être affranchi de leurs peines : ce serait assurément le meilleur parti. Il y a beaucoup plus à perdre qu'à gagner, en y restant exposé. ».
Pour Tissot, voir *De l'influence des passions sur les maladies de l'âme.*

Au maximum, elles nous permettent de distinguer les différentes propriétés du son, eu égard à ce qui a été décrit aux paragraphes 51 et 53. On pourrait alors distinguer entre l'effet *formel* du son et l'effet *matériel* du son. La possibilité de modifier, d'orienter son écoute est alors possible.

Au minimum, elle corrige le développement du § 53, assez radical en ce qui concerne les attraits musicaux, nous l'avons vu : la musique est davantage jouissance que culture. Est-ce toujours valable si l'on parvient à prendre conscience de la double nature du son musical ?

1.5.1) Enquête sur un « malentendu » (§ 13) : où l'on croit goûter un plaisir de l'esprit :

Le paragraphe 14 mentionne ainsi une « une erreur commune et tout à fait pernicieuse pour le goût authentique, intègre et sérieux. »[1178]. L'erreur ou le malentendu, selon les mots de Kant que le § 54, entre autres, permet de corriger, est la suivante : on croit apprécier *universellement* et *purement*, mais en réalité, on apprécie un attrait. Il est à noter que, dès le début de l'Analytique du beau, le cadre mondain et les effets d'une bonne société sur les plaisirs que l'on goûte, et le discours que l'on tient, sont soulignés par Kant : le paragraphe 7 insiste sur le fait que l'on peut, à raison, parler de quelqu'un qui « a du goût » pour parler d'un hôte qui sait régaler ses amis d'agréments. Le goût n'est alors pas universel mais il acquiert un cachet d'unanimité, d'universalité comparative dont les règles sont générales, puisqu'elles sont empiriques. La théorie des attraits que nous essayons de mettre au jour a un fondement dans la polarité suivante : la société, d'un côté, face à la solitude, de l'autre. Une telle polarité recoupe celle du jeu et du sérieux ; la véritable beauté, l'expérience rare d'une pure beauté libre de la nature ne se fait d'ailleurs, pour Kant, que pour celui qui se trouve seul face à la nature, ou mieux encore : pour celui qui s'arrache à une société pour aller contempler la beauté naturelle, ainsi que le rapporte le paragraphe 42. Celui-ci reconnaît tout d'abord ce que nous souhaitons souligner dans cette troisième théorie de la musique, à savoir que Kant reconnaît l'existence d'une double réalité de la musique, et donc d'une duplicité possible de l'expérience, dont l'aspect formel repose sur ce qu'il a appelé par ailleurs, les attraits :

> « Dans la belle nature, les attraits (*Reize*), en quelque sorte confondus si souvent avec les belles formes, ressortissent soit aux modifications de la lumière (dans la coloration), soit à celles du son (dans les tons). En effet, ce sont là les seules sensations qui ne donnent pas seulement lieu à un sentiment sensible, mais aussi à la réflexion sur la forme de ces modification des sens, et qui recèlent en quelque sorte un langage qui met la nature en relation aves nous, et semble posséder une signification plus haute. »[1179]

Les tons (*Tönen*) appréciés dans la musique sont bien ici conçus comme des modification du son (*Schall*) : mais de telles modifications sont désormais admises comme réglées par un jeu formel

1178 *CFJ*, p. 985, Ak. V, 225.
1179 *CFJ*, § 42, p. 1082-1083, Ak. , V, 302.

qui est, de surcroît, pour la musique, potentiellement naturel (le son du paragraphe 14 peut certes être celui d'un instrument, mais il pourrait également être un *bloßer Ton* émis par le rossignol du § 42). Toutefois, comme nous le remarquions, les conditions de l'écoute pure de ces sons pour eux-mêmes, et non comme de purs attraits, ne sont réunies que dans de rares circonstances, ainsi décrites par Kant :

> « Quoi de plus apprécié des poètes que le trille enchanteur du rossignol, lancé dans un bosquet solitaire, par une calme soirée d'été, sous un doux clair de lune ? »[1180]

Si l'image est quelque peu convenue, on reconnaîtra qu'une telle soirée d'été n'a rien de commun avec la *Abendgesellschaft* du paragraphe 54.

1.5.2) Cette confusion, ce malentendu a « comme tant d'autre, toujours bien un fond de vérité » (§ 13) : la spécificité des attraits des sons.

On a déjà traité de l'hypothèse des § 14 et 53, selon laquelle les sons et les couleurs purs en eux-mêmes pourraient d'ores et déjà être comptés au rang des déterminations formelles. Ce qui nous intéresse à présent, par rapport au § 54, ce sont les concessions que Kant formule quant au *mélange* des attraits avec le beau, c'est-à-dire avec un jeu qui plaît par sa pure forme. Deux remarques peuvent être formulées. Premièrement, le paragraphe 54 permet de dégager un type de plaisir, le *Vergnügen*, qui est à la fois dans le corps, et désintéressé :

> « Tout jeu libre et changeant des sensations (qui ne se fondent sur aucune intention) fait plaisir, car il stimule le sentiment d'être en bonne santé : peu importe alors que, dans le jugement de la raison, l'objet de ce plaisir, voire le plaisir lui-même, nous procurent une satisfaction ou non ; ce plaisir peut croître jusqu'à devenir un affect bien que nous n'ayons aucun intérêt pour son objet, du moins aucun intérêt qui serait proportionné au degré de l'affect. »[1181]

Le fait de « faire plaisir » (*vergnügen*) est distingué par Kant, dans le § 4 de la *Critique*, du fait de simplement « *plaire* » (*gefallen*), qui est utilisé pour parler du sentiment du beau. Ainsi, « faire plaisir » était la marque conceptuelle choisie par Kant pour parler d'un plaisir intéressé, notamment à la satisfaction sensorielle, caractéristique de l'agréable, entendu comme « ce qui plaît aux sens dans la sensation ». Pourtant, le § 54 propose un véritable plaisir corporel : non seulement il est décrit comme tel dans l'ensemble du § 54, mais encore, l'utilisation de la formule choisie précédemment pour parler de ce qui plaît aux sens, et non de ce qui plaît dans la représentation de l'objet dans l'imagination, indique qu'un paradoxal *plaisir sensoriel désintéressé*, un *agrément sans intérêt*, pourrait voir le jour dans ce paragraphe. Cette hybridation entre le premier caractère du jugement de goût *pur*, dans son profil qualitatif, à savoir, son absence d'intérêt, et le premier

1180 *Ibidem.*
1181 *CFJ*, p. 1119, Ak., V, 331.

sentiment distinct du jugement de goût, à savoir l'aspect matériel ou sensoriel du plaisir dit agréable, laisse penser que la théorie des plaisirs n'était jusqu'alors pas achevée dans la troisième *Critique*.

1.5.3) Le mélange des attraits et de la forme offrent une véritable beauté qui est capable de susciter notre attention :

On remarque que, très souvent, le mot *vie*, ou des notions s'apparentant à l'idée d'animation, permettent d'admettre une certaine efficience des attraits matériels mêlés à ce qui plaît par sa forme (par exemple, dans la composition musicale) :

> « […] quant au fait que la pureté des couleurs comme aussi des sons, ou encore leur variété et leur contraste semblent contribuer à la beauté, cela ne revient pas à dire que toutes ces choses apportent en quelque sorte un complément de même nature à la satisfaction qu'apporte la forme, dans la mesure où elles sont agréables en elles-mêmes, mais c'est seulement qu'elles rendent cette forme plus exactement, plus précisément et plus complètement présente dans l'intuition, et en outre que, par leur attrait, elles donnent vie à la représentation, en appelant l'attention sur l'objet et en l'y maintenant »[1182]

On peut, la même optique, choisir d'accorder une attention redoublée à la parenthèse du § 53, et à l'élément d'unification de l'expérience esthétique qu'elle contient :

> « […] si l'on estime la valeur des beaux-arts d'après la culture qu'ils procurent à l'âme […] la musique sera ainsi reléguée au dernier rang des beaux-arts (tandis qu'elle occuperait la première place parmi les arts qu'on doit apprécier en même temps du point de vue de l'agrément qu'ils procurent), parce qu'elle joue avec les sensations. »[1183]

La condition de possibilité d'émergence du formalisme, tant à l'intérieur de la *Critique* qu'après Kant, repose ainsi sur une caractérisation ambivalente du plaisir corporel. Nous nous demandions ce que veut dire qu'un art, comme l'art des sons, suscite une expérience esthétique empirique, plus commune et moins noble, comme celle de l'animation corporelle. Cela signifie, à notre sens, que la *Critique de la faculté de juger* offre une prise en charge de la double nature de la musique, le coût théorique étant celui d'une certaine hésitation. Le plaisir goûté est reconnu, en dernière instance comme corporel. Cependant, cette manière de goûter la musique est, dans le même mouvement, attachée à certaines attitudes, et pratiques, notamment une pratique mondaine, nécessairement non solitaire, du concert. Ces circonstances sociales ne semblent pas permettre de déployer tous les aspects véritablement formels et intellectuels de la musique, que Kant y a pourtant vus.

Finalement, grâce à cette hésitation omniprésente dans les textes sur la musique de la troisième *Critique*, Kant laisse un champ ouvert**,** dont l'héritage de la critique radicalisera cependant la prise de position sur les attraits et le plaisir. Cet héritage n'a fait peut-être que poursuivre le problème de l'animation corporelle, en l'inscrivant dans une querelle ; or, si cette

1182 *CFJ*, § 14, p. 986, Ak. V, 225.
1183 *Idem*, p. 1116, Ak, V., 329.

querelle devient bien une querelle d'esthétique musicale, et non une querelle portant sur la relation de l'art avec la morale, c'est également grâce à ce contre-point que forme la théorie du plaisir dans la *Critique de la faculté de juger*, jusque dans sa terminaison dans le paragraphe 54.

2) La théorie physiologique des sensations sonores de Hermann von Helmholtz : une théorie du plaisir ?

2.1) Du rapport à la physiologie après Kant et Herbart :

Selon Helmholtz, le volet physiologique de l'étude de la perception en général, et de la perception auditive en particulier, a été totalement négligé par les théories de la connaissance : la physique, et notamment la physique rationaliste, a avancé ses prérogatives trop loin, empiétant sur le domaine de la future physiologie. On trouve en effet, bien sûr, des recherches sur ce qu'on appelle plus volontiers, depuis la seconde moitié du XVIII[e] siècle, l'acoustique, mais leur statut épistémologique n'a pas été saisi précisément, et l'on n'a su que faire du domaine des impressions. Les positions de Kant et de Herbart, chacune avec les ramifications que nous avons étudiées précédemment, peuvent permettre de comprendre l'instabilité des données physiologiques dans un contexte scientifique encore totalement dominé par le modèle physico-mathématique.

Pour Kant, les sensations, et tout ce qui appartient au domaine empirique, ne peuvent être ni un véritable objet d'étude scientifique, ni *a fortiori* au fondement d'une nouvelle science, et de nouvelles méthodes. Pour Herbart, travailler sur une hypothèse physiologique revient à un intercaler un niveau physique supplémentaire entre les événements matériels (qui sont inaccessibles à notre connaissance, et que seule la métaphysique peut espérer éclairer quelque peu) et les véritables objets de l'investigation philosophique, à savoir : nos représentations (*Vorstellungen*). En réalité, comme on l'a vu, chacune de ces deux démarches impliquent des nuances qui ménagent finalement la place pour comprendre la nécessité de remettre sur le métier l'hypothèse physiologique.

Chez Herbart se manifeste de manière très structurante l'acquis kantien concernant la chose en soi : le renoncement à la connaissance de celle-ci qui opère le retour vers l'étude du sujet est absolument commun à Kant, Herbart et Helmholtz. Chez Kant, on l'a vu, la quantification des états mentaux est déclarée impossible ; toutefois, plusieurs pistes sont esquissées en vue d'une réflexion objective sur ce que Herbart appellera le mécanisme psychique. Qu'il s'agisse d'obtenir une connaissance *a priori* sur les sensations et leurs grandeurs, de construire un lien nécessaire entre les mathématiques et la musique, de fonder l'intelligibilité d'une totalité esthétique, ou encore d'examiner s'il existe un parallèle entre l'activité de l'esprit et la réactivité du corps, Kant travaille la relation entre nos représentations (nos jugements principalement) et leur cause matérielle, mais également entre nos idées elles-mêmes. Pour Herbart cependant, les prérogatives données aux formes et aux concepts de l'esprit sont bien trop grandes : Herbart admettra donc que les formes sont données. À partir de là, son champ d'investigation peut être totalement dédié au mécanisme

psychique, sans qu'une relation (parallélisme, réactivité, affectivité…) ne soit en même temps traitée, alors qu'elle est en soi inconnaissable.

De là, Helmholtz relève un véritable défi avec la revendication d'un champ physiologique scientifique. Cette revendication s'inscrit dans une histoire dont Helmholtz fait lui-même pleinement partie : né en 1821 à Potsdam, il étudie la médecine auprès du physiologue Johannes Müller à Berlin, et s'intéresse à la question de la force vitale dans les années 1840. Il signe d'ailleurs avec certains camarades un Manifeste dit « anti-vitaliste » en 1847 autour duquel se noue une certaine légende (le fait qu'il faudrait y voir une rupture avec les idées de son maître Müller ne paraît par exemple pas vraisemblable). Il enseigne ensuite la physiologie et la physique à Bonn (où il donne la conférence *Sur les causes physiologiques de l'harmonie musicale* en 1857), à Heidelberg (où il publie la *Théorie physiologique de la musique* en 1863), puis à Berlin. Selon Helmholtz, la musique est, parmi les arts, celui qui a le plus échappé à une véritable enquête scientifique sur l'origine de la jouissance qu'elle procure. En effet, comme elle se refuse à toute imitation, ou presque, aucune étude ne peut s'appuyer sur l'objet imité, et le rapport de l'art imitateur à son modèle. Pour la musique, il faut utiliser une autre méthode. De plus, pour Helmholtz, la théorie harmonique a bien plutôt développé les rapports de la musique à une harmonie du monde, sans véritablement se saisir du plaisir comme d'un objet d'étude. La physiologie est en ce sens la science la plus apte à étudier la sensation, et surtout la perception du plaisir. D'un autre côté cependant, la musique est l'un des seuls arts qui disposent d'une histoire qui est en même temps une histoire scientifique, et l'histoire de plusieurs sciences : Helmholtz propose d'utiliser cette histoire qu'il qualifie de proto-scientifique[1184] comme d'un laboratoire où des expériences sur le son, et notamment sa divisibilité, ont été réalisées. Ainsi par exemple :

> « Le monocorde devient ainsi pour lui un instrument de mesure proto-scientifique et la démonstration des consonances musicales au moyen de la division des cordes devient une expérience physique. »[1185]

Le terme proto-scientifique peut s'interpréter comme l'indication que Helmholtz se place lui-même comme point de bascule vers une véritable refondation de la *Theorie der Musik* (telle qu'elle est visée dans le titre de l'ouvrage magistral de Helmholtz en 1863 sur l'acoustique physiologique) comme science, au point même peut-être que cette nouvelle théorie scientifique devra être dépouillée de son appareil terminologique musical.

1184 Il qualifie l'histoire de la musique de *protowissentschaftliche Forschung*.
1185 « Das Monochord wird damit bei ihm zu einem protowissentschaftlichen Messinstrument und die Demonstration der musikalischen Konsonanzen mittels Saitenteilung zum physikalische Experiment. » Mathias Rieger, *Helmholtz Musicus. Die Objektivierung der Musik im 19. Jahrhundert durch Helmholtz' Lehre von den Tonemprindungen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, p. 86. Nous traduisons.

Du son musical à l'objet acoustique : la dé-musicalisation[1186] (Entmusikalierung) *du son*

Pour Helmholtz, un premier grand point de rupture a déjà eu lieu dans l'histoire du son, qui a toujours été une histoire de l'harmonie, du moins jusqu'à la fin de ce qu'on pourrait appeler la période pythagoricienne qui porte avec elle des questions au caractère quasi-légendaire (quel est le rapport entre les nombres premiers et les consonances parfaites en musique ?). La période pythagoricienne pourrait ainsi se résumer par la référence à la proportion comme explication de l'harmonie musicale. La période qui suit est une période fondée sur la fréquence : Helmholtz se réfère ainsi principalement à Marin Mersenne, ou encore Joseph Sauveur et Robert Hooke : ceux-ci ont émis un certain nombre de postulas, mais surtout conçu des expériences (en cela, ils ont constitué le laboratoire historique rempli d'objets dans lequel Helmholtz entend se servir) pour retrouver non plus les divisions des cordes (du monocorde archétypal), mais, dans les coïncidence des vibrations les rapports harmoniques. Ils assurent ainsi le passage à l'époque qui verra naître l'acoustique, la première véritable ère d'objectivation scientifique du son musical (commencée avec Galilée). En passant du paradigme de rapports externes au son à un paradigme de rapports internes au son, il est possible de conserver les mêmes rapports, et donc les mêmes questions fondamentales, héritées des pythagoriciens. Cependant, la méthode d'investigation pourra être transformée de sorte, selon Helmholtz, à résoudre l'énigme des rapports de l'harmonie musicale avec les nombres premiers :

> « […] Avec cette appropriation rétrospective, Helmholtz légitime sa propre recherche comme un développement logique d'une prise de conscience des fondements acoustiques de la musique. Comme tous les autres chercheurs n'avaient jusqu'à présent pas eu de méthode adéquate pour examiner les consonances musicales, il se prépare maintenant à être le premier à résoudre objectivement l'énigme de la légende de Pythagore de manière scientifique. »[1187]

La divisibilité du son en différentes vibrations permet donc deux choses : premièrement, étudier la sensations et la perception de ces vibrations dans l'organe, et établir comment le corps analyse ce qui n'est pas audible directement. Deuxièmement, cela permet de définir le son par sa périodicité. Ainsi, entre *Klang*, *Schall* et *Ton*, il n'y aurait plus qu'une différence assignable : premièrement, aux données physiques (à la périodicité), et secondement, aux capacités organiques du sujet (partie qui s'opère en lui mais sans lui, dans ce qu'on appelait la pure affectivité). Helmholtz accomplit ainsi

1186 M. Rieger problématise la découverte de Helmholtz en proposant ce terme qui accompagnerait die *Objektivierung* de la musique. Ex : « Die Herstellung musikalischer Klänge ohne Musikinstrument », *Helmholtz Musicus.*, *op. cit.*, p. 103.

1187 Mathias Rieger, *idem*, p. 37 :

> « Mit dieser retrospektiven Vereinnahmung legitimiert Helmholtz seine eingenen Forschungen als folgerichtige Entwicklung eines Bewusstseins für die akustischen Grundlagen der Musik. Nachdem allen anderen Forschern bisher eine adäquate Methode zur Untersuchung der musikalischen Konsonanzen gefehlt hat, schickt er sich nun an, das Rätsel der Pythagoras-Legende als Erster naturwissenschaftlich-objektiv zu lösen. »

un mouvement historique initié par J. Sauveur et E. Chladni : le son perd sa qualité purement musicale pour devenir un objet acoustique.

À partir de là, il est possible d'accomplir ce qui n'avait été que conçu auparavant : chaque son doit pouvoir recevoir sa détermination fixe en termes de nombre de vibrations. Bien sûr, cela est rendu possible également par la généralisation du tempérament égal. M. Rieger parle alors de « Standardisierung », de standardisation du diapason, et commente ainsi l'effet produit :

> « Par là, le son est détaché d'un contexte de sens musical, et peut ainsi être représenté comme une valeur numérique abstraite. »[1188]

On retrouve ainsi dans le tableau des fréquences de son qui figure dans la *Théorie des sensations sonores* le La identifiable d'octave en octave par les nombres de vibrations 55-110-220-440-880-1760-3520, dans leur suite géométrique, perçue comme une suite logarithmique. La valeur absolue et fixe de ce son, détaché de tout contexte et de tout usage (quand bien même il découle en réalité de la fixation d'un tempérament précis de plus en plus adopté pour sa praticité, mais aussi, selon Herbart, pour sa musicalité) fait écrire à M. Rieger :

> « Le son qui est présenté ici est objectif et amusical à la fois »[1189]

L'étude des sensations sonores par Helmholtz se fonde donc en premier lieu sur un son dépouillé de toute charge esthétique. C'est d'ailleurs précisément parce qu'il acquiert enfin avec certitude son absoluité qu'il est, dans le même temps, compris comme un véritable *objet*, et envisagé comme non esthétique. Nous devrons donc nous demander, dans cette exposition des découvertes de Helmholtz sur le son, si une resaisie de celui-ci en tant qu'objet esthétique sera possible, après cette *Ent-musikalierung*. Rappelons en effet que l'ambition de la détermination de l'identité des sons isolés pré-existe à Helmholtz, et que l'on pourrait d'ailleurs la rattacher à l'évocation de Kant dans le § 14 : on a vu qu'il n'y avait pas, dans cette proposition, de recherche d'une division déjà musicale du son, mais une division uniforme et physique qui permettrait de constituer le son en élément formel du beau. En revanche, ce qui est vraiment apporté par Helmholtz de manière inédite est l'idée d'une abolition de toute différence qualitative entre la musique et le bruit, comme le rappelle M. Rieger[1190] : cela permettra de penser la musique comme un cas particulier de traitement du son, et d'embrasser le domaine du sonore comme un domaine faisant pleinement partie des sciences de la nature, et non une réalité produite et présentée dans une dépendance au domaine musical.

1188 Nous traduisons : « Der Ton wird dadurch aus einem musikalischen Sinnzusammmenhang herausgelöst und so als abstrakter numerischer Wert darstellbar. », *Helmholtz Musicus, op. cit.*, p. 88.
1189 « Der Ton, der hier dargestellt wird, ist objektiv und anmusikalisch zugleich. », *Helmholtz Musicus, idem*, p. 89.
1190 *Idem*, p. 77.

2.2) Rupture avec un certain naturalisme

Une fois acquis ces résultats de la physique, quel rôle reste-t-il au corps et à l'esprit ? N'est-ce pas la nature qui détermine tout, à travers ce que Helmholtz qualifie de son « aveugle et inflexible loi [...] »[1191] ? Cela dit, si Helmholtz s'en remet si complètement à la nature, c'est comme *Naturforscher*, et c'est même pour lui source d'une méthode : aller jusqu'à la limite de la *Naturwissenschaft*, et s'arrêter à la *Geisteswissenschaft*. Il y a eu selon lui, un rapport à la nature qui a nui aux progrès de la physiologie, et à ceux de l'acoustique physiologique. Son rapport à la nature est donc problématique, et doit être éclairci car il est celui d'un *Naturforscher* qui rompt avec un certain naturalisme.

En effet, voir les fondements de l'harmonie musicale dans la nature s'est révélé infécond, voire « pré-scientifique » et « antiscientifique »[1192], si l'on considère que c'est par l'étude des propriétés physiques des objets qu'on accède directement à ce qu'il sont pour nous. Une physique qui n'aurait pas opéré de tournant copernicien se compromet dans l'idée d'une nature directement accessible par les sens, et surtout par la raison ; une nature ou un cosmos qui se trouve dans un rapport spéculaire avec l'intelligence humaine. Le tournant kantien est indispensable pour conquérir le point de vue scientifique : il faut situer les conditions de possibilité de la connaissance dans le sujet. Le renversement à opérer pour la musique est donc le suivant, que M. Rieger exprime dans une formule frappante :

> « Ce n'est pas le son qui fait la musique, mais c'est la sensation de celui-ci. »[1193]

La véritable compréhension de ce qui est naturel doit conduire à la physiologie, c'est-à-dire l'étude des sensations et des organes sensitifs. La musique est reconnue par Helmholtz comme l'art privilégié pour une telle étude physiologique :

> « La musique se rattache à la sensation pure et simple, par des liens bien plus étroits que tous les autres arts, qui ont affaire plutôt aux perceptions nous venant des sens, c'est-à-dire aux notions sur les objets extérieurs, que nous tirons des sensations par des procédés psychiques. »[1194]

Le lien privilégié de la musique à la sensation dite pure et simple ne doit toutefois pas être compris comme un physicalisme chez Helmholtz. Certes, il ne s'agit pas non plus d'en revenir à un modèle purement rationaliste, dépourvu de considération de la vibration et de la résonance ; un tel modèle serait en réalité antérieur à Rameau, et purement pythagoricien. Pour Helmholtz, la musique est plus étroitement corrélée à la sensation pure et simple que les autres arts non parce que les mathématiques s'y appliquent (que cela soit par les rapports ou les mesures des vibrations), ni, non

1191 Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, traduction de M. Guéroult, Masson et fils (éd.), Paris, 1868, p. 3.
1192 Jacques Bouveresse, *Langage, perception et réalité*, t. I « La perception et le jugement », Jacqueline Chambon (éd.), Nîmes, 1995, p.11
1193 Nous traduisons : « Nicht der Ton macht die Musik, sondern seine Empfindung », Rieger, M., *op. cit.*, p. 44.
1194 *Théorie physiologique de la musique*, *op. cit.*, p. 3.

plus, parce qu'elle serait capable de nous faire vibrer au sens propre, comme elle fait vibrer des surfaces ou des cordes, mais pour une raison qui nous semble reposer sur une observation esthétique fondamentale, et formaliste :

> « Dans la musique, au contraire, les sensations auditives sont précisément ce qui forme la matière de l'art ; nous ne transformons point ces sensations, au moins dans les limites où elles appartiennent à la musique, en symboles d'objets ou de phénomènes extérieurs. »[1195]

Ce qui fait de la musique l'art le plus approprié pour l'étude des sensations est sa nature non représentative, et son détachement de l'imitation (qui sont en fait des réalités esthétiques historiquement situées, ce que Helmholtz ne relève pas). Une représentation musicale sera en ce sens, tout au plus, l'identification de la cause du son : nous aurons donc, à l'écoute de tel ou tel morceau, l'idée du violon ou l'idée de la clarinette, etc. Pour Helmholtz, il n'y a pas d'intérêt à étudier les représentations en musique, puisque cela reviendrait à postuler que nous prenons du plaisir à l'identification des notes jouées, et des instruments qui les produisent (nous prendrions du plaisir à une pure causalité physique). Selon Helmholtz, Hanslick fait partie de ceux qui ont réussi à identifier ce à quoi l'esthétique musicale devrait s'intéresser : la capacité de la musique à former des mouvements[1196]. Aussi Helmholtz distingue-t-il la perception (*Wahrnehmung*), consciente, identificatrice ou référentielle (je perçois lorsque je rattache le son complexe qui me parvient à l'instrument qui l'a causé : le violon, et par là je juge au sens où je subsume le son particulier sous une règle qui détermine sa production), de la sensation (*Empfindung*) comme processus inconscient de décomposition dans l'organe du son complexe en sons partiels ou harmoniques. De ce point de vue, les harmoniques sont de purs produits physiologiques : ils ne correspondent à aucun objet musical ou sonore (puisque ceux-ci, qu'ils émettent du bruit ou du son musical, émettent toujours des sons complexes), et que seuls les résonateurs de Helmholtz (dont nous détaillons le fonctionnement plus loin) pourront faire entendre à l'époque. Partant des résultats de l'acoustique classique ou physique, Helmholtz met donc en évidence l'existence d'un objet purement physiologique, c'est-à-dire qui n'a de sens que dans et par l'organe. On peut alors définir les sensations en les rattachant en un sens au corps naturel, puisque cette opération inconsciente n'est pas le fruit d'un apprentissage (en revanche, sa conscientisation peut être obtenue par l'entraînement de l'oreille) : les sensations sont ainsi « les impressions produites par nos sens, en tant qu'elles nous apparaissent seulement comme des états particuliers de notre corps (surtout de nos appareils nerveux). »[1197]

1195 *Idem*, p. 4.
1196 Voir *Théorie physiologique...*, *op. cit*., p. 2.
1197 *Théorie physiologique...*, *op. cit*., p. 81.

Peut-on cependant se contenter d'une traduction de naturel par anatomique ? Ne se produit-il en somme qu'un changement de milieu entre l'air et l'organe ? Nous serons amenés plus loin à examiner brièvement deux réponses à cette question qui ont été particulièrement mises en valeur par l'ouvrage de P. Bailhache, A. Soulez et C. Vautrin sur Helmholtz, *Du son à la musique*[1198] : premièrement, l'interprétation intégralement physiologique d'Ernst Mach, et secondement, l'interprétation plus attentive aux propos de Helmholtz qui rompent avec l'idée d'un naturalisme physicaliste, et intègrent notamment l'idée d'une éducation musicale. On peut d'ores et déjà porter notre attention sur l'usage particulier que Helmholtz fait de deux modèles : celui du domaine visuel, et celui du langage, qui est abondamment souligné par A. Soulez.

Pour le domaine visuel, nous commenterons également plus loin l'analogie poétique tout autant que méthodologique que propose Helmholtz entre l'entremêlement des ondes sonores et des vagues à la surface de la mer. Cependant, l'introduction de la la *Théorie physiologique* propose déjà de prolonger la tâche de la physiologique en « recherch[ant] les lois d'après lesquelles ces sensations se transforment en images d'objets extérieurs déterminés »[1199]. Si l'idée d'images amène spontanément à l'idée de représentation des objets extérieurs, elle intervient ici très tôt : les sensations (simples, organiques donc inconscientes) deviendraient-elles directement des images, produits cognitifs composites, élaborés ? De plus, ce modèle de l'image n'entre-t-il pas en contradiction avec ce que Helmholtz a proposé de voir comme une spécificité de la musique, à savoir, que le plaisir pris aux représentations qu'elle provoque ne tient pas au fait que chaque son complexe indique, tel un panneau, un objet physique ? Ce qu'il faut peut-être retenir de cette proposition est plus généralement l'idée que la sensation se *transforme*.

Le modèle du langage utilisé par Helmholtz est présent notamment dans deux expressions qu'A. Soulez relève : il existerait une langue de l'organe, différente de celle de la nature, que celui-ci parlerait, et dans laquelle il traduirait – c'est là la seconde expression – les sensations simples issues de la décomposition. Citant la traduction par R. Casati[1200] de « Sur la nature des impressions sensibles de l'homme », A. Soulez propose ainsi de voir la perception comme un « langage » dont les « éléments » seraient les sensations[1201]. L'organe n'est plus, dans ce modèle linguistique, un simple relais : il imprime sa marque aux sensations parvenues, il les recombine et les code, pour employer un vocabulaire plus récent qui semble convenir à la *symbolisation* proposée par Helmholtz, et que nous commenterons plus loin. Même ces comparaisons, faites par Helmholtz à

1198 *Helmholtz, du son à la musique*, Paris, Vrin, 2011.
1199 *Théorie physiologique*, *op. cit.*, p. 5.
1200 Casati, R., « Sur la nature des impressions sensibles de l'homme », in *Philosophie*, n°33,, 1992.
1201 A. Soulez,« Qu'est-ce qu'« être naturel » pour un son. », in *Helmholtz, du son à la musique*, p. 224-225.

titre méthodologique, et qui, comme comparaisons, comportent toujours des risques, ne semblent pas masquer le caractère nécessaire de l'étude physiologique des sensations.

2.3) Une science des sensations sonores :

Il convient donc de nourrir des recherches en direction de la physiologie, d'une part parce qu'elles n'ont jamais été réalisées (en ce sens, elles pourraient seulement venir s'ajouter à l'histoire de la théorie du beau musical), mais d'autre part également : il faut mener ces recherches comme la constitution d'un fondement réunificateur[1202] indispensable à l'intelligence et à la mise au jour d'une véritable *Wissenschafltichkeit* des théories musicales.

L'ouvrage principal de Helmholtz concernant la théorie musicale et la physiologie est *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, paru en 1863. En 1868, la traduction française du titre qui est donnée est la suivante : *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*. Il est important de souligner l'inexactitude de cette traduction, relevée à maintes reprises dans les commentaires[1203]. Le titre original indique plutôt qu'il s'agit d'une « science des sensations sonores comme fondement physiologique pour la théorie de la musique » : il n'y a donc pas de prétention à établir une « théorie physiologique » de la musique en elle-même, même si une telle théorie doit permettre d'établir à nouveaux frais la « théorie de la musique » (il s'agit bien cette fois d'une *Theorie der Musik*, qui n'est ainsi pas l'objet principal de l'investigation de Helmholtz). Remarquons à nouveau un certain flottement dans le passage de l'allemand au français lorsqu'il est question de qualifier un champ de recherche par le biais du *Ton* : ici il est question de *sensations auditives* ou *sonores*[1204], étudiées avant tout pour elles-mêmes, et non comme sensations musicales. C'est bien le son qui est l'objet de cette recherche, mais en tant qu'il se trouve au croisement de recherches qui n'ont pas suffisamment été tenues ensemble par le passé : la physique du son, la physiologie du son, et l'esthétique (art du son, *Tonkunst*). On arrivera à la musique uniquement par la mise en question de son fondement, et selon Helmholtz, en considérant qu'il pourrait résider dans le corps du sujet même, que l'on peut étudier physiologiquement, et non plus dans la nature (au sens de cosmos).

Dès le titre, on doit tenir compte du fait que la théorie musicale n'est pas ce qui est traité comme une science, par opposition aux phénomènes physiologiques, et donc corporels, qui peuvent être englobés dans un geste épistémologique. Ainsi, par essence, le processus perceptif est complexe : son enracinement dans le corps – s'il est assumé par la réflexion philosophique – ouvre le champ d'une réflexion phylogénétique, tandis que son enracinement dans l'histoire de l'esprit

1202 M. Rieger parle de « Vereinigung », *Helmholtz Musicus*, *op. cit*., p. 38.
1203 Voir *Helmholtz, du son à la musique*, Paris, Vrin, 2011, p. 18 les remarques introductives de Céline Vautrin dans « Du bon usage de la science pour la théorie musicale ».
1204 Comme le décline C. Vautrin, *ibidem.*

ouvre celui de l'ontogénétique. Helmholtz fait le vœu, dans l'introduction de la *Théorie physiologique*, de tenir ensemble ces dimensions scientifique (physique et physiologique) et esthétique, car il souhaite, d'une part, que les musiciens puissent élargir leurs connaissances sur leur propre art, et d'autre part, que les physiciens retrouvent par eux-mêmes, dans des expériences acoustico-musicales simples, les différents points de repères évoqués (battements et harmoniques en premier lieu). On ne peut ici que retrouver une forme de circularité parfaitement féconde pour le gain en scientificité (*Wissenschaftlichkeit*) : partir de la référence musicale (le son complexe, le couple consonance-dissonance), et la viser à travers la théorie.

À ce titre, on peut tenter d'éclairer la démarche et la méthode de Helmholtz grâce à la portée programmatique de certains textes. Par exemple, dans une lettre à Friedrich Vieweg datée du 21 novembre 1861 (extraite de la Verlagsarchiv Vieweg à Wiesbaden) et citée par S. Vogel « by permission », Helmholtz résume lui-même son entreprise :

> « Le contenu du livre sera la présentation des résultats d'une séries de recherches acoustiques expérimentales que j'ai menées durant les six dernières années. Premièrement, en vue d'analyser exactement […] les différentes facultés de l'oreille et de la réduire à un principe commun – ce que je considère comme étant une avancée substantielle en acoustique physiologique, une science jusqu'à présent mal développée. Deuxièmement, il s'agira des causes physiques des différences entre consonance et dissonance (*harmony and disharmony*), permettant ainsi de fonder la théorie de l'harmonie musicale tout entière sur des principes naturels scientifiques. »[1205]

Comme nous l'avons déjà remarqué, la démarche de Helmholtz semble se présenter comme systématique, et risquer par là de pécher par réductionnisme. Non seulement il nous faudra remettre ce qui est en réalité une lecture machienne en perspective, mais on peut également comprendre la portée épistémologique d'un tel projet : si Helmholtz vise une étude unifiée par des principes physiologiques, c'est également en raison de l'enjeu de la constitution de la physiologie comme science autonome. Remarquons également ici une hypothèse formulée d'une manière surprenante : les unités de travail seront la dissonance et la consonance, mais selon une causalité d'abord présentée comme physique. Cet angle méthodologique conduit Helmholtz à se fonder à nouveau sur la présence des battements pour déterminer la différence entre consonance et dissonance, l'inscrivant sur ce point en parfaite continuité avec les théories classiques. Cependant, nous verrons que les découvertes concernant le statut du son mentionnées plus haut, et la pensée de celui-ci comme un point absolu dans un spectre continu, modifie en réalité profondément la conception de la polarité dissonance-consonance. On retrouve tout de même dans ce programme la tension présente dans le travail de Helmholtz, et qui provient notamment de la difficulté méthodologique à

1205 Stephan Vogel, « Sensation of Tone, Perception of Sound, and Empiricism. Helmholtz's Physiological Acoustics », in *Hermann von Helmholtz and the Foundations of the Nineteenth-Century Science*, David Cahan (éd.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1993, p. 270, nous traduisons.

définir le statut de la physiologie sans en faire une hypothèse intercalée, qui ramènerait Helmholtz à un dualisme.

Il y a donc *in fine* une double difficulté : non seulement, fonder le statut scientifique de la partie physiologique de l'étude des sensations sonores, mais encore, raccorder cette étude aux objets harmoniques. En effet, il s'agit bien de poursuivre et d'accentuer la rationalisation des règles de l'harmonie pour que soit identifié le

> « vrai point de départ, le principe fondamental, c'est-à-dire la base scientifique des règles élémentaires pour la construction de la gamme, des accords, des modes, et généralement, de tout ce qui est ordinairement compris dans ce qu'on appelle l'harmonie »[1206]

Ce point de départ est le son comme sensation, inséparable d'un processus déterminé par une « aveugle et inflexible loi de la nature », qui s'oppose donc aux « libres inventions de l'art »[1207]. Toutefois, ce son est aussi, dans cette recherche, méthodologiquement inséparable de ces libres inventions de l'art, notamment parce que la recherche sur le son est elle-même est inspirée de la musique comme histoire du son.

2.4) Le dualisme helmholtzien : un écart entre « deux extrêmes »[1208]

Une tension travaille bien la démarche de Helmholtz, et elle doit être soulignée : le savant et théoricien oeuvre à établir une liaison entre le domaine physique mathématisé, et les questions d'esthétique musicale. La tension se partage donc entre, d'une part, l'entreprise de rationalisation (voire de « mécanisation », comme la qualifie Michel Meulders avec le terme d' « esthétique mécaniste [1209]») et, d'autre part, le souci de rendre compte de certaines questions d'ordre esthétique. Ainsi, dans « *Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie* » (conférence donnée à Bonn en 1857), Helmholtz écrit :

> « Les mathématiques et la musique, les deux modes d'activité intellectuelle les plus opposés qu'on puisse imaginer, ont une liaison intime, se secourent mutuellement comme si elles devaient prouver la liaison mystérieuse qui apparaît dans toutes les manifestations de notre esprit, et qui nous fait soupçonner jusque dans les œuvres du génie artistique, l'action cachée (secrète) d'une intelligence qui raisonne. »[1210]

S'il est clair désormais que cette intelligence n'est plus d'une divinité ou d'une âme du monde, il s'agit bien de notre intelligence qui raisonne en sourdine. Ce passage de la *Théorie physiologique de la musique* (que nous soulignons) peut éclairer la nature de cette opération, qui n'est pas sans poser quelques difficultés irrésolues :

1206 *Théorie physiologique de la musique*, p. 3.
1207 *Théorie physiologique de la musique*, p. 3.
1208 Michel Meulders, *Helmholtz, Des Lumières aux neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 281.
1209 M. Meulders, *Helmholtz…*, *idem*, p. 285.
1210 H. von Helmholtz, « Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie. Vorlesung gehalten in Bonn », texte des *Vorträge und Reden*, tome 1, 4ème édition, Vieweg, Braunschweig, 1903, traduction d'origine par Pietro Blaserna, *Le son et la musique*, Paris, Germer Baillière, 1877 revue par Céline Vautrin dans *Helmholtz, du son à la musique,* Vrin, 2011, p. 122.

> « [...] nous supposons dans l'art un *raisonnement inconscient* que l'intelligence peut découvrir, mais dont la connaissance n'est indispensable ni à la création, ni au sentiment de beau [...] la principale difficulté dans ce domaine consiste à comprendre comment nous pouvons apprécier par intuition la conformité d'une œuvre aux lois de la raison, sans que nous ayons réellement conscience de ces dernières. Et cette *intuition inconsciente* des lois esthétiques n'est pas dans l'action du Beau sur notre esprit un accessoire qui peut être ou ne pas être ; il est évident au contraire, qu'elle en est précisément le point capital, saillant. [1211]»

Cette proposition de Helmholtz évolue, dans un lexique qui peut, à raison, passer pour kantien, du terme « raisonnement inconscient » (dont il souligne la contingence) au terme « d'intuition inconsciente ». Il faudrait effectivement y voir une évolution de l'argumentation : le raisonnement inconscient peut faire écho au calcul présent chez Leibniz, et par là il doit recouvrir une opération rationnelle ; elle peut tout simplement avoir lieu car l'oeuvre d'art elle-même sera gouvernée par une rationalité, en tant qu'elle obéit à la loi aveugle de la nature (elle se sert, par exemple, en musique, de sons dont la hauteur est déterminée, en vue de jouer avec des rapports déterminés eux aussi par la série des harmoniques de ces sons). Quand bien même cet agencement rationnel, et naturel, n'a pas été pensé comme tel, mais seulement esthétiquement (qu'il s'agisse d'un geste de création ou de réception), il demeure bien rationnel. La difficulté se présente lorsque nous devons admettre que nous pouvons saisir par l'intuition, et de surcroît, sans conscience même d'une telle saisie, des rapports que seul un raisonnement peut élucider.

Si le raisonnement inconscient est contingent – puisqu'en réalité, il repose sur la mise au jour de principes naturels physiques qui ne dépendent pas de notre bon vouloir –, en revanche, l'intuition de ce qui sera jugé comme beau est absolument nécessaire pour qu'advienne cette beauté : par rapport au raisonnement, l'intuition doit être comprise comme une saisie sensible, figurée (on a vu plus haut la proposition d'une image formée à partir des sensations), ou encore même d'un effet qui se traduit par des forces. En effet, l'hypothèse de force est présente aux origines de la théorie de Helmholtz, dans la lignée de la physiologie de son maître :

> « Le modèle de perception de Helmholtz, tel qu'il l'a formulé en 1852, était plutôt simple : les objets externes interagissent avec les organes des sens par le biais de forces physiques. Les organes des sens fonctionnaient comme des filtres, laissant uniquement passer pour stimuler les nerfs sensitifs les forces d'un type déterminé (*given range*). […] Le modèle de Helmholtz est donc essentiellement un dualisme, impliquant stimulus (d'un côté) et sensation (de l'autre). Ce dualisme provient de la physiologie de Müller qui distinguait l'organisme vivant et la matière inorganique qui entoure et interagit avec cet organisme. »[1212]

Si au départ, la réponse physiologique semble purement nerveuse, et se traduit en termes mécanistes, cela permet tout de même à Helmholtz de fonder de nouveau un impératif physiologique : l'*effet* qu'occasionnent en nous les sensations ne doit pas être négligé. En réalité, il existe déjà chez J. Müller l'idée que l'étude de la simple excitation ou irritabilité nerveuse ne saurait

1211 Helmholtz, *Théorie physiologique…*, *op. cit.*, p. 480 sq.
1212 Stephan Vogel, *art. cit.*, p. 282 sq. .

suffire à rendre compte de la sensation, puisqu'une réduction à un tel mécanisme ne permet pas de comprendre, par exemple, la différenciation des sensations en cinq sens. Il faut déjà chez Müller inclure une étude de la spécificité des organes (notamment en termes d'énergie et de fonction, ce que nous verrons plus loin[1213]). Cependant, cet effet indique à la fois l'action d'une causalité externe, mais également que quelque chose en nous est suffisamment conforme aux événements purement physiques pour pouvoir les percevoir et les comprendre. Cette attention à l'effet, d'inspiration lockienne selon A. Soulez, a été remarquée par E. Cassirer qui cite le *Handbuch der physiologischen Optik* de 1896 :

> « les propriétés que l'on attribue aux objets sont les effets que les corps exercent sur d'autres, effets qui dépendent des forces avec lesquelles ces effets sont exercés. »[1214]

Ces propriétés n'appartiennent pas aux choses, ce que l'on peut aussi bien rattacher à la tradition théorique des *qualia*, mais également à la critique de l'inhérence du prédicat, telle qu'on l'a vue chez Herbart : celle-ci conduit à penser des propriétés des choses qui émergent de leur rapport, et des séries de connexion que nous pouvons établir entre ces rapports.

C'est donc à partir d'une hypothèse purement dualiste que Helmholtz tire la nécessité d'un passage :

> « Néanmoins, Helmholtz reconnut qu'avoir une sensation de lumière n'est pas la même chose que ce que nous appelons la vision. Percevoir, avance-t-il, signifie avoir une conception – Helmholtz utilise le mot « *Vorstellung* » – d'un objet externe.[1215] »

S'il faut effectivement différencier la sensation de la perception, il faut en quelque sorte ménager le passage de l'une à l'autre déjà au niveau sensitif : les termes de raisonnement et d'intuition inconscients prennent leur origine dans l'expression héritée de Johannes Müller d' « inférence inconsciente » dont Helmholtz dit se séparer en 1878, par peur d'une confusion avec l'expression de Schopenhauer. En effet, pour ce dernier, dans *Sur la vue et les couleurs*[1216], l'inférence inconsciente de l'entendement remonte à une cause à partir d'un effet, ce qui est le cas chez Müller et Helmholtz, mais immédiatement. Ainsi, elle ne constitue pas un raisonnement, ou un processus déductif, alors que c'est bien le cas pour l'inférence helmholtzienne, qui est, à ce titre, un

1213 Christophe Bouriau et Alexandre Métraux identifient que Helmholtz s'appuie, sans le nommer, sur un rapport de Müller (*Jahresbericht über die Fortschritte der anatomisch-physiologischen Wissenschaften* im Jahre 1833, in *Archiv für Anatomie, Physiologie und wissenschaftliche Medicin*, Vol. 1, 1-80; 97-202.) dans « Über das Sehen des Menschen » en 1855. Voir « Présentation de la traduction de « Sur le voir humain (1855) » Hermann von Helmholtz », *Philosophia Scientiæ* [En ligne], 14-1 | 2010, mis en ligne le 01 avril 2013, Paragraphes 9 sq.
URL : http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/151

1214 Cassirer, *Philosophie des formes symboliques*, (1957), Paris, Éditions de Minuit, 1972, tome III, p. 358. Cité dans A. Soulez (qui indique toutefois la page 388 de *Philosophie des formes symboliques*), « Qu'est-ce qu' « être naturel » pour un son ? », *chap. cit*., p. 233.

1215 Stephan Vogel, *art. cit.*, p. 284.

1216 Schopenhauer, Arthur, *Über das Sehen und die Farben*, (1816) in *Sämtliche Werke*, Band III, bearb. und hrsg. von W. Löhneysen, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1986, 191-297.

véritable raisonnement inconscient, logique et rationnel de part en part[1217]. Par leur statut inconscient et véritablement rationnel cependant, les inférences inconscientes renvoient chez Helmholtz à un niveau psychologique directement dépendant du niveau physiologique de la sensation : en effet, nous ne pouvons pas modifier ces inférences inconscientes. Cette dernière idée pourrait sembler nous reconduire à l'idée d'un *donné* réel à l'instar de ce qu'on a trouvé dans le réalisme de Herbart (voire dont on a trouvé des traces chez Kant) ; c'est d'ailleurs ce qu'en tire Cassirer, citant le *Handbuch der physiologischen Optik* :

> « Ce que nous pouvons atteindre, c'est la notion de l'ordre légal dans le royaume du réel, ordre qui à la vérité est seulement représenté dans le système de signes de nos impressions sensibles [1896, .p. 599 sq. et p. 948]. »[1218]

Il conclut en commentaire :

> « D'après cette thèse, le concept logique ne fait rien de plus que fixer l'ordre légal déjà présent dans les phénomènes mêmes, en instituant consciemment la règle que la perception suit inconsciemment. »[1219]

Cependant, chez Helmholtz, les inférences inconscientes sont amenées à devenir pour une grande part psychologique : en effet, elles sont censées constituer des sortes d'illusions sensitives fonctionnelles. Par exemple, du mouvement du soleil par rapport à l'horizon, nous inférons qu'il se lève ou bien qu'il se couche, malgré la connaissance que nous avons de la rotation de la Terre autour du Soleil. De même, en musique, nous inférons la consonance et la dissonance, dues elles-mêmes à la série des sons harmoniques et aux battements engendrés, à partir d'un son fondamental qui est absent, et auquel, pour reprendre le terme de P. Schaeffer nous « concluons »[1220].

La démarche de Helmholtz n'est donc pas sans risques ni difficultés lorsqu'il s'agit d'articuler les différents niveaux étudiés. Michel Meulders le note :

> « [...] il conçut surtout un vaste et ambitieux modèle théorique à partir de deux extrêmes : d'une part le postulat de la cohérence du monde physique en termes de mécanique et, d'autre part, la perception sensorielle en tant que résultat d'inférences inconscientes des sensations. *L'oreille était évidemment l'interface stratégique : une oreille musicale.* [1221]»

Il y a donc une évolution du modèle de la perception à l'intérieur même de l'œuvre de Helmholtz à constater : tout d'abord, en 1852, son modèle perceptif est dualiste, avec une partie purement physique et une partie physiologique. La notion qui permet la jonction entre les deux

1217 C. Bouriau et A. Métraux renvoient à *De l'application de la loi de la conservation de la force à la nature organique*, traduction française par Alexandre Métraux, in *Philosophia Scientiæ*, vol. 7 (1), 2003, p. 65, in « Présentation de la traduction de « Sur le voir humain (1855) », *art. cit.*, § 15.
1218 D'après Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, 2è édition, Hambourg et Leipzig, cité par Cassirer, in *Philosophie des formes symboliques, op. cit.*, tome III, p. 321.
1219 Cassirer, *ibidem.*
1220 Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1977, p. 180, cité par A. Soulez, *chap. cit.*, p. 231.
1221 Michel Meulders, *Helmholtz, des Lumières aux neurosciences, op. cit.*, p. 281.

parties est la sensation. Ensuite, en 1855, il se détache de Müller, et se tourne notamment vers Gustav Magnus (1802-1870) à Berlin. Il construit un modèle tripartite qui lui est propre : à la fois physique, physiologique et psychologique. Son modèle s'articule alors autour des notions de sensation et de perception. Notons que la réintroduction de certaines considérations plus facilement rattachées à l'esthétique peut également trouver sa raison dans la fréquentation du salon de sa femme, Anna von Helmholtz, amie de Cosima Wagner qui fréquente avec son mari le salon d'Anna Helmholtz, et échange par lettres avec elle.

2.5) Le processus perceptif tripartite comme solution ?

Il y a un intérêt à la fois méthodologique et philosophique à suivre le déroulement de ce processus perceptif. Celui-ci est l'occasion pour nous d'étudier une nouvelle approche : nous avons suivi la démarche génétique de Rousseau et de Herbart qui s'adaptaient toutes deux parfaitement à un objet musical indépendant – chacun à leur façon – des modèles résonantiel et vibratoire. Dans l'entreprise de Helmholtz, la démarche sera nécessairement différente puisqu'il s'agit de réactiver le pari d'une correspondance entre l'événement physique et l'événement psychologique en constituant cette correspondance pour elle-même dans le domaine physiologique. On peut suivre cette démarche comme l'on suivrait un protocole expérimental, constitué par la position d'hypothèses, ainsi que par leur mise à l'épreuve par l'expérimentation. Le processus selon les recherches de Helmholtz peut être reconstitué ainsi :

1) Une partie physique :

C'est le moment du corps dans toute sa matérialité : de fait, c'est également le moment où le corps est le plus propre à être un objet de science. Cette étape est essentielle et primitive : cela signifie qu'elle doit le rester, et que son dépassement, sa transformation par les autres étapes doit être pris au sérieux. S. Vogel précise :

> « [cette partie] s'occupe de la conduite (*conduction*) des mouvements (chocs, vibrations) auxquelles chaque son est dû, depuis l'entrée de l'oreille externe jusqu'à la naissance (*expansion*) des nerfs dans le labyrinthe de l'oreille interne. [1222]»

Pour Helmholtz, il s'agit d'étudier :

> « comment l'agent extérieur qui produit l'impression (la lumière pour l'œil, le son pour l'oreille) pénètre jusqu'aux nerfs. [1223]»

1222 Stephan Vogel, *art. cit.*, p. 285.
1223 *Théorie physiologique.*, p. 5.

Autrement dit, il s'agit vraiment ici d'identifier la construction de l'*Empfindung*. Pour Kant, on ne prend conscience de l'*Empfindung* que par le biais d'une modification subjective[1224] que nous rapportons dans un second temps à l'objet ; elle est ainsi conçue comme une marque de notre réceptivité, mais n'est en général pas fiable pour étudier les objets puisqu'elle ne reflète jamais les propriétés de la chose en soi (leçon que qu'a retenue Herbart). En revanche, nous avons vu qu'avec l'idée des grandeurs intensives, un parallélisme pourrait être supposé entre les sensations et les phénomènes (non pas, bien entendu, les choses en soi). Il y a toujours toutefois une réserve, voire une impossibilité, d'une telle étude chez Kant, puisqu'il est impossible d'ériger la psychologie empirique en science. En revanche, pour Herbart, l'étude ne pouvait que commencer au niveau psychologique, et le chercheur devait renoncer à une recherche directe sur la simple sensation :

> « […] il n'est pas possible de saisir directement la sensation, qui est pour Herbart rigoureusement simple ; elle doit plutôt être mise au fondement de l'activité psychique, et de cette activité on ne peut qu'expliquer les formes, c'est-à-dire les rapports entre les représentations, et non la matière, qui est la qualité simple de la sensation. »[1225]

2) Une partie physiologique :

D'un point de vue purement scientifique et épistémologique, cette partie est délicate et décisoire : la science physiologique et ses méthodes sont jeunes à l'époque de Helmholtz[1226]. Les difficultés se présentent également d'un point de vue philosophique, puisqu'il s'agira de cerner les « différents modes sur lesquels les nerfs eux-mêmes sont excités, éveillant ainsi les différentes sensations. »[1227]. Le terme allemand qui distingue précisément ce moment physiologique de la perception dans son ensemble est la *Wahrnehmung*, dont la connotation d'activité est intéressante pour la conceptualisation d'une physiologie. En français, l'emploi du terme « mode » est également révélatrice : la sensation pure n'existe déjà plus, une transformation d'ordre modal a déjà eu lieu, et a marqué les *data* sensibles du sceau du sujet percevant. Faut-il comprendre que ce changement modal ne relève plus du tout d'une causalité physique ? En réalité, de prime abord, cela reste pour Helmholtz, un « mode d'excitation » : autrement dit, ce mode est encore ancré dans le milieu corporel, et une causalité elle-même matérielle. L'enjeu de l'hypothèse physiologique est donc d'éclairer la différence avec la causalité physique qui règne en dehors du corps, alors que ce corps est soumis à la même loi aveugle de la nature. La notion d'organisme et d'organicité, dont l'élaboration goethéenne est connue de Helmholtz, pourra être d'un certain secours.

1224 Voir *CRP*, Dialectique transcendantale, Livre I, Section 1, *op. cit.*, tome 1, p. 1031.
1225 N. Moro, « Zimmermann interprète de Herbart… », in *Formalismes esthétiques…*, *op. cit.*, p. 192.
1226 Même si celui-ci s'est évertué à la promouvoir et à organiser des structures académiques susceptibles de la développer dans chacune des universités dans lesquelles il a enseigné : Königsberg, Bonn, Heidelberg, etc.
1227 S. Vogel, *art. cit.*, *idem.*

3) Une partie psychologique :

Parfois qualifiée de partie la plus kantienne du modèle helmholtzien puisqu'elle se tourne vers l'activité de l'esprit, cette partie pourra en réalité bénéficier surtout de l'éclairage par la démarche de Herbart que nous avons exposée dans ce travail. En effet, par exemple, Robert Zimmermann n'hésite pas à rapprocher les conclusions de Helmholtz de certains aspects de la *Tonlehre* de Herbart, en trahissant en réalité par là-même la pensée de son maître. Cela dit, la comparaison avec la doctrine de Herbart pourrait en effet être utile pour comprendre ce point d'arrivée du parcours de Helmholtz. Il s'agit, selon S.Vogel, de rechercher

> « les lois selon lesquelles ces sensations donnent lieu à des images mentales d'objets externes déterminés, c'est-à-dire, en perceptions. »[1228]

En allemand, le concept visé par l'investigation psychologique, qui clôt le modèle perceptif de Helmholtz, est bien la *Vorstellung* (assez mal rendue par le terme perception ici, puisqu'on traduit par représentation, comme on l'a vu notamment chez Kant et chez Herbart). La démarche de ce dernier volet apparaît finalement comme génétique, et elle permettra de reposer la question du jugement. En effet, après la formation des *Vorstellungen*, quelle place peut avoir le jugement, ou encore la réflexion ? Doit-on supposer qu'il faudrait un niveau supplémentaire, un dernier volet, si l'on veut rejoindre la *Theorie der Musik* et ses questionnements esthétiques ? Les propos mêmes de Helmholtz le laissent bel et bien entrevoir :

> « Les manifestations d'un accord musical purement sensible ne sont évidemment que le degré le plus bas du beau en musique. Pour la beauté plus haute, spirituelle, de la musique, l'harmonie et la disharmonie [la consonance et la dissonance] sont seulement des moyens, mais des moyens essentiels et puissants. »[1229]

Notre recherche suivra donc les trois parties de la théorie helmholtzienne de la perception, en les prenant comme trois moments susceptibles de poser chacun leurs difficultés spécifiques. Ce choix permettra surtout de manifester les difficultés liées à l'articulation de ces parties, et aux passages qu'on doit pouvoir observer et conceptualiser entre elles.

2.5.1) Partie physique : la méthode de Helmholtz comme savant :

2.5.1.1) Helmholtz acousticien et la science expérimentale :

> « La théorie de la musique doit désormais reposer sur une science expérimentale, et non plus sur des rapports mystérieux entre des nombres. [1230]»

1228 S. Vogel, i*bidem.*
1229 Helmholtz, *Les causes physiologiques de l'harmonie musicale*, *op. cit.*, p. 82.
1230 C. Vautrin, « Du bon usage de la science pour la théorie musicale », in *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.*, p. 31.

Lorsque Mach écrit cette phrase, il fait allusion à l'énigme de Pythagore reposée par Helmholtz dans l'introduction de la *Théorie physiologique,* à savoir : qu'ont les harmonies musicales à voir avec les nombres premiers ? Opposant l'approche de la science expérimentale de la musique à celle de l'énigme pythagoricienne, Mach souligne l'insuffisance de l'explication purement arithmétique de l'harmonie musicale, rapprochée d'une considération restée en réalité occulte sur la musique, et ce, en dépit de la réflexion séculaire sur cette énigme pythagoricienne. Avoir trouvé des correspondances numériques a satisfait les philosophes, comme les appellent Mach : Pythagore, Leibniz ou encore Euler, qui en « amoureux passionné[s] des mathématiques », se sont arrêtés au « merveilleux » sans accéder à la « clarté » de la découverte de la cause. Et Mach de déclarer : « Quelle occupation ennuyeuse que de faire du calcul le principe de l'esthétique ! »[1231]. Il faut attendre Rameau et d'Alembert pour la prise en compte de la réalité contextuelle des oscillations sonores, même si ces derniers ce sont arrêtés non pas cette fois aux mathématiques, mais à la nature, comme origine et comme principe suffisants. Une fois ces obstacles épistémologiques identifiés, il était possible de poursuivre la recherche jusqu'aux causes ; Rameau et d'Alembert avaient bien sûr amorcé une telle méthodologie : en intégrant les sons partiels à la théorie, ils devaient nécessairement introduire des expériences qui les prennent en compte, et les mettent en évidence. À partir du moment où les modèles de la coïncidence des coups et de l'ordre purement arithmétique étaient délaissés, l'expérience devait prendre une place centrale dans l'investigation. Pour cette nouvelle science expérimentale toutefois, Helmholtz s'est donné des instruments qui ont permis d'éclairer plus complètement les mécanismes en jeu.

En ce cas, qu'est-ce que l'acoustique expérimentale, quels sont les moyens expérimentaux du savant Helmholtz, et surtout, que cela change-t-il concrètement dans l'histoire du modèle qui sert à penser la perception ? Avec les recherches de Helmholtz, c'est la première fois que l'on tire des conséquences théoriques, puis des lois, de l'observation et de la mesure des ondes sonores, de leur fréquence d'émission, de leur forme, de leurs rapports entre elles, etc.[1232]. Il est intéressant de relever l'invention de trois outils de mesure en acoustique expérimentale, et de montrer pourquoi ils sont remarquables en ce sens. Premièrement, Helmholtz se sert de sirènes qui permettent de compter le nombres de vibrations de l'air par seconde ; ensuite, pour compléter ce relevé purement quantitatif, Helmholtz se sert de générateurs, des dispositifs combinant un diapason, un électro-aimant qui produit un champ de force qui maintient le diapason en vibration, et un résonateur : le

1231 Ernst Mach, *Introduction à la théorie de la musique de Helmholtz. Présentation populaire pour les musiciens*, [*Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie populär für Musiker dargestellt*], (1866), trad. Céline Vautrin, in *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.*, p. 132.

1232 « C'est grâce à Helmholtz que les sons font pour la première fois l'objet d'une analyse de leur périodicité à l'aide de la théorie de Fourier. », Antonia Soulez, « Qu'est-ce qu'être naturel pour un son ? », *op.cit.*, p. 219.

son voulu est ainsi prolongé dans le temps. Sa durée permet de procéder à des mesures, et à des observations qualitatives. Enfin, il sera intéressant pour nous de considérer le rôle des résonateurs en eux-mêmes : ce sont de petites sphères de cristal qui peuvent amplifier n'importe quel son sur lequel elles se trouvent accordées, c'est-à-dire qu'elles vibrent à la même fréquence que ce son. Les résonateurs peuvent donc faire entendre ce qu'on n'entend habituellement pas, quand bien même on les sent (au sens de Helmholtz), à savoir : les harmoniques (si on les place en effet sur les cordes correspondantes). Ces résonateurs offrent à l'acousticien une modélisation précieuse : celle des fibres de l'oreille. L'acoustique expérimentale s'appuie donc en un sens concret sur la notion de modèle, et produit les siens de manière conforme à des besoins théoriques[1233], mais pas seulement. En effet, les instruments de l'acousticien reproduisent, dans une certaine mesure, la structure des objets émetteurs de son, mais c'est seulement leur structure qui est exhibée. À partir de cette structure externe et physique, l'observation du mode pur sur lequel se comporte, et s'utilise, l'instrument de mesure tient lieu d'expérience. Dépouillés des particularités des instruments de musique ou des organismes émetteurs de son (un simple piano possède déjà un timbre et un mode de résonance qui n'en font pas un objet d'expérience propre à représenter le modèle acoustique comme référence de tout phénomène acoustique), les instruments de l'acousticien doivent être considérés comme des matérialisations de théorie pure. Ainsi, l'intérêt d'établir une science *expérimentale* rejoint l'intérêt pour le philosophe de réfléchir, à l'échelle du sujet même, à un sujet transcendantal : un sujet dont sont exhibées et modélisées les facultés, indépendamment même de l'expérience réelle. L'expérimental nous parle donc plus des conditions de possibilité de l'expérience que de l'expérience elle-même avec sa contingence.[1234]

2.5.1.2) Ondes sonores, harmoniques et oreille :

La difficulté qui se présente à nous si l'on veut rendre compte des découvertes en acoustique physiologique expérimentale de Helmholtz est l'exigence de donner en même temps une idée juste du fonctionnement de l'oreille. L'hypothèse de Helmholtz est la suivante : l'intérieur de l'oreille (la cochlée ou limaçon) ressemble à l'intérieur d'un piano avec toutes les cordes de longueur différente

1233 Helmholtz commande la fabrication de ses sirènes à ses amis et collègues physiologues, comme à Emil du Bois-Reymond dans une lettre citée par M. Meulders, *op.cit.*, p. 226, ou encore à Seebeck.

1234 Cette démarche pose d'ailleurs problème au moment de revenir à l'audition commune, c'est-à-dire non décomposée par l'analyse et l'expérimentation. Dans un premier temps, Helmholtz ne propose pas de transposer directement la manière dont le dispositif des résonateurs fonctionne à l'oreille : on l'a vu, il se sert pour cela de plusieurs articulations conceptuelles comme les intuitions (ou inférences) inconscientes, ou encore le symbolisme sur lequel nous reviendrons. Cependant, dans un second temps, on peut déplorer la substitution de « l'audition effective » par une « expérience abstraite », comme la qualifie P. Nadrigny dans sa lecture de la critique que P. Schaeffer adresse à la tentative helmholtzienne de modéliser le son, voir *Le Voile de Pythagore*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 124.

(qu'il appelle « fibres de Corti » d'après le nom de celui qui les a découvertes avant lui[1235]). Ces « cordes » sont placées de la plus grave (les plus longues) à la plus aiguë (les plus courtes) et couplées avec un système de caisse de résonance. À structure identique au modèle expérimental, peut-on déduire une fonction identique de l'organe physiologique même ? S. Vogel écrit :

> « [Helmholtz] soutient son hypothèse non seulement en traitant l'oreille comme un système de résonateurs et en examinant leurs propriétés physiques, mais encore en démontrant comment l'hypothèse de la résonance peut être utilisée pour expliquer la perception des sons, la différenciation des sons (*discrimination*) et la qualité du son (*tone quality*, donc timbre).[1236] »

On pourrait établir un parallélisme structurant entre l'intelligence scientifique du modèle expérimental et l'intelligence empirique de ce qui a lieu dans le processus perceptif, cette concordance résultant elle-même, comme le rappelle S. Vogel, d'une hypothèse. Il nous faut questionner davantage encore cette correspondance du modèle expérimental et de la réalité de l'organe en examinant comment l'expérience peut avoir lieu, et si l'hypothèse peut atteindre cette expérience dans sa réalisation. Comment fonctionnent les fibres ? Elles sont ébranlées par les vibrations sonores produites par les corps émetteurs de sons. Helmholtz considère que l'on peut comparer les ondes sonores à des cercles dans l'eau, et qu'elles se propagent de la même manière (elles ne sont donc pas pensées sur le modèle de coups, *pulsi*, du milieu de propagation) ; cette propagation se fait pratiquement sans déplacement de matière (ce qui correspond précisément à un mouvement ondulatoire que la sirène permet d'ailleurs de visualiser[1237]). Leur forme théorique est sinusoïdale, et elle varie en fonction du timbre de l'instrument, de la voix ou de l'objet sonore émetteur. Par exemple, on compare la forme d'une onde provenant d'une voix humaine sur une voyelle quelconque tenue en voix de poitrine : avec ces particularités d'émission, à savoir la forme de la cavité buccale, la vitesse de l'air ou encore le degré de fermeture des cordes vocales, on obtient une onde de profil sinusoïdal. En revanche, une note émise dans le registre médium d'un instrument à cordes frottées comme le violon provoquera une onde à profil en dents de scie (dues, notamment, au très grand nombre d'harmoniques, et à leur comportement, puisqu'ils ont tendance, pour les cordes frottées, à diminuer de manière exponentielle). Nous reviendrons sur la notion de timbre ultérieurement, mais on peut déjà préciser à ce point que ce que l'oreille perçoit est déjà une simplification en une seule forme d'onde complexe d'une multitude de formes d'ondes différentes : l'oreille trie, analyse et regroupe les ondes.

1235 On parle aujourd'hui d'organe de Corti, qui désigne, dans l'oreille, l'organe de la perception auditive en général.
1236 S. Vogel, *art. cit.*, p. 279.
1237 Voir H. von Helmholtz, « Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie. Vorlesung gehalten in Bonn », texte des *Vorträge und Reden*, tome 1, 4ème édition, Vieweg, Braunschweig, 1903, traduction d'origine par Pietro Blaserna, *Le son et la musique*, Paris, Germer Baillière, 1877, revue par Céline Vautrin, « Les causes physiologiques de l'harmonie musicale. Conférence faite à Bonn par M. Helmholtz », in *Du son à la musique*, *op. cit.,* p. 57.

À ce titre, il est intéressant de voir comment Helmholtz décrit de façon précise le comportement des ondes et le rôle de l'oreille. Dans « Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie »[1238], il procède à une comparaison des ondes dans leur milieu d'émission avec la surface de la mer, dans un premier temps. Dans un second temps, il exhibe l'activité de l'oreille en décrivant les mouvements ondulatoires dans une salle de concert. Helmholtz construit originellement dans ce texte une analogie entre l'œil et l'oreille, c'est-à-dire en fait entre leurs modes respectifs de perception. La différence repose en fait d'abord sur le privilège de l'organe de la vue, qui peut se contenter de regarder pour voir le spectacle de la propagation des ondes à la surface d'une mer agitée. En revanche, concernant l'ouïe, l'œil de l'esprit, celui même du mathématicien, doit intervenir pour faire comprendre qu'il existe un tel spectacle pour l'oreille[1239]. À cette injustice, Helmholtz propose de remédier :

> « Je voudrais maintenant appeler votre attention sur un spectacle plus instructif encore, que je n'ai jamais observé sans éprouver un certain plaisir physique, parce qu'il permet aux yeux du corps de voir sur la surface des eaux ce que l'œil intellectuel du mathématicien peut seul admirer dans l'air traversé en tous sens par des ondes sonores. Je veux parler de la superposition des différents systèmes d'ondes, dont chacune poursuit son chemin sans être troublée par les ondes voisines. Nous pouvons le voir du haut d'un pont sur l'eau de nos fleuves ; mais la mer nous le présente de la manière la plus grandiose, lorsque nous l'examinons d'un point élevé de la côte. J'ai passé bien des heures à l'observer sur les côtes escarpées et couvertes de forêts près de Kœnigsberg ; la mer Baltique y remplace les Alpes pour nous autres habitants de la Prusse orientale.
>
> On y voit toujours des systèmes d'ondes de longueurs diverses se propageant en nombre incalculable dans des directions différentes. Les plus longues viennent d'ordinaire de la pleine mer et se dirigent vers le rivage ; de plus petites prennent naissance à l'endroit où les vagues se brisent ; elles retournent vers la haute mer. Peut-être au même instant un oiseau de proie se précipite sur un poisson et donne naissance à un nouveau système d'ondes circulaires qui s'étendent sur la surface ballottée des vagues aussi régulièrement que sur la surface tranquille d'un lac. Depuis les limites de l'horizon, où les lignes d'écume blanche s'élevant au-dessus de la surface bleuâtre lui annoncent l'arrivée des vagues, jusqu'à ses pieds, où elles viennent dessiner leurs arcs sur le sable du rivage, l'observateur voit se dérouler l'image imposante d'une force immense, d'une variété infinie, qui ne trouble pas l'esprit, mais qui le fixe et l'élève, parce que l'œil y reconnaît facilement l'ordre et la loi.
>
> Il faut de même vous figurer l'air d'une salle de danse ou de concert, parcouru dans tous les sens par une foule d'ondes s'entrecroisant gracieusement. De la bouche des hommes sortent des ondes de 6 à 12 pieds de longueur ; des lèvres des dames s'échappent des ondes plus courtes, de 1 pied et demi à 3 pieds de long. Le frôlement des habits produit de petites plissures dans l'air ; chaque son de l'orchestre émet ses ondes, et tous ces systèmes se propagent sphériquement depuis leur origine, se traversent les uns les autres, se réfléchissent sur les murs de la salle, et rebondissent çà et là, jusqu'à ce que, dominés par des ondes nouvelles, ils s'éteignent. »[1240]

Certes, le spectacle des ondes sonores est invisible, mais non seulement il est bien réel, mais encore, l'oreille parvient à accomplir ce que l'oeil ne saurait faire :

1238 « Les causes physiologiques de l'harmonie musicale. Conférence faite à Bonn par M. Helmholtz », in *Du son à la musique*, *op. cit*., pp. 49-82.
1239 *Idem*, p. 62.
1240 *Idem*, p. 63.

> « Ce spectacle est invisible aux yeux du corps, mais un autre organe, l'oreille, vient nous en donner des nouvelles. Elle décompose cet embrouillamini d'ondes, plus inextricable que celui des vagues de la mer, en les sons isolés qui les constituent […]. »[1241]

Rappelons ici encore la différence fondamentale entre la sensation (*Empfindung*), qui concerne le nerf auditif, et à la rigueur une intuition inconsciente, et la représentation (*Vorstellung*), qui est en revanche un fruit de l'activité de l'esprit. Cette distinction nous permet de revenir sur la distinction entre un « œil du corps » et son supposé pendant, « l'œil de l'âme », dont chaque organe des sens serait pourvu. Helmholtz continue :

> « Nous sommes donc obligés de distinguer, pour ainsi dire, entre l'oreille physique du corps (*das leibliche Ohr des Körpers*) et l'oreille psychique de l'entendement (*das geistige Ohr des Vorstellungvermögen*s).[1242] »

D'une part, l'oreille physique reçoit un assemblage, une superposition d'ondes simples, et les désassemble les unes des autres, et l'oreille psychique en tire à nouveau un objet complexe, réunifié, dont la forme comprend, et réalise en une totalité la multiplicité des ondes simples émises simultanément.

Ainsi, dans le monde physique, le « spectacle » des ondes sonores est dit « plus inextricable » que celui des vagues de la mer, et l'oeil reconnaît aisément « l'ordre et la loi » qui président à l'enchevêtrement des vagues : la tâche de l'oreille est-elle par essence plus difficile ? On peut suspecter que cette simple qualification porte ici que tout le poids de l'histoire de la théorie harmonique fondée sur la physique : comme nous avons déjà eu l'occasion de le rappeler, la capacité de l'ouïe à percevoir des sons distincts alors qu'ils sont émis simultanément fait partie des problèmes que la simple physique du son et l'acoustique n'avaient pu résoudre. La difficulté pourrait également tenir à une distinction du comportement des ondes lumineuses et visuelles, et non à la nature du sonore : la forme des ondes et leur comportement doivent encore être élucidés. Toujours est-il qu'avec ce texte, Helmholtz semble s'amuser à essayer de réduire l'écart entre la facilité avec laquelle nous pensons accéder à la causalité dans le domaine de l'optique, et la difficulté que nous aurions à effectuer une telle analyse dans le domaine auditif, si cette analyse n'était pas inconsciente et organique. Il ne faut donc pas oublier que ce texte vise à rendre justice au travail analytique qu'accomplit l'oreille à partir d'un donné présenté comme chaotique ; ainsi, cette « oreille exceptionnelle » qui, selon P. Schaeffer, est étudiée dans la théorie helmholtzienne fournit une analyse plus précise et plus perfectionnée que celle dont de l'œil sera jamais capable, même s'il était secondé par l'œil de l'esprit. En effet, l'œil ne peut pas identifier la cause de chacune des

1241 *Ibidem.*
1242 « Les causes physiologiques de l'harmonie musicale. Conférence faite à Bonn par M. Helmholtz », *idem*, p. 122 sq.

vagues à partir de sa forme complexe décomposée en formes simples. Or, dans l'analogie, l'oreille parvient, avec pour seul élément la forme de l'onde sonore, à remonter à l'objet émetteur (homme, femme, enfant, violon, chaise, etc.). D'ailleurs, Helmholtz prétend lui-même tirer d'une telle analogie un « parallélisme structural touchant au caractère des « forces naturelles mécaniques ». »[1243] : Helmholtz vise bien, en dernière instance à faire comprendre un modèle physiologique qui dépasse le cadre de l'acoustique, et devrait fonctionner pour toute sensation. Toutes ces ondes complexes, analysées et recomposées, seront appréhendées dans la conscience comme un langage organique, et ce sont ces complexes reformés qui sont les objets visés en définitive (les *Vorstellungen* helmholtziennes). Pourtant, puisqu'elle est supposée plaider en faveur des capacités insoupçonnées et exceptionnelles de l'oreille, il est troublant que la description fournie par Helmholtz soit complètement indexée sur une visualisation[1244]. Non seulement la métaphore part des mouvements des ondes maritimes, elle aboutit à une figuration des ondes dans la salle de concert, mais encore elle établit un rapport métaphorique entre ondes sonores et vagues, alors qu'il faudrait établir un rapport entre ondes sonores et ondes lumineuses, si l'on voulait réellement parler de ce que les yeux du corps et de l'âme voient respectivement. N'oublions pas ici que Helmholtz prétend certes fournir un modèle physiologique général, en partant de l'acoustique, mais qu'il s'appuie finalement sur une métaphore visuelle qui demeure prisonnière d'un paradigme que l'on voyait déjà par l'image de la corde vibrante. Il en va là, selon P. Nadrigny, d'une véritable réduction : on a en effet observé le son, mais au prix d'une épuration de certains de ses paramètres.[1245]

2.5.1.3) Consonance et dissonance : rapports, fréquences et battements, à la limite du physique :

À l'écoute d'un accord, on pressent la synthèse de la perception, ou du moins, on est capable de la constater *a posteriori* : nous remarquions qu'il peut être difficile pour une oreille non entraînée de distinguer de combien de sons se compose un accord, par exemple. D'emblée, cette oreille ne perçoit pas Do-Mi-Sol, mais un accord consonant (agréable, clair, ou tout autre qualificatif selon l'instrument, la nuance, le registre, etc.). Lors de l'écoute d'un accord jugé dissonant (par exemple un accord de septième diminuée : Do-Mi bémol-Sol bémol-La), on observe le même traitement de

1243 A. Soulez, « Qu'est-ce qu'« être naturel » pour un son. », *chap. cit.*, p. 223, citant *Les causes physiologiques de l'harmonie musicale*.

1244 Dans son commentaire de ce passage, P. Nadrigny souligne que P. Schaeffer a vu dans cette métaphore visuelLE un signe des limites de l'approche de l'acoustique traditionnelle que représente, entre autres, Helmholtz. Non seulement cette métaphore projette le « dispositif propre à notre conception de la vision » (*Le Voile de Pythagore*, *op.* cit., p. 127), mais elle rapproche un schéma d'ondes naturelles (le paysage marin) et un schéma d'ondes sonores dont la plupart ont des hauteurs déterminées, et un contexte d'émission précis, voire musical.

1245 Nadrigny, P., *idem*, p. 121. Herbart, lui-même, n'a d'ailleurs pu se défaire de ce même modèle visuel, certes géométrisé, avec sa ligne tonale.

l'oreille, et le même genre de réaction chez l'auditeur (l'appréciation semble alors souffrir davantage de son aspect subjectif, et les qualificatifs varient davantage selon les individus : « sonorité névrosée », « nerveuse », « effrayante », des évocations de gêne, voire de douleur, etc.). nous disons alors bien *appréciation* puisqu'il n'y a pas ici à proprement parler d' « intuition inconsciente », ni *a fortiori* de jugement esthétique. C. Vautrin le signale :

> « Nous voici arrivés au cœur de l'étude de l'harmonie. La consonance se distingue de la dissonance parce que, dans un accord consonant, les divers sons se propagent aussi régulièrement que si chacun d'eux était seul tans que dans la dissonance, les sons ont quelque chose d'incompatible et se décompose mutuellement en pulsations. [1246]»

L'incompatibilité ressentie et traduite dans un langage affectif ou esthétique est donc physiquement déterminée : la régularité de la consonance est due au fait que les ondes sonores se rencontrent régulièrement (ce qu'il faudra éclaircir plus loin), et la dissonance à l'irrégularité des coïncidence d'oscillations, ce qui crée un véritable son additionnel, une « onde sonore pulsante »[1247] appelée battement en raison de l'effet qu'elle produit. On peut s'appuyer sur une expérience élaborée par Helmholtz que rapport Mach : on écoute d'abord l'harmonie produite par deux diapasons qui résonnent à l'unisson. La sensation est dite « lisse et égale ». Puis on désaccorde l'un des deux diapason en collant de la cire sur une des branches du diapason : simultanément frappés, la résonance des deux diapasons provoque « un certain nombre de chocs sonores ». Mach signale :

> « On appelle *battements* les chocs sonores qui apparaissent dans l'accord. »[1248]

On a précisé que le vocabulaire utilisé communément pour décrire l'effet des consonances, et surtout celui des consonances, semblaient soumis à une variation importante : il est nécessaire de reconnaître sa subjectivité. Toutefois, nous l'avons également signalé, le passage du physique au physiologique ne peut se faire qu'à condition de considérer les effets des phénomènes. Le terme de « battement » est lui-même double en ce sens : deux ondes émises (par exemple à 440Hz et 445Hz, comme le propose P. Bailhache) produisent un battement qui à la fois existe, et correspond en même temps à l'impression produite au niveau sensitif. On peut ainsi préciser ici la nature double, en quelque sorte, de phénomènes comme la dissonance et la consonance : ils sont à la fois physiques, et relèvent d'une appréciation du sujet. Mach les qualifie ainsi :

> « Dans la sphère sensorielle de ma conscience, tout *objet* est à la fois physique et psychique. »[1249]

Soulignons bien que la *manière* dont ces phénomènes nous ébranlent, et la manière dont nous intuitionnons leur effet (c'est-à-dire ici : inconsciemment) est en mesure d'éliminer l'idée d'une subjectivité volontaire, partiale et non-scientifique.

1246 Céline Vautrin, *Helmholtz, du son à la musique*, *op cit.*, p. 81.
1247 P. Bailhache, *Comment actualiser l'acoustique musicale de Helmholtz*, in *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.*, p. 166.
1248 Mach, *Introduction à la théorie de la musique de Helmholtz*, *op. cit*., p. 120.
1249 *L'analyse des sensations*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, p. 44, cité par Bailhache, *op. cit*., p. 166.

Nous nous sommes brièvement concentrés sur la dissonance car l'explication de la consonance par Helmholtz est souvent qualifiée de défaut ou d'erreur. Prenons l'exposition qu'en fait Mach par exemple :

> « Selon Helmholtz, la *consonance* est un accord *sans battement remarquable*, la dissonance au contraire est un accord qui devient rude du fait des battements engendrés. Que seuls certains sons qui se trouvent à des intervalle déterminés les uns des autres produisent des consonances tient aux intervalles particuliers que les sons partiels de la note forment avec le son fondamental. [1250]»

Il est en effet remarquable que la consonance se trouve définie négativement, non seulement par rapport à la dissonance, mais encore comme une absence de gêne acoustique. M. Rieger juge provocatrice (*provokante Behauptung*) cette nouvelle définition proposée par Helmholtz, et ce volontairement :

> « Si deux sons musicaux résonnent simultanément, l'accord qu'ils forment est en général troublé par les battements que produisent entre eux les harmoniques respectifs des deux sons, en sorte qu'une plus ou moins grande portion de la masse sonore se divise en secousses discontinues, et l'accord devient dur. Nous donnons à ce phénomène le nom de dissonance. Mais pour certains rapports déterminés entre les nombres de vibrations, il se produit une exception à cette règle : il n'y a pas de battements, ou bien ceux qui se forment sont assez faibles dans l'oreille, pour n'exercer aucune action désagréable sur l'accord. Nous appelons consonances ces cas exceptionnel. »[1251]

Dans ce passage, la consonance est même conçue comme une exception. Rappelons que J. Sauveur serait bien sûr à l'origine de cette découverte[1252] : par ses expériences sur les demi-tons et la fréquence de leur retour dans l'échelle tonale, il est le premier qui donne à penser, dans un *continuum*, une différence purement quantitative entre dissonance et consonance. Dans la terminologie de Helmholtz, la consonance est donc un cas particulier car on peut aller jusqu'à penser un *continuum* de dissonances, dans laquelle la consonance apparaît comme le fait le plus rare. Si l'affirmation, effectivement provocante, peut être difficile à comprendre, c'est peut-être parce qu'on confond les plans acoustiques et esthétiques de l'étude, comme le rappelle P. Bailhache : la consonance est attachée à l'idée de la beauté, et l'on comprend mal comment la beauté pourrait être définie de manière satisfaisante par l'absence de laideur, ou comme un cas rare d'absence de diverses disgrâces. Le niveau acoustique, et ici, physique, doit être ré-articulé avec les niveaux physiologique et psychologique, mais également, comme Helmholtz ne manque pas de le rappeler lui-même, rattaché aux conditions d'écoute et d'établissement des critères esthétiques (comme nous le verrons plus loin avec la lecture de C. Dahlhaus). Ce que l'on doit cependant

1250 Mach, *Introduction à la théorie de la musique de Helmholtz*, *op. cit*., p. 133.
1251 *Théorie physiologique…*, *op. cit.*, p. 248-249.
1252 « […] Les consonances sont les accords, où les rencontres des vibrations se font assez fréquemment pour ne pas laisser sentir les *battements,* qui à cause de la trop grande inégalité du son déplaisent à l'oreille. », *Sur la détermination d'un son fixe*, dans *Histoire de l'Académie Royale des sciences...avec les mémoires de mathématiques et de physique...tirés des registres de cette Académie*, J. Boudot (éd.), 1701, p. 124.

totalement à Helmholtz, comme le souligne M. Rieger, c'est la remise en cause de la dichotomie entre consonance et dissonance.

Si l'on peut lire, dans certains passages, que les consonances semblent avoir encore une caractéristique qui leur est tout à fait propre, par exemple :

> « Les accords remarquables par leur euphonie, qui portent en musique le nom de *consonances*, se différencient donc des dissonances par [deux signes] caractéristiques [l'un est le nombre moindre de battements] : […], les accords consonants sont plus simples pour l'oreille, parce que quelques *sons partiels* des deux notes coïncident. [1253]»

il s'agit en fait de la transformation en un critère acoustique de la définition classique de la consonance comme rapport le plus simple et le plus parfait. Pour Helmholtz, cette perfection devient en réalité dépendante d'un contexte physiologique parce qu'elle découle de ce que nous sommes ou non capables de percevoir. Avec ces caractéristiques :

> « Il ne considère que les intervalles comme l'octave, dont le battement (*Schwebung*) n'est pas ou à peine perceptible, comme une consonance. »[1254]

Nous n'avons examiné là qu'une seule des deux réalités physiques qui sont tenues pour les causes de la consonance et de la dissonance, et ce n'est pas par hasard si nous avons laissé temporairement en suspens la question des « sons partiels » ou encore « harmoniques ». En effet, ces composantes du timbre du son mettent en cause l'explication physique en tant qu'elle serait absolument physique.

2.5.2) Partie physiologique : une purification impossible du phénomène :

2.5.2.1) La mise à distance progressive de la « nature » physique : la paradoxale condition de la réintégration du corps ?

Il convient d'examiner à présent l'importance de l'hypothèse des fibres de Corti, et surtout de la membrane basilaire en définitive[1255], et de leur rôle, à savoir qu'elles auraient les mêmes propriétés que les corps vibrants, dans un milieu désormais psychophysiologique. On peut songer au concept d' « énergie spécifique » de Johannes Müller pour préciser la fonction des nerfs dans la sensation. Pour Müller, cette énergie serait innée tandis qu'elle est acquise pour Helmholtz, sachant

1253 *Idem*, p. 137.

1254 « Nur Intervalle wie die Oktave, die keine oder nur kaum wahrnehmbare Schwebung aufweisen, betrachet er konsonant. », Rieger M., *Helmholtz Musicus*, *op. cit.*, p. 121.

1255 Rappelons que Helmholtz avait identifié les fibres de Corti aux fibres qui constituent la membrane basilaire, et avait d'ailleurs placé celle-ci de manière transversale, ce qui correspondait à l'image des cordes tendues vibrantes. En réalité, la membrane basilaire n'est pas tendue, et ses différentes « couches gélatineuses » vibrent par le biais des liquides contenues dans la cochlée. Voir P. Bailhache, *op. cit.*, p. 177, sur les découvertes de Georg von Bekesy dans *L'onde propagée.*

que l'inné renvoie ici à ce peut être tenu pour physiquement inscrit dans le corps, alors que l'acquis évoque plutôt le produit cognitif sédimenté par l'apprentissage et l'expérience, dans l'éducation.

> « [Ces inférences] sont inconscientes dans la mesure où la prémisse majeure de [celles-ci] est formée à partir d'une série d'expériences qui, prises isolément, ont depuis longtemps disparu de la mémoire, et qui d'ailleurs n'étaient entrées dans notre conscience que sous la forme d'observations sensorielles. »[1256]

On note bien qu'il s'agit, chez Helmholtz, d'articuler le niveau organique avec un premier niveau cognitif inconscient : il est important de noter qu'il construit cette articulation par l'expérience et l'apprentissage. En parallèle, l'hypothèse physiologique de Müller admet que : « [...] à chaque fibre nerveuse correspond une énergie spécifique propre à une fréquence sonore[1257] ». Cela semble en effet un principe intégralement physique : on pourrait considérer l'organe comme un relais du mouvement imprimé par l'objet extérieur. Cependant, le terme d'énergie[1258] doit inviter à considérer que l'organe modifie en réalité l'ébranlement physique : on retrouve alors l'idée d'une traduction modale qui est utile à Helmholtz pour penser l'étape physiologique.

De ce fait, Helmholtz décrit l'oreille comme un « instrument analyseur » qui décompose en « atomes de sensation isolées des mouvements sonores composés »[1259] ; c'est spécifiquement la membrane basilaire qui : « [...] fonctionne comme un analyseur de fréquences des sons reçus en partiels harmoniques [1260]». Le terme d' analyseur est donc admis[1261], à ce stade, dans la description physiologique de l'oreille. On doit pourtant se demander ce que signifie qu'un organe puisse être « analyseur ». N'est-ce pas plutôt introduire dans une description anatomique une considération psychologique qui ne se présente pas comme telle ?

1256 Helmholtz, « Les faits dans la perception », trad. A. Bienvenu, in *Helmholtz et la philosophie de la perception*, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1997, p. 264. Cité par P. Nadrigny, *op. cit.*, p. 123.

1257 Cité dans « Qu'est-ce qu'être naturel pour un son ? », *op. cit*., p. 221.

1258 Christophe Bouriau et Alexandre Métraux invitent à voir dans le terme d'énergie l'*enérgeia* aristotélicienne (*Métaphysique*, IX) car Müller l'indique lui-même : l'« irritabilité des nerfs sensibles ne suffit pas à l'explication des faits, si bien que l'on est forcé d'attribuer aux nerfs sensibles des énergies au sens d'Aristote [. . .] », Müller, Johannes, *Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen*, Vol. 2, J. Hölscher, Koblenz, 1840, p. 255.

Voir : « Présentation de la traduction de « Sur le voir humain (1855) » Hermann von Helmholtz », *Philosophia Scientiæ* [En ligne], 14-1 | 2010, mis en ligne le 01 avril 2013, Paragraphes 10-12.
URL : http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/151 ;
DOI : https://doi.org/10.4000/philosophiascientiae.151

1259 *Ibidem.*

1260 *Ibidem.* A. Soulez précise que Helmholtz reprend ici à sa façon un principe d'acoustique dû à Georg Ohm (qui thématise le son comme onde sinusoïdale et non comme série de *pulsi*) : « tout mouvement de l'air qui correspond à une masse composite de vibrations pendulaires simples, et à chaque vibration simple correspond un son simple que l'oreille peut entendre et dont la hauteur est déterminée par le temps périodique du mouvement correspondant de l'air. », cité par A. Soulez, *idem*, p. 222.

1261 P. Bailhache le valide par exemple à plusieurs reprises dans sa présentation d'une actualisation de l'acoustique de Helmholtz, alors qu'il pointe par ailleurs les différents défauts et erreurs de la théorie de Helmholtz, et n'hésite pas à qualifier la mauvaise description anatomique de la membrane basilaire d'« erreur fondamentale », p. 177, tout en reconnaissant que cela ne change rien à la fonction d'analyseur que Helmholtz lui a attribuée, et qui est valide. Voir « Comment actualiser l'acoustique de Helmholtz », *op. cit.*

Il semble que Helmholtz matérialise le niveau physiologique en introduisant une analogie avec une activité consciente de l'esprit, comme il l'a déjà fait pour l'inférence inconsciente. La question est de savoir si cette méthode peut être valide, quand bien même elle ne pourrait pas se départir de son caractère analogique (la membrane basilaire fonctionne *comme* un clavier, l'oreille *comme* un analyseur spectral). On peut de nouveau se servir des commentaire de P. Schaeffer, analysés par P. Nadrigny : pour Schaeffer, Helmholtz veut rendre conscientes ces inférences ou intuitions inconscientes de l'organe en les matérialisant dans ses expérimentations. Pour la sensation des harmoniques, il utilise des résonateurs que nous avons décrits plus hauts : il rend donc consciemment sensible, disons : *audible* ce qui n'est normalement sensible qu'à un niveau purement organique, ou physiologique. « Ce dispositif joue un rôle de révélateur »[1262], résume P. Nadrigny, mais il permet également à Helmholtz de formuler ce que P. Schaeffer appelle une « consigne de professeur de solfège »[1263] : il faut s'entraîner à entendre les harmoniques (à l'aide de résonateurs ou d'autres procédés résonantiels plus primaires), et ainsi mettre au jour en soi l'activité inconsciente de l'organe. Quand bien même il faut tenir pour correcte l'idée que notre organe dispose de quelque chose comme un premier analyseur spectral, cela ne nous autorise à comprendre la sensation puis le montage de la perception (et *in fine*, du jugement esthétique) que dans un seul sens : l'ordre de l'expérience elle-même. Mais revenir en arrière signifie que plusieurs niveaux devraient pouvoir se mêler, voire agir de concert, et qu'en somme, l'oreille psychique pourrait, par l'exercice, accéder directement au niveau physiologique (ce dont on peut effectivement douter : il sera difficile de distinguer à coup sûr l'audition réelle des harmoniques d'une impression à la fois mémorielle et esthétique de les retrouver dans l'écoute). Cette circularité dérange P. Schaeffer et P. Nadrigny car elle ré-élabore « l'expérience concrète de la sonorité »[1264] en perception agencée, prête à être fécondée par la théorie. Toutefois, cette circularité nous intéresse en ce qu'elle est ce que nous avons déjà mis en lumière dans les démarches épistémologiques qui s'intéressent aux jugements esthétiques en général, et aux expériences qui les causent. C'est d'ailleurs un point qui fait explicitement partie de la méthodologie de Helmholtz, qui entend se servir de la musique comme d'une histoire de l'acoustique, idée justement remise en question par P. Schaeffer, entre autres, et sur laquelle nous reviendrons.

1262 *Le Voile de Pythagore*, p. 123.
1263 P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, p. 174, cité dans P. Nadrigny, *idem*, p. 123.
1264 *Le Voile de Pythagore, op. cit*., p. 124.

Les harmoniques et l'explication du timbre : la réductibilité d'un paramètre sonore :

Le timbre acquiert grâce à Helmholtz un véritable statut comme paramètre sonore : celui-ci lui apporte une véritable explication susceptible de convaincre de son caractère objectivable. En effet, M. Rieger considère qu'avant Helmholtz, le timbre est généralement défini comme faisant partie de « propriétés aléatoires »[1265] (*zufälligen Eigenschaften*) des objets sonores. En effet, la certitude désormais acquise, mais cependant en construction depuis le XVII[e] siècle, que la hauteur d'un son n'est déterminée que par le nombre de ses vibrations (sa fréquence), et non par les autres paramètres de son émission (en particulier, l'objet qui le provoque, et le milieu dans lequel il se propage), ouvre l'horizon des recherches sur le timbre.

De même, la théorisation et le calcul des ondes grâce à Fourier va rendre possible la compréhension mathématique de ce qu'est une onde complexe. Le principe de Fourier fondamental pour le timbre est ainsi rappelé par Helmholtz dans les *Causes physiologiques de l'harmonie…* :

> « […] *une forme d'onde quelconque peut être composée d'un certain nombre d'ondes simples de longueurs différentes.* »[1266]

Ces ondes simples sont les produits physiologiques de l'analyse de l'oreille (c'est-à-dire, de la membrane basilaire), qui, s'appuyant à la fois sur sa structure anatomique, et sur l'habitude et l'exercice du sujet, peut recevoir les différents harmoniques qui accompagnent le son fondamental.

Ce sont donc les sons partiels qui accompagnent un son fondamental, comme des vibrations secondaires qui viennent enrichir et caractériser en terme de qualité le ton de base, dont la présence pose problème. Leur apparition dans l'analyse et leur disparition concomitante dans l'expérience leur confère un statut théorique intéressant. La particularité des harmoniques étant d'être toujours dans un rapport numérique proportionnel au son fondamental, leur fréquence est un multiple (donc nécessaire supérieur, donc plus aigu) de la fréquence du son fondamental. On peut illustrer ces rapports par un schéma représentant le rapport de la vibration modélisée d'un son fondamental (noté a avec ses trois premiers harmoniques) :

1265 M. Rieger, *op. cit.*, p. 90.
1266 Helmholtz, *Les causes physiologique de l'harmonie musicale*, *op. cit.*, p. 68.

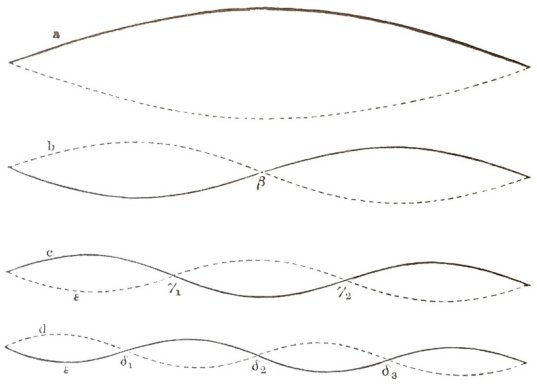


Fig. 5[1267]

Helmholtz explique cette compréhension que nous avons de l'addition d'ondes simples en une onde complexe comme un paramètre : ce qui paraissait une propriété accidentelle, ou une qualité, est désormais déterminable, quand bien même le nombre d'harmoniques dépend de la structure physique de l'objet émetteur (et d'autres conditions aujourd'hui mieux connues). S. Vogel résume l'acquis épistémologique :

> « [...] Helmholtz est parvenu à ce qu'il voyait comme la fin essentielle de la théorie de la perception : expliquer des phénomènes qualitatifs en les réduisant à des mesures quantitatives.[1268] »

Jacques Bouveresse remarque[1269] que l'explication du timbre a ce caractère inédit parce qu'elle prend pour objet une qualité : cette idée de prendre pour *objet* une qualité doit effectivement nous renvoyer à une difficulté de la perception du son, et en particulier du son musical. Cette difficulté intéresse tout particulièrement P. Schaeffer : le son, et notamment le son musical, a posé des problèmes que jamais les arts visuels n'ont posés. Il serait difficile de comparer le timbre à une qualité ou à un paramètre plastique (on peut toutefois suggérer la texture, bien qu'en musique on parle par métaphore de la couleur du son pour désigner son timbre, alors que la couleur devrait correspondre analogiquement à la hauteur du son, point fixe sur le spectre), mais il faut voir la chose suivante : les différents paramètres sonores ont été perçus comme ramassés[1270] dans un phénomène pris comme objet : le son. On a donc voulu rendre raison de l'expérience musicale grâce aux sciences nées de l'étude du son, et donc de sa décomposition en paramètres qu'on

1267 Schéma tiré de *Helmholtz* : d*u son à la musique*, Fig. 47, p. 72. Schéma figurant originellement dans *Les causes physiologiques de l'harmonie musicale* (1857).
1268 S.Vogel, *art. cit.*, p. 280.
1269 Jacques Bouveresse, « Helmholtz et la théorie physiologique de la musique », ouvrage tiré d'un colloque *Parole et musique, aux origines du dialogue humain*, éd. Odile Jacob, Paris 2009.
1270 P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, p. 160. Cité par P. Nadrigny, *idem*, p. 128.

rapportera toujours au même centre conceptuel : le son. On rapporte donc, dans un mouvement inverse à la décomposition, les résultats quantitatifs et objectivables à leur point de départ musical. On peut ainsi comprendre que, de nouveau, Helmholtz ramène la sensation du timbre au modèle de l'accord :

> « Il en résulte que, du point de vue de la sensation, tous les sons produits par des instruments de musique doivent être considérés comme des accords où prédomine le son fondamental. »[1271]

Le timbre est pensé sur le modèle d'une unité harmonique qui ne tient que tant que l'harmonie se présente comme une unité. Même si Mach détaille longuement les conditions d'émission concrète qui peuvent faire varier un timbre et sa sensation, il se range lui aussi à cette description :

> « Il n'y a de timbre qu'aussi longtemps qu'on entend indistinctement toutes les composantes de la note en dehors du son fondamental. »[1272].

Dans un tel modèle analytique qui redevient un modèle perceptif, les harmoniques sont toujours considérés comme additionnés au son pur, simple et fondamental de manière accidentelle : le son expérimenté, texturé, est de nouveau dissout au profit d'un son scientifique qui n'existe pas comme tel dans l'expérience, et qui reconduit, en définitive, l'idée du timbre comme une propriété accidentelle. Helmholtz a en quelque sorte détaché le son musical de son objet, de sa référence physique, mais à la condition de pouvoir l'attacher à sa référence harmonique : le son fondamental. La perception du timbre est-elle alors vraiment physiologiquement déterminée, ou bien, comme l'écrit A. Soulez, « l'inférence inconsciente est-elle une ruse par laquelle nous nous retrouvons reconduits au son fondamental primant dans ce système »[1273] ?

Synthèse perceptive et symbolisme :

En réalité, nous ne nous trouvons plus au niveau de l'inférence ou intuition inconsciente avec la question du timbre. En effet, les ondes simples ont été tirées du son complexe physique par l'oreille, et une première inférence a donc été conduite au niveau physiologique : nous en avons *conclu au fondamental*, pour reprendre les termes de P. Schaeffer, toujours dans le silence organique (c'est-à-dire de manière inconsciente). La sensation s'apprête en réalité à passer au niveau conscient, et à cette prémisse majeure qui a permis de distinguer les sons simples, s'ajoute la mineure qui reconstitue les sons décomposés en une « nouvelle impression sensorielle », « sous

1271 *Les causes physiologiques…*, *idem*, p. 73.
1272Mach, *Introduction à la théorie de la musique de Helmholtz*, in *Helmholtz : du son à la musique*, *op. cit.*, p. 111.
1273A. Soulez, *op. cit.*, p. 231.

forme de perception présente »[1274]. Il y a donc un chaînon manquant dans la synthèse perceptive et dans sa généalogie : il nous faut disposer d'un nouvel élément d'objectivation :

> « Si toutes les fois que nous avons entendu le son d'un violon, il a toujours éveillé, dans notre oreille, la sensation d'une même somme de sons partiels, cette somme finit par devenir, dans notre sensation, le symbole complexe du son d'un violon ; une autre combinaison devient le signe sensoriel du son d'une clarinette, etc..[1275] »

Selon nous, il faut bien clarifier cette seconde articulation car il est souvent confondu avec la première inférence inconsciente (ceci étant rendu difficile par l'évolution de la terminologie de Helmholtz, et l'abandon de cette expression). Ainsi, l'inférence inconsciente, première prémisse, doit bien demeurer inconsciente, et ne saurait être admise comme un jugement. C'est au niveau du passage du physiologique au psychologique qu'apparaît la seconde prémisse : la traduction de la sensation dans une langue, le rattachement à un signe ou un symbole, qui dépend non seulement tout à fait clairement de l'apprentissage, mais se fait de surcroît en conscience. Dans l'articulation de ce processus, la reconnaissance du timbre est un moment décisif. Après l'analyse des multiples harmoniques contenus dans un son physique, l'oreille, qui est assistée du jugement, synthétise ces sons simples en un son timbré, identifiable (la plupart du temps), véritable objet de la perception. La distinction nous semble claire dans la *Théorie physiologique* :

> « Nous appelons *sensations* les impressions produites sur nos sens, en tant qu'elles nous apparaissent seulement comme des états particuliers de notre corps (surtout de nos appareils nerveux) : nous leur donnons au contraire le nom de *perceptions*, lorsqu'elles nous servent à nous former des représentations des objets extérieures. Quand nous reconnaissons un certain mouvement vibratoire comme représentant le son d'un violon, c'est là une perception ; nous concluons à l'existence d'un instrument déterminé qui donne ordinairement des sons du même genre. »[1276]

Cette opération qui consiste à rapporter la sensation à un symbole n'est pas exactement encore la production d'une représentation : elle *servira* à produire une représentation de l'objet. Cela dit, il s'agit d'une opération d'adaptation ou de codage d'un contenu senti vers un contenu pensable – en langage kantien, on pourrait parler d'une intuition vers un concept, bien qu'il s'agisse à chaque fois chez Helmholtz soit d'intuition provenant de la structure de l'organe, soit d'intuition, ou de concept, unifiés par l'habitude et l'expérience, et non pas par une légalité des facultés supérieures de connaître –. On retrouve ici un fonctionnement qui n'est qu'analogique : c'est comme si l'oreille était dotée (par l'éducation musicale) d'un langage : elle associe, comme dans une langue, un signe avec une idée, l'idée d'un objet sonore. Quel est alors le rapport de l'objet sonore

1274 Helmholtz, « Les faits dans la perception », trad. Bienvenu, *op. cit.*, p. 264. Cité par P. Nadrigny, *idem*, p. 123.
1275 Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, p. 85 cité dans C. Vautrin « Du bon usage de la science pour la théorie musicale... », in *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.,* p. 24.
1276Helmholtz, *Théorie physiologique…*, p. 81, cité par C. Vautrin, in Helmholtz, du son à la musique, *op. cit.*, p. 29.

réel à son signe ? Quelle est la nature de l'opération d'assignation de la sensation sonore à l'idée de l'objet sonore ? Helmholtz utilise une analogie rapportée par S. Vogel et que nous traduisons :

> «[...] de même qu'il n'y a pas de ressemblance (*similarity*) entre le nom d'un individu et l'individu réel, de même, il n'y a aucune ressemblance entre les sensations d'un objet et l'objet lui-même. Ainsi, tout comme les noms nous aident à identifier les individus dans le monde, les sensations nous apprennent, par leur identité ou leur différence [entre elles], si nous avons affaire à des objets identiques ou différents. ».[1277]

On croirait reconnaître dans cette explication la représentation sans ressemblance du quatrième discours de la *Dioptrique* de Descartes[1278] qui, partant d'un irréfutable constat, savoir qu'il doit avoir une différence entre l'objet et sa représentation « […] car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image »[1279], compare les images que nous nous faisons des objets à des tailles-douces. Ces gravures ne sont certes que des représentations imparfaites des objets, mais elles en conservent tout de même la figure (notons qu'il faut bien sûr chez Descartes, compléter cette théorie des discours premier et sixième de la *Dioptrique*, qui permettent de comprendre qu'il s'agit en fait d'une image tirée de la traduction d'une quantité de mouvement, traduction qui s'opère par une « institution de la nature »[1280]). Or, si Helmholtz propose un symbolisme, est-ce précisément pour marquer la présence d'un certain arbitraire du signe, voire d'une esthétisation de la sensation? S. Vogel met bien plutôt l'accent sur un mécanisme fondé en nature :

> « Il y a cependant une limite importante à la théorie des signes. *Contrairement au symbolisme linguistique, le symbolisme des nerfs sensoriels n'est pas arbitraire. Au lieu de cela, il repose sur la structure du corps humain et, par conséquent, il est le même pour tout être humain* ».[1281]

L'opération d'assignation de la sensation est donc selon S. Vogel entièrement fondée physiologiquement : or si ce symbolisme est physiologiquement fondé, il devient clair qu'il peut constituer, pour Helmholtz, un élément d'objectivation. Le corps humain est la structure au sein de laquelle l'opération d'assignation physiologique a lieu : cette structure est déterminante pour la mise en rapport des sensations simples, analysées par l'oreille.

Toutefois, il nous semble que l'on ne puisse nier l'importance de l'apprentissage et de la sédimentation des expériences vécues et répétées, dans l'opération de symbolisation. Nous le verrons également avec la lecture de C. Dahlhaus : ce symbolisme ne saurait reposer uniquement

1277S. Vogel, *Hermann von Helmholtz..., art. cit.*, p. 282.

1278 On peut d'ailleurs se ranger sous le patronage de Cassirer, qui voyait lui-même certains aspects de la théorie de la connaissance de Helmholtz, notamment les « raisonnements inconscients » comme un « héritage de la théorie rationaliste de la perception formulée par Descartes », *Philosophie des formes symboliques*, (1957), Paris, Éditions de Minuit, 1972, tome III, p. 153.

1279 Descartes, René, *Dioptrique*, Classiques Garnier, Dunod Paris, 1997, F. Alquié (éd.), tome 1, Discours IV^{e}, p. 685. Dans l'édition Adam-Tannery, VI, 113.

1280 Descartes, *Dioptrique, idem*, discours VI^{e}, p. 704 et 707, in AT, VI, 135 et 137.

1281 S. Vogel, *art. cit.*, p. 282. Nous soulignons.

sur une structure organique. Ne négligeons toutefois pas l'intérêt pour une théorie esthétique de ce naturalisme mécaniste : pour Helmholtz, dans le milieu physiologique, c'est comme si l'assignation de la sensation (qui devient perception) échappait au risque que le jugement rapporte le sensible à un élément extérieur à lui, qui lui serait étranger (un concept, une idée d'organisation, ou dans les termes du symbolisme, un symbole emprunté à un autre type de sensation qui confondrait les sens entre eux dans une synesthésie au niveau même de la perception). Il faut comprendre ici que la structuration, la mise en forme même du sensible est le propre de sa rencontre avec un corps humain, et est propre à la forme de ce corps. Le modèle du symbolisme linguistique est donc largement dépassé par son utilisation pour un modèle physiologique, et le bénéfice théorique de cette formalisation par le corps et pour le corps est conséquent.

A. Soulez souligne que le sens de naturel est ici déplacé :

> « Ainsi se profile un sens second de « naturel » point plus haut, un sens qui implique que l'on peut, avec les sciences de la nature, s'écarter de la Nature »[1282]

Il faut pour comprendre cela revenir au terme de traduction dans la langue organique : A. Soulez rappelle que ce terme de traduction est également utilisé par Helmholtz, dans une filiation qu'elle fait remonter à Diderot[1283], pour décrire ce que fait l'artiste dans la création. En effet, si le processus pour obtenir une représentation esthétique (qui pourra être appréciée et jugée) est dépendant de la structure d'un organe, il est également gouverné, en amont, par une création qui est elle-même une traduction, nécessairement complexe, de sensations visées comme des représentations, et, en aval, par une autre opération de symbolisation traductrice qui fait fonds sur l'expérience de l'individu (c'est-à-dire sur l'organe mais en tant qu'il fait partie d'un corps vécu).

Du symbolisme au formalisme ?

Ce que nous avons appelé plus haut un *contenu* pensable, on l'a dit, n'est en fait pas encore la représentation elle-même : le symbole *sert* à produire la représentation. De ce point de vue, il constitue davantage une forme qu'un contenu. On peut donc ici disposer d'un concept de forme comme ce qui sert à passer d'une simple intuition (ou sensation transformée en intuition) à une représentation (comme contenu conscient, complexe car constitué par la répétition des expériences,

1282 A. Soulez, « Qu'est-ce qu'être naturel pour un son ? », in *Helmholtz, du son à la* musique, *op.* cit., p. 224.
1283 *Idem*, p. 223. Voir ce fragment souvent repris : « Éclairez vos objets selon votre soleil, qui n'est pas celui de la nature ; soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave », in *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux* salons, (1798), in *Oeuvres complètes de Diderot : revues sur les éditions originales.... Etude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle,* J. Assézat [et Maurice Tourneux], Paris Garnier, 1875-77, tome XII, p. 87.

la mémoire ou encore l'exercice). En ce sens, le terme de traduction est-il encore pertinent ? A. Soulez remarque que se met en place chez Helmholtz un

> « ancrage empirique de l'intuition […] et de manière plus générale, comme le signale […] Gilles Granger, un glissement de la notion saisie d'objets à celle de saisie de « morphismes », dont les caractères chez Leibniz ont anticipé l'importance pour la symbolisation de la connaissance (Leibniz n'avait-il pas en effet déclaré dans une lettre à Arnauld de 1686 que seuls les symboles nous permettraient de penser sans idées ?)[1284] »

La traduction dans la « langue de l'organe[1285] » devrait donc bien servir à comprendre ce qui se transmet de l'objet artistique jusqu'à nos organes. Cependant, le modèle de la traduction linguistique reste interne à la sphère physiologique, il est donc trop restreint pour livrer une compréhension de l'ensemble du procès. De plus, si la traduction est bien une opération de transformation, comme le rappelle A. Soulez, elle ne permet pas de penser le changement de plan perceptif, ce qui est pourtant le cas dans le modèle tripartite herbartien. On pourrait faire l'hypothèse que la traduction décrit métaphoriquement le processus global de la sensation qui se prépare à être ramassée dans une perception, et que la symbolisation désigne l'identification de points saillants et synthétisables dans le flux traduit par l'organe. En ce sens, la symbolisation dépend d'une saisie effective de « morphismes » dans le flux sensitif traduit préalablement par l'organe. C'est ce que propose A. Soulez avec G. Granger : la symbolisation contribue à la fois à l'objectivation des sensations subjectives non pas exactement comme le fait une traduction, qui reste dépendante d'un processus pour partie naturel, spontané et particulier, mais plutôt comme une formalisation qui acte le repérage des structures, des répétitions, des motifs, etc., et accomplit également une simplification fonctionnelle de la langue de l'organe. La *morphè,* introduite par G. Granger renvoie au sens profond du symbole : il n'est pas un signe du langage (comme le sont les lettres et les mots)[1286], et on l'a dit, le signe ne ressemble pas à la réalité sensible qu'il dénote. Le symbole doit cependant *ressembler analogiquement* à l'objet désigné. Il pourra d'ailleurs, en ce sens, gagner en détermination, mais également en autonomie ; en effet, par différence avec la représentation qui manifeste l'objet par une reproduction directe, le symbole ne se détermine pas encore totalement dans la forme de l'objet. Par là, il *a*, et l'on pourrait dire qu'il *est*, sa forme propre. Son autonomie n'est certes pas absolue, mais ce n'est pas à l'objet que le symbole s'attache pour livrer son sens, mais au réseau des autres symboles, produits et sédimentés par l'expérience perceptive. A. Soulez y insiste particulièrement lorsqu'elle propose de voir dans ce symbolisme

1284 *Idem,* p. 226.
1285 *Idem*, p. 229.
1286 D'ailleurs, A. Soulez le précise plus, on ne saurait y voir l'introduction de « caractères » qui viendraient remplacer les objets « au détriment de l'intuition » au sens kantien précise-t-elle, en renvoyant à la polémique de Kant contre Condillac, voir *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.*, p. 228.

helmholtzien un « symbolisme de relations entre objets »[1287] ; retrouve donc dans cette proposition d'une symbolisation au niveau représentatif la création d'un maillage cognitif dont chaque élément est en soi, tout en n'acquérant son sens (c'est-à-dire ici, la validité analogique avec l'objet) que par sa relation avec les autres éléments de symbolisation. Tout ceci n'est pas sans rappeler la constitution psychologique des représentations mise au jour par la méthode des relations chez Herbart.

L'idée de signe, de langage, voire d'image, qui peuvent être convoyées par la notion de symbolisme, peuvent également s'évanouir si l'on s'en tient aux propositions les plus mécanistes de Helmholtz : en replaçant cette réflexion dans ses enjeux gnoséologiques, il ne faut pas oublier que Helmholtz est en quête d'une

> « [...] vérité objective, forme nécessaire de la conception de la Nature, dans la mesure où on aura défini le phénomène en termes de forces élémentaires, et démontré que cette définition est la seule possible et compatible avec les faits.[1288] »

Une révolution scientifique est ici en cours, et on peut résumer avec A. Soulez qu'il s'agirait de la naissance de l'épistémologie, comprise comme un véritable courant. Celui-ci s'ancre dans une distance prise avec l'idéalisme et le kantisme, qui concevaient la science comme étude d'objets (dont le critère demeurait, d'ailleurs, leur mathématisation) ; cette distance critique amène à l'idée que la science elle-même produit des objets qui s'articulent entre eux de manière cohérente, comme dans un langage capable de décrire, de modéliser, etc. le réel étudié. A. Soulez résume en écrivant que cette révolution scientifique va conduire au paradigme cassirérien de la saisie de « morphismes »[1289].

On peut dès lors considérer plus avant ce que le concept de forme est en mesure de donner à penser pour la théorie musicale. Dans ce processus psycho-physiologique complexe et plus articulé qu'il n'y paraît, on peut suivre la trace du phénomène : l'approche physiologique permet de conserver aussi loin qu'il est possible l'effet produit directement par l'objet, et de retarder, dans le même temps, l'intervention de catégories, de concepts ou de représentations venues du sujet. Le processus apparaît dans une continuité transformatrice. Cette conservation du même à travers le parcours du phénomène – et sa nécessaire métamorphose – dans le milieu physique, puis dans le milieu physiologique, est l'indice d'une conservation d'un donné qui est capable de franchir les milieux : ceci pourrait formuler l'hypothèse d'un formalisme musical nourri par la physiologie.

1287 *Ibidem.*
1288 Helmholtz, *Mémoire sur la conservation de la force*, cité dans Michel Meulders, *op. cit.,* p. 282.
1289 A. Soulez, *idem*, *op. cit*., p. 226.

Le symbolisme dans la musique :

Nous avions cité au début de notre exposition des enjeux de la théorie physiologique de Helmholtz pour le formalisme en musique une mention des symboles et des représentations dans l'expérience musicale. Il nous faut relire ce passage à la lumière de ce que nous venons d'établir :

> « Dans la musique, au contraire [de la peinture], les sensations auditives sont précisément ce qui forme la matière de l'art ; nous ne transformons point ces sensations, au moins dans les limites où elles appartiennent à la musique, en symboles d'objets ou de phénomènes extérieurs. [...] La jouissance artistique ne réside pas dans la représentation que nous nous faisons de l'existence matérielle du violon ou de la clarinette, mais dans la sensation des sons qui en émanent. […] Dans la musique, […] il ne s'agit pas d'arriver à la fidèle représentation de la nature ; les sons et les sensations correspondantes sont là pour eux-mêmes, et agissent tout à fait indépendamment de leur rapport avec un objet extérieur quelconque.[1290] »

Il s'agit clairement ici d'exprimer plusieurs charges qui nous paraissent principalement esthétiques : une charge ancienne, et pour ainsi dire rebattue, contre le paradigme de l'imitation de la nature, dont la musique est le héraut, mais également une charge plus intéressante contre un paradigme visuel qui attache la représentation artistique à l'objet en général (qui dérive, en fait, du paradigme de l'imitation). Le formalisme musical tel qu'on le trouve chez Hanslick, qui est d'ailleurs directement mentionné par Helmholtz, se présente ainsi d'emblée comme une poursuite de la destruction du paradigme de l'imitation, non pas tant dans l'idée d'une reproduction d'un modèle naturel, mais d'une rupture plus radicale avec la représentation d'un objet. Ce serait donc bien en termes esthétiques, voire psychologiques, et non en termes physiologiques, qu'il faudrait comprendre que nous ne transformons pas les sensations musicales en « symboles d'objets et de phénomènes extérieurs ».

Jacques Bouveresse porte à son tour, dans *Langage, perception et réalité*, une attention à ce qui semble une exception musicale, et va jusqu'à proposer :

> « Une différence importante entre les sensations visuelles et les sensations sonores, [considérées uniquement sous l'aspect musical], est que cette transformation des sensations en symboles d'objets ou de phénomènes extérieurs n'a pas lieu dans leur cas […] Cela signifie pour Helmholtz que la musique a avec la sensation proprement dite une relation plus immédiate que n'importe lequel des autres arts.[1291] »

Même si l'on se trouve ici face à une analyse qui consacre la musique dans son individualité et dans sa différence par rapport aux arts picturaux, il nous semble que cette exception esthétique ne peut pas remonter jusqu'à une exception physiologique, comme si la musique était capable de court-circuiter la symbolisation en présentant directement des morphismes. Il ne faut en effet pas oublier que Helmholtz est avant tout un théoricien de la connaissance, et une telle exception dans

1290 Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, *op. cit.,* p. 4.
1291 J. Bouveresse, *Langage, perception et réalité*, t. I « La perception et le jugement », *op. cit.*, p.43.

une théorie physiologiquement fondée paraît peu probable, au regard de l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'une ouverture vers la réflexion esthétique. Sur ce point, Helmholtz lui-même reste cependant allusif, et renvoie clairement à Hanslick, lorsqu'il reprend l'idée que l'élément important à retenir dans l'expérience esthétique musicale est le *mouvement,* la *dynamique*, ou encore l'énergie que dégagent les mouvements harmoniques qui nous ébranlent : dans ce cas, il est patent que la question de la nature de cet ébranlement reste entière, et nous la reposons. Comme le souligne C. Vautrin, Helmholtz et Hanslick se lisent l'un l'autre :

> « tout sentiment provoqué par la musique doit certainement être ramené à la manière spéciale dont les nerfs sont affectés par une impression acoustique » et qui définit la nature du « beau dans l'œuvre musicale ». »[1292]

D'où la conclusion hanslickienne, à partir de cette remarque sur les nerfs, que le beau de l'œuvre musicale est comme « une sorte de beau indépendant, n'ayant pas besoin de tirer sa substance du dehors, et existant uniquement dans les sons et dans leurs combinaisons artistiques.[1293] ». C'est en approfondissant notre lecture de *Du Beau musical*, où Hanslick parle de « formes sonores en mouvement » (« *Tönend bewegte Formen* ») que l'on verra que sa conception de la mélodie comme « mouvement » n'implique absolument pas que l'auditeur soit « transporté » par des sentiments. La question se posera alors également pour la dimension harmonique.

2.5.3) Partie psychologique : jonction avec l'esthétique et limites de la tripartition helmholtzienne de la perception :

2.5.3.1) Le doute d'Ernst Mach :

Comme nous avons choisi de reproduire le plan de la tripartition du processus de la perception – pour choisir un terme capable de tenir ensemble les trois niveaux – les difficultés rencontrées par Helmholtz dans les passages nous sont apparues plus clairement, ainsi que les solutions d'articulation que celui-ci propose. La difficulté de ces articulations nous est également apparue : toute conceptualisation d'un passage risque l'artificialité, l'arbitraire ou encore la remontée à l'infini (théoriser une oreille psychique ne revient-il pas en effet à créer des yeux de l'âme, comme Descartes voulait s'en prémunir ?). Le souci de Helmholtz de conserver, et de mélanger, pourrait-on dire, progressivement, le donné sensoriel avec ce qui relève du traitement physiologico-psychologique, n'est pas sans poser quelques problèmes. Si Ernst Mach adhère en grande partie aux découvertes de Helmholtz, il souligne également les défauts de cette tripartition.

1292 C. Vautrin cite ici la traduction de *Vom musikalischen Schönen* (1854) d'E. Hanslick par Christian Bourgois en 1986, p. 129 et p. 93, in *Du son à la musique*, *op. cit*., p. 28

1293 *Ibidem.*

Le texte de Mach publié en 1866, dont l'ouvrage de P. Bailhache, A. Soulez, et C. Vautrin propose une traduction, vise à vulgariser les résultats de Helmholtz, et constitue, dans le même temps, un véritable hommage à Helmholtz. Cet hommage nous interpelle car Mach reconnaît qu' « en fondant les lois de l'art musical sur de simples lois physiques et physiologiques, [la théorie de la musique de Helmholtz] met en rapport l'acoustique, la théorie de la musique et l'esthétique »[1294]. La mise en rapport est donc présentée comme l'innovation principale rendue possible par l'hypothèse physiologique de Helmholtz, ce que Mach compare à « l'introduction par Herbart de la méthode mathématique et des sciences de la nature en psychologie »[1295]. D'emblée, cette référence peut interpeller puisque, nous l'avons vu, si Herbart est bien un réaliste, sa psychologie scientifique renonce tant à l'idée que quoi que ce soit des objets puisse nous parvenir de manière intacte qu'elle ne s'intéresse qu'aux mécanismes psychiques, sans aucune considération pour un milieu physiologique (qui revient, pour Herbart, à introduire des éléments physiques dans le psychisme). Or, nous avons en Mach un lecteur de Herbart dont le modèle métaphysique peut être considérée comme un monisme (parfois, matérialiste, parfois un monisme neutre), notamment d'après l'*Analyse de sensation*[1296], mais ce fondement évolue beaucoup en réalité, notamment parce que Mach refuse de se réclamer de la philosophie. Il évolue donc d'un atomisme mécaniste à une conception de la science que Claude Debru qualifie de « moins métaphysique », et de plus « heuristique » et « hypothétique »[1297]. Comme le résume ce dernier, le plus important est de comprendre que Mach est « convaincu de la légalité des phénomènes »[1298], peu importe que nous les analysions comme physiques, physiologiques ou psychiques : sous ces différents niveaux, nous visons en réalité les mêmes choses. On peut rajouter bien sûr que d'après l'*Analyse des sensations*, seule la sensation est un fondement digne de confiance pour toute connaissance, et toute théorie de la connaissance.

Nous renvoyons au texte de Mach, et à sa présentation par les auteurs de l'ouvrage *Helmholtz. Du son à la musique* pour ce qui est des points de la théorie de Helmholtz que Mach

1294 Mach, Ernst, *Introduction à la théorie de la musique de Helmholtz,* in *Helmholz, du son à la musique*, *op. cit.*, p. 86.

1295 *Ibidem.* Notons que Mach (1838-1916), qui fait ses études de physique et de philosophie à Vienne, et enseigne ensuite à Prague, puis de nouveau à Vienne, fut logiquement beaucoup plus exposé à la philosophie de Herbart que Helmholtz, qui ne mentionne jamais ce dernier.

1296 « […] l'apparente opposition entre la *réalité* et le *monde perçu* réside exclusivement dans notre façon de voir les choses. », Mach, E., *L'analyse des sensations. Le Rapport du physique au psychique*, (1922), Jacqueline Chambon (éd.), trad. F. Eggers et J.-M. Monnoyer, 1996, p. 29.

1297 Debru, Claude, *Ernst Mach et la psychophysiologie du temps*, in *Philosophia scientia*, 7 (2), 2003, [pp. 59-91], p. 63.

1298 *Idem*, p. 64. Le chapitre I de l'*Analyse des sensations* se conclut presque sur ces mots : « En réalité, que l'on considère tout ce qui est donné comme *contenu de conscience*, — ou bien, (mais fût-ce en partie ou complètement), comme quelque chose de *physique* [*physikalisch*], ne change rien aux relations fonctionnelles. La mission biologique de la science est d'offrir l'*orientation la plus complète possible* à l'individu humain, doué d'une pleine perception sensorielle. Tout autre idéal scientifique est irréalisable, et dépourvu d'aucun sens. », Mach, E., *L'analyse des sensations*., *op. cit.*, p. 37.

reconnaît comme valides, en particulier concernant le principe de la parenté ou de la familiarité des sons, dont Helmholtz aurait réussi à *prouver* qu'il renferme la cause des consonance.

Cependant, en mettant en place une tripartition (entre physique, physiologique et psychologique), la théorie de Helmholtz s'est non seulement privée d'une étude de la constitution intégrale de l'objet (ici musical) à partir de ce qui se donne fondamentalement et originairement, à savoir, la sensation, mais, de surcroît, Helmholtz a dû ajouter des dispositifs conceptuels permettant de penser les transformations, ce qui revient pour lui à faire intervenir un pouvoir arbitraire de l'esprit sur le donné. Reprenons ce reproche avec les mots de J. Bouveresse qui cite Mach :

> « Le risque que l'on court en divisant les choses à la façon de Helmholtz est celui du retour à une forme implicite de dualisme, qui traite les données brutes qui proviennent de la stimulation de nos récepteurs sensoriels par des objets externes et de l'activité qui en résulte dans les nerfs comme une sorte de matériau que l'appareil psychique (en langage clair, l'âme) a alors pour tâche de traiter et de transformer selon des principes et par des méthodes qui lui sont propres. C'est sans doute le risque que Mach dénonce lorsqu'il remarque que : « Tout le psychique est physiquement fondé et non pas seulement une partie du psychique. Par conséquent, l'explication par jugement et inférence est inadmissible. L'ouïe n'est pas un appareil qui donne des indications que l'âme élabore à sa guise. Les phénomènes cérébraux sont en effet *eux-mêmes* la vie psychique.[1299] »

Pour Mach, la théorie de Helmholtz ne prolonge pas suffisamment le domaine possible de l'explication physiologique : par exemple, Mach remarque l'importance de l'attention[1300], et de nombreuses autres conditions concrètes de l'écoute, qui ne sont pas prises en compte par Helmholtz, alors qu'elles pourraient, selon lui, faire l'objet d'une quantification objective, et d'une mesure de leur influence sur la perception des intervalles et des accords. On peut également trouver la proposition suivante : le fait de « réunir ce qui est semblable », par exemple concernant l'identité des octaves, ou la perception des unissons, ainsi que d'autres degrés de moindre différenciation par l'oreille peut être considéré selon Mach comme une « propriété physique de l'oreille »[1301], et non pas comme un acte conscience de l'esprit. Pour Mach, il faut ancrer bien plus avant la théorie des sensations auditives dans le corps, et se départir de l'illusion d'une âme-juge qui interviendrait une fois les sensations brutes transformées en langage psychique compréhensible pour elle.

Même si l'on voit clairement que Mach aurait souhaité que Helmholtz avançât plus loin ses considérations physiologiques, on peut toutefois rapprocher ses considérations méthodologiques de la philosophie de Herbart : en essayant d'articuler les effets physiques aux produits psychiques, tout en maintenant séparés ces deux plans, ce qui, on l'a dit, oblige à penser des dispositifs de traduction ou de codage, on se condamne à l'introduction d'éléments théoriques arbitraires, qui mettent à

1299 J. Bouveresse, *Langage, perception et réalité, op. cit.*, p. 50.
1300 Voir Mach, « Introduction à la théorie de la musique de Helmholtz », in *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.*, pp. 102-109.
1301 Résumé par A. Soulez in *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.*, p. 227. Cette propriété de l'oreille permettrait d'ailleurs à Mach de se détacher de la référence unique à la théorie des battements, ou des interférences en général entre les sons, pour expliquer les phénomènes de consonance et de dissonance, qu'elles soient harmoniques ou mélodiques.

distance les problèmes posés bien plus qu'ils ne les résolvent. Pour Herbart, on pourrait dire qu'il s'agissait, à l'inverse de Mach, de tout étudier à l'intérieur du psychisme, en s'interdisant tout mélange avec des phénomènes physiques. Cependant, est-ce vraiment l'inverse de Mach ? En effet, ce dernier a bien compris que la méthode importe plus que le postulat ontologique ou métaphysique ; peu importe que l'intégralité du système étudié soit physique ou psychologique, l'important est qu'il corresponde à un même type de causalité si l'on veut pouvoir en dégager les lois. Pour Mach, Helmholtz était sur la voie que lui-même ouvre, en physicien, et avec l'*Analyse des sensations* : celle d'une étude intégralement physique. Ainsi par exemple, il existe autant chez Herbart que chez Mach l'idée que ce qui est semblable est spontanément réuni ; pour Herbart, ce principe psychologique découle du postulat de la simplicité de l'âme, et de sa lutte pour son auto-conservation en tant que simple ; chez Mach, il s'agit d'un principe physique justifié par la structure de l'organe.

On pourrait ainsi se demander s'il y a chez Mach un retour à l'hypothèse physicaliste. Celle-ci pose un certain nombre de problèmes puisqu'elle présuppose également le retour à une forme de naturalisme : les propriétés harmoniques et les structures tonales seraient comprises naturellement dans le corps. Il n'y a cependant pas d'aspiration à un réductionnisme chez Mach (d'où la nuance du terme de monisme par C. Debru déjà exposée) : citons à présent ce qu'il convient d'appeler un doute, fécond, de Mach :

> « L'union du semblable est une exigence que l'oreille impose toujours et partout. Mais il ne s'agit pourtant pas de la seule exigence. Tous les facteurs ne sont pas donnés par là. Car sinon la musique devrait simplement rester sur l'unisson éternel.[1302] »

Mach reproche à Helmholtz d'avoir négligé le rôle des intervalles, et globalement, de ne pas avoir expliqué comment la hauteur du son est saisie et comprise par l'oreille. Selon lui, tout ne peut pas se réduire à une théorie de la coïncidence des sons partiels ; par exemple, l'oreille parvient à reconnaître certains rapports intervalliques dans des dispositions d'accords complexes, et étalées, où l'on ne retrouve plus, physiquement, de partiels communs. Pour Mach, il y a là de quoi former le postule d'une « sensation de l'intervalle »[1303] en lui-même. En ce sens, d'ailleurs, il faudrait également se méfier de la référence à une oreille intervallique qui serait pure : elle n'est en fait qu'une partie d'une oreille plus globale, harmonique, qui comprend les rythmes harmoniques et les notes étrangères. Ainsi, Mach pense à la fois une oreille physique comme référence : sa structure explique la classification des intervalles selon leur degré de consonance ; mais en même temps, il avertit : ce ne peut pas être la seule et unique explication (qui est une réduction). Aussi ne faut-il pas comprendre la formalisation dont nous essayons de nous réclamer comme une finalité du corps,

1302 Mach, *idem,* p. 149-150.
1303 Mach, *idem,* p. 119.

sinon, en effet, la musique ne serait que repos, et écho du même. Plus encore, si l'on pousse cette idée à ses limites en admettant que le beau le plus pur ne peut relever que des formes les plus pures, capables de relier âme et corps sur un mode commun, sans frottement, sans saut et sans à-coups : la plus pure de ces formes n'est-elle pas le silence lui-même ?

Avec ce critère de la pureté ressurgit ici une question – voire parfois un reproche – adressée à Kant concernant son exemple du son pur et simple du § 14 : quel sens peut bien avoir un son pur et simple, en termes de beauté ? Quelle théorie harmonique pourrait se constituer en fonction du paramètre de la coïncidence des battements, pourrait-on demander à Helmholtz ? On voit ici que ces modélisations n'ont pas de sens esthétiquement, mais acquièrent en revanche une charge épistémologique importante en tant que pourvoyeuses d'explications. Toutefois, diviser le son en paramètres déterminés, et déterminables, séparément les uns des autres est une démarche méthodologique dont on peut également voir les limites avec Mach : en effet, toute décomposition, toute analycité obtenue suppose de rechercher, ensuite, les moyens de la synthèse, ou encore de la récollection. Ce second temps divise le phénomène lui-même qui aurait peut-être, au départ, dû être conservé dans sa complexité. Ainsi peut-on comprendre, en dernière instance, le sérieux de ce doute machien concernant « l'union du semblable », le goût prétendument naturel pour le même : « Mais il ne s'agit pourtant pas de la seule exigence. »[1304]. On comprend mieux ainsi la conclusion de C. Vautrin concernant la critique ambivalente que Mach adresse à la théorie physiologique de Helmholtz : « [son] grand mérite […] est donc […] non seulement d'être utile malgré ses défauts, mais surtout, d'être *susceptible* d'avoir des défauts et d'être perfectionnée. »[1305]

Si l'on peut tout de même conclure avec Mach à une certaine infécondité au plan scientifique, notamment physique, de la théorie de Helmholtz (au prix de deux articulations qui ne sont pas elles-mêmes purement physiques ni physiologiques (la langue de l'organe et le symbolisme)), il faut cependant à présent reconsidérer la pensée d'objet qu'il vise depuis le point de départ, à savoir la musique comme art.

2.5.3.2) Carl Dahlhaus : comment fonder en raison une démarche à la fois scientifique et esthétique ? Helmholtz et l'historicité de la perception :

Ce dernier moment de notre exposé sur Helmholtz pourrait s'apparenter à une objection en prévention d'une réduction de la théorie de Helmholtz à une démarche intégralement physicaliste et naturaliste : cette défense pourrait se justifier après la lecture du texte de vulgarisation d'Ernst Mach, qui reproche précisément à Helmholtz d'avoir abandonné trop tôt les prérogatives qu'il redonnait enfin à l'analyse des sensations physiques et physiologiques, dans la lignée de Rameau.

1304 *Idem*, p. 150.
1305 Vautrin, C., *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.*, p. 41.

Ainsi, le musicologue allemand Carl Dahlhaus entreprend cette défense dans le texte de 1970 *Hermann von Helmholtz et le caractère scientifique de la théorie de la musique*, et restaure dans la lecture l'attention de Helmholtz à l'histoire, et notamment à l'historicité de la perception, et à celle de l'art.

La présentation bien plus récente que celle de Dahlhaus de Matthias Rieger dans son *Helmholtz Musicus* insiste elle aussi sur ce qu'on pourrait appeler un face-à-face de Helmholtz avec l'histoire de la musique. On l'a dit en introduction : Helmholtz analyse l'histoire de la musique comme le développement scientifique de l'acoustique, et il entend la considérer comme un véritable laboratoire. Aussi, il est clair d'emblée que Helmholtz a une bonne connaissance du caractère historique des objets harmoniques et musicaux qu'il veut fonder acoustiquement. M. Rieger présente alors un point de vue quelque peu différent : Helmholtz verrait lui-même l'apport de son acoustique physiologique comme une correction apportée à une vision entièrement historique. Ainsi, il s'agirait tout autant de prouver que le développement de la tonalité (c'est-à-dire la polarité Majeur/mineur, *Dur/Moll*) n'est pas uniquement historique mais *également* acoustique. On ne saurait donc réduire une entreprise aussi consciente de ses mobiles à l'opposition d'une explication physicaliste avec une explication historique.

Pour la lecture du texte de Dahlhaus, rappelons cependant ce que Helmholtz lui-même écrit dans la *Théorie physiologique* :

> « Dans la première partie de ce livre je me suis efforcé de prouver que la construction des gammes et des formes harmoniques est un produit de l'invention artistique, et nullement le résultat immédiat de la structure ou des activités naturelles de notre oreille, comme on l'a prétendu jusqu'ici le plus souvent. Les lois naturelles de nos activités auditives y jouent, à la vérité, un rôle d'une grande importance, elles sont, en quelque sorte, les matériaux que le sentiment artistique de l'homme a mis en œuvre pour élever l'édifice de notre système musical, dont la structure ne peut s'expliquer si l'on ne connaît exactement la nature des parties qui la composent […].[1306] »

Ainsi, selon Helmholtz, ce qui peut être établi comme un fondement naturel pour l'harmonie musicale n'est qu'un fonds dont les hommes ont disposé pour construire les règles harmoniques sur d'autres principes, esthétiques, qui, contrairement aux lois naturelles, ont évolué au cours du temps. Dans cet extrait, on voit que la recherche des lois naturelles répond à un objectif gnoséologique, présenté comme une explication de notre « système musical », c'est-à-dire une explication des ces principes esthétiques. En réalité, une telle explication n'est-elle pas plutôt entièrement tournée vers l'acoustique et la science physiologique ? On pourra en tout cas se poser la question *in fine*. Nous pouvons également, à la lecture de cette justification de Helmholtz, repérer un postulat sous-jacent sur ce qui constitue la scientificité d'une théorie : il faut fonder dans la nature les explications des

1306 *Helmholtz, du son à la musique, op. cit*, note p. 42.

développements et des choix théoriques en musique pour pouvoir fonder l'objectivité même de l'explication, et de la physiologie tout entière. En réalité, on pourra discuter de ce présupposé. Aussi, il faut voir le texte de Dahlhaus que nous étudions comme une sorte de pamphlet[1307] entièrement occupé à la question de la scientificité, notamment de la musique : le musicologue se concentre sur la mise au jour de l'historicité – et donc, de l'obsolescence – d'une telle conception de l'objectivité scientifique fondée dans la nature (ainsi que sur deux autres fondements de l'objectivité scientifique, témoins de leur relativité).

Toujours est-il que nous pouvons partir du constat suivant : Helmholtz réintroduit lui-même les horizons artistique, esthétique, et historique, dans sa démarche, et biffe ainsi toute possibilité d'interprétation de celle-ci comme d'un physicalisme intégral : la tonalité, les modes et les formes harmoniques ne sont pas des conséquences directes de « la structure et des activités naturelles de notre oreille », elles sont la

> « conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité et varieront encore. »[1308]

Un problème semble cependant se poser si l'on renonce à tout fondement naturel d'une théorie : ne renonce-t-on pas tout simplement en même temps à la prétention à la science de cette théorie, voire, plus radicalement, à sa prétention à l'objectivité ? On pourra, avec le texte de Dahlhaus, déconstruire cette idée, du moins dans l'optique de poser autrement la question de l'établissement d'un fondement objectif à la théorie harmonique.

Dahlhaus innocente d'emblée Helmholtz au sujet de la naturalité de la tonalité : celui-ci avait parfaitement conscience de l'impossibilité, voire de l'absurdité de fonder un tel système entièrement dans la nature. Nous rapportons l'analyse de C. Vautrin, citant elle-même Dahlhaus :

> « Le « système tonal » de la musique, une utopie des théoriciens, qui, face aux imbroglios de l'histoire ont cherché refuge dans la simplicité d'un principe universel, est un fantôme pour Helmholtz.[1309] »

Dahlhaus propose qu'on acte, chez Helmholtz, une pensée de la tonalité qu'on aurait tendance à situer beaucoup plus tard dans l'histoire de la théorie harmonique :

> « L'harmonie tonale est par conséquent, d'une façon qui ne diffère pas de la technique d'imitation, une « pensée formelle » musicale, pour parler comme Arnold Schönberg.[1310] »

1307 Le terme est peut-être un peu fort, mais la phrase inaugurale du texte de Dahlhaus a une tournure d'exorde : « La foi dans la science, l'exagération emphatique des proportions dans lesquelles une science peut expliquer la réalité sont un crime intellectuel des profanes. », *Hermann von Helmholtz et le caractère scientifique de la théorie de la musique*, (1970), traduction C. Vautrin, in *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.*, p. 201.

1308 Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, *op. cit.*, p. 306, traduction modifiée par C. Vautrin, in *Helmholtz…*, *op. cit.*, p. 41.

1309 C. Vautrin, « Du bon usage de la science en esthétique : l'hommage de Carl Dahlhaus. », in *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.*, p.201.

1310 C . Dahlhaus, *op. cit.*, p. 202.

Ici, « pensée formelle » est bien à comprendre comme une pensée organisatrice, structurant la forme musicale du morceau. Ce qu'il faut donc mettre en place pour comprendre théoriquement ce qui se joue dans la perception musicale, c'est un principe formel qui aura partie liée avec la question du style, sur une proposition que Helmholtz fait lui-même, et que Dahlhaus choisit d'exploiter. En effet, Helmholtz remarque que l'ogive gothique, autant que la gamme majeure, sont des « conséquences nécessaires » et « conformes à la nature des choses » d'un principe de style adopté en amont[1311]. Bien sûr, de telles conséquences esthétiques semblent nécessaires, dans un premier temps, en vertu des lois de nature qui régissent l'anatomie et la physiologie de nos organes. Selon une comparaison apportée par Dahlhaus[1312], la nature fournit les moyens, mais le style témoigne des fins esthétiques ; ainsi, le goût et l'habitude peuvent modeler ce que Helmholtz repère à la manière d'un seuil de tolérance[1313]. Ce seuil est fonction de la physiologie mais aussi du moyen d'expression qui est jugé, ce qui représente un critère esthétique.

Ceci nous amène clairement à la question de style soulevée par Dahlhaus. Toutefois, nous soulignons d'emblée que, si la place des fondements naturels est à relativiser chez Helmholtz, ceux-ci demeurent la référence par rapport à laquelle le développement esthétique, historiquement conditionné, se déploie comme une sorte de déformation. On peut identifier ce qu'est , pour le musicologue, un « principe de style » pensé comme opposé à l'idée d'un fondement naturel de la réalité musicale esthétique :

> « un ensemble de possibilités qui ont été ou non réalisées selon un choix fluctuant, dépendant des « principes de style » qui changent au cours du temps […] Pour Helmholtz, à la différence de Rameau et de la tradition du « physicalisme » qui s'étend jusqu'au XX^e^ siècle, la gamme naturelle n'est donc pas l' « origine » de la musique en tant que système tonal, mais un fait de la nature qui a eu une importance fondatrice à certaines époques, et non à d'autres, selon le « principe de style » qui était dominant. ».[1314] »

En réalité, en musique, il faut admettre que le seul fait de nature dont nous disposions est purement et simplement le son, en tant que sensation dont les composantes sont décomposables par notre oreille en rapports proportionnés. Par ailleurs, ce que nous identifions *a posteriori* comme des principes ou des normes relèvent de faits esthétiquement et historiquement déterminés (ainsi de la résolution de la dissonance sur la consonance ou des multiples principes de contraste, d'unité et de diversité, etc. qui fluctuent selon l'époque). Il est intéressant ici d'observer comment la dichotomie âme/corps est neutralisée, et remplacée par la polarité histoire/nature ; nous y reviendrons. Dahlhaus met en garde ses lecteurs : malgré la persistance d'une telle dichotomie dans la théorie de

1311 Helmholtz, *Théorie physiologique…*, *op. cit*., p. 309, traduction modifiée par C. Vautrin, *idem*, p. 42.
1312 Dahlhaus, *idem*, p. 204.
1313 « Mais le degré de dureté que l'auditeur consent à tolérer », *Théorie physiologique*, *op. cit.*, p. 306, cité par C. Vautrin, *idem*, p. 43.
1314 C. Vautrin, *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.*, p. 43, voir Dahlhaus, *idem*, p. 204.

Helmholtz, celui-ci ne conçoit pas lui-même que le caractère scientifique de sa théorie serait garanti uniquement par la partie prouvée par les sciences de la nature. D'une telle affirmation nous verrons s'il nous est permis de douter, comme nous l'avons déjà fait plus haut. De là, Dahlhaus formule une quasi-condamnation pour toute théorie dite « esthétique » qui prétendrait à un fondement naturel. Il

> « rejette l'idée qu'une théorie esthétique quelconque pourrait prétendre, parce que fondée sur des lois naturelles, être valable universellement. » [1315]

L'universalité doit donc être désolidarisée de l'idée de naturalité, qui, dans une théorie esthétique, ne saurait constituer le seul fondement : c'est ici le principe de style qui doit en être la preuve. En effet, ce n'est pas tant la question de la relativité et de la variabilité des normes esthétiques qui fonde le raisonnement sur l'histoire de Dahlhaus, mais plutôt l'idée que tout choix artistique dépend d'une loi dont la détermination, et parfois la contingence, relèvent d'un régime de causalité totalement différent de celui postulé en science. Il faut alors adapter la terminologie, et Dahlhaus propose un terme entaché de préjugés, ce qu'il signale d'ailleurs, qu'il s'apprête à retravailler :

> « Le caractère historique de tout « principe de style » fait qu'une théorie esthétique n'est jamais selon [Dahlhaus] une « théorie » au sens strict des « théories scientifiques », mais ce qu'il appelle une « dogmatique » à savoir […] une « théorie » dont la valeur est relative à un contexte historique et culturel spécifique.[1316] »

Les notions mêmes de nature, ou de primitivité, sont situées, et sont en réalité édifiées en fondements naturels purement théoriquement, et à des fins épistémologiques. À ce titre, Dahlhaus suggère que lorsqu'une théorie, esthétique ou scientifique en général (au sens de la *Naturforschung*), prétendait être fondée dans la nature, elle visait à travers la naturalité le cache de sa scientificité, et ce notamment du XVIII[e] siècle. Ces notions, notamment la nature, font elles-mêmes partie du style, au sens de paradigme esthétique d'une époque, qui doit alors fonctionner comme un schème de lecture de l'histoire. Dans le passage ci-dessus, Dahlhaus propose donc la notion de dogmatique, qui met les théories esthétiques à distance des théories scientifiques sans les opposer.

En effet, pour le musicologue et philosophe, les principes esthétiques et de style ne sont effectivement pas des principes scientifiques susceptibles de fonder la théorie de la musique comme science, mais ils sont en revanche indéniablement des objets théoriques. Ils permettent de construire ce que Dahlhaus préfère donc nommer une « dogmatique » : en ce sens, la théorie des fonctions de Hugo Riemann[1317] par exemple est une dogmatique, c'est-à-dire :

1315 *Ibidem.*
1316 *Ibidem.*
1317 Voir Riemann, Hugo, *Ideen zu einer « Lehre von den Tonvorstellungen »* [*Idées pour une « Théorie des représentations auditives »*], Leipzig, Peters, 1916.

« une exposition et explication, sous la forme d'un système, des phénomènes caractéristiques de la musique d'une certaine époque.[1318] »

Ces dogmatiques appliquent une méthode rigoureuse employée en science (l'explication de phénomènes) à des phénomènes qui ne sont pas transformés en vue d'être déjà scientifiques, avant même d'avoir été expliqués ; c'est en ce sens qu'elles donnent sens à des caractéristiques, des signes particuliers, mais typiques d'une époque. C'est pourquoi une dogmatique s'articule autour d'une vision systématique qui donne une cohérence à ses objets, sans les mathématiser ni les transformer de l'intérieur – et cela s'applique, quand bien même les objets historiques eux-mêmes sont déjà des objets mathématisés, comme dans la théorie ramiste –. Ils sont *historiquement* mathématisés, et expliqués comme tels par la dogmatique. À ce titre, la définition d'une dogmatique traite bien de « phénomènes caractéristiques » : une autre différence des dogmatiques avec les théories scientifiques, c'est que l'on ne peut pas, à partir des lois et des systèmes qu'elles construisent, en déduire *a priori* les phénomènes concernés. Les dogmatiques sont des théories qui ne présupposent pas les phénomènes qu'elles étudient, mais les prennent à la fois comme points de départ et points d'arrivée. De ce point de vue, elles ne sont pas uniquement descriptives car elles visent tout de même à mettre au jour une légalité : c'est ce qu'exprime le *principe* de style, à savoir qu'on présuppose que chaque réalité artistique (courant, œuvre, technique…) adopte des règles de

Les écrits de Riemann marque une radicalisation scientifique dans la continuité de la démarche de Rameau. On peut parler de radicalisation parce qu'elle tente de prendre en charge non plus un phénomène qui peut objectivement être acquis comme physique ou physiologique (vibrations, réaction d'un organe, etc.) mais un phénomène qui apparaît d'abord comme psychologique (ou métaphysique, ou spirituel). La théorie de Riemann est dite « théorie des fonctions » : elle a pour ambition de fonder le sentiment d'une fonctionnalité des différents degrés harmoniques de la gamme sur les données physiques résonantielles et acoustiques en général. La musique occidentale utilise, en effet, la plupart du temps, une gamme tempérée dont les degrés sont hiérarchisés selon leurs fonctions qui structurent le discours musical.

Dans la gamme tempérée, ce sont les I^{er} et V^{e} degré (respectivement nommés tonique et dominante) qui sont remarquables : on dit que ce sont leurs fonctions qui sont remarquables parce que, quelle que soit la gamme, c'est toujours l'enchaînement du I^{er} avec le V^{e} degré (puis le retour ou l'attente du retour au I^{er} degré) qui donne la conduite de la structure harmonique. Le I^{er} degré instaure un principe de stabilité et de repos, et il donne littéralement le ton du morceau. Le V^{e} degré instaure une tension, et crée un mouvement qui tend à se résoudre. Par effet de ressemblance et de contamination, d'autres degrés de la gamme revêtent des fonctions relatives à ces deux principes de base. Ainsi, le IInd degré et le IV^{e} degré (la sus-tonique et la sous-dominante) appartiennent au groupe des sous-dominantes. L'effet produit par leur utilisation est semblable à celui produit par la dominante, mais cet effet est comme amoindri. Aussi le IInd degré sert-il souvent de transition vers le V^{e} degré (donnant l'enchainement cadenciel : II-V-I) ; le IV^{e} degré venant enrichir la couleur de transition de la tonique ou de la dominante, agissant comme une sorte de frein, par exemple dans un enchaînement plagal (IV-I-V-I). Le VI^{e} degré, aussi appelé sus-dominante, est un degré instable : sans créer de mouvement réel, il affaiblit et fragilise le parcours harmonique, créant des couleurs complexes, comme celles de l'enchaînement rompu (V-VI). Les degrés III (médiante) et VII (sensible) ne sont, en harmonie classique, presque jamais utilisés directement ni seuls, sans une préparation harmonique : on les rencontre plus volontiers sous forme de degrés secondaires ou pivots, ce qui atténue l'étrangeté de leur effet.

Selon Riemann, l'efficacité de ces fonctions et la pertinence de leurs enchaînement s'expliquerait par la présence des harmoniques des degrés dont les combinaisons sont les plus évidentes dans le ton principal (ou ton de la tonique). Ainsi, dans le I^{er} degré (de Do Majeur par exemple) serait particulièrement déterminante la présence de la sous-dominante (Fa) et de la dominante (Sol). Ce sont en effet, dans le détail du spectre harmonique, on l'a dit, les harmoniques les plus audibles (après l'octave et la contre-octave) : autrement dit, la quarte et la quinte.

1318 *Ibidem.*

formation, un schéma, dont une théorie peut rendre compte ; cependant, chacune de ces manifestations artistiques obéit des *fins* qui varient avec le temps.

Ainsi, la contingence historique fait partie de la dogmatique, dont le régime d'objectivité, ou scientificité

> « repose sur la pertinence et la cohérence du système qu'elle construit » sans référence obligatoire à un fondement naturel […] et les systèmes ne sont pas des contenus donnés historiquement mais des schèmes d'interprétation.[1319] »

Le fondement auquel il faut donc aspirer pour une théorie comme la théorie musicale est donc historique avant tout, rationnel et cohérent, autrement dit, en accord avec les lois de l'esprit même qui connaît. Quels que soient le contenu et l'époque d'une théorie musicale, son émergence même, et ses conditions de possibilités en font un objet épistémologique. Dahlhaus transforme le statut du contexte historique d'émergence d'une théorie : il n'est plus la marque d'un relativisme qui rendait la théorie contingente au regard de l'éternité de la nature et de l'universalité de ses lois. Au contraire, cette contingence a sa rationalité épochale, et constitue un fondement supplémentaire à la scientificité de la théorie ; en effet, le contexte historique exhibe les conditions de possibilité d'une théorie.

Après avoir débouté le biais de la philosophie de l'histoire du XIX^e^ qui, selon lui, a remplacé le concept de nature, et les ambitions scientifiques qu'il portait au XVIII^e^, Dahlhaus examine alors en dernier lieu la possibilité de voir dans la psychologie une véritable théorie scientifique, et non une dogmatique, de la théorie musicale. Mais pour Dahlhaus, la psychologie de la musique aura toujours affaire à ce qu'on peut appeler, dans un vocabulaire actuel, des contenus situés. Ainsi, le passage par les choix caractéristiques d'une époque est absolument inévitable :

> « La dogmatique représente la mise en forme première et inévitable du matériau historique présupposé par la psychologie de la musique.[1320] »

Présenter cette « mise en forme première » également comme « inévitable » revient à en donner l'étude comme inévitable. Le sol de la réflexion esthétique, particulièrement de l'esthétique musicale, constitue ainsi un fondement pour un nouveau cadre épistémologique, dont Cassirer saisit, dans *Philosophie des formes symboliques*, le rapport étroit avec la démarche de Helmholtz. Celui-ci est parvenu à soustraire au kantisme la catégorie de la relation qui établit entre le sujet et l'objet des « correspondances fonctionnelles de structure[1321] ». Cassirer conclut, en substance, qu'avec Helmholtz, « on renonce au caractère absolu des choses sans renoncer à l'objectivité de la connaissance.[1322] ».

1319 *Idem*, p. 206.
1320 *Idem*, p. 211.
1321 Cassirer, *Philosophie des formes symboliques*, cité dans A. Soulez , « Qu'est-ce qu'être... », *art. cit.*, p. 232 à 234.
1322 *Ibidem*.

On peut se demander, en toute dernière instance, si un tel rapport à l'histoire, et *a fortiori*, à l'historicité, est bien pensé et présent chez Helmholtz. Nous l'avons dit en introduction de ce chapitre, et nous avons eu l'occasion de le redire, Helmholtz entend se servir de l'histoire de la musique comme d'un laboratoire où s'est élaborée progressivement, et de manière expérimentale, l'acoustique, et notamment dans son versant physiologique. Helmholtz a cependant bien conscience de l'évolution des pratiques musicales et de composition, qui constituent des prises de position successives eu égard à la perception sonore construite par une époque. Cette perception sonore dépend à la fois des connaissances que l'on a du son en tant qu'objet physique (connaissances proto-acoustiques), et à ce titre, Helmholtz demeure toujours, et avant tout, un homme de science, comme l'appelle Dahlhaus, A. Soulez souligne d'ailleurs que,

> « [f]aisant de la sensation et de la perception l'objet principal de son investigation, Helmholtz s'avère plus précisément un « théoricien de la connaissance ».[1323] »

On peut supposer que puisque la part de la connaissance objective, ou tendant à l'objectivité scientifique, de l'objet musical, prend une place de plus en plus grande dans les pratiques d'écoute et de composition, on pourrait expliquer la naissance du courant formaliste par la structuration accrue des standards esthétiques par la connaissance scientifique des propriétés du son. Helmholtz tient donc toujours en même temps – dans son autre main pourrait-on dire – les normes esthétiques musicales. Dans cette optique, il devient lisible que, plus l'histoire de la musique avance— plus on avance dans le temps —, plus, la connaissance du son se perfectionne ; l'objectivation progressive de l'objet « son » est ainsi de plus en plus en mesure d'influer, en retour, sur les normes esthétiques qui conditionnent l'écoute. Il nous reste à citer Helmholtz, qui écrit lui-même :

> « L'œuvre d'art fait naître le sentiment d'une rationalité qui s'étend très loin au-delà de ce que nous pouvons embrasser du regard, et à laquelle nous ne voyons ni bornes ni limites. Nous souvenant des paroles de Goethe : « Tu es l'égal de l'esprit que tu conçois », nous avons le sentiment des forces spirituelles qui ont travaillé chez l'artiste, et qui laissent loin derrière elles notre pensée consciente.[1324]

1323 A. Soulez , « Qu'est-ce qu' « être naturel » pour un son ? », in *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.*, p.215.
1324 Helmholtz, *Über die Erhaltung der Kraft*, cité par M. Meulders in *Helmholtz, des Lumières aux neurosciences, op. cit.* p. 285.

2.6) La place du corps en question. Quel lien établir avec le formalisme de Hanslick ?

2.6.1) La limite du corps et la limite de l'esprit dans la musique :

Nous avons jusqu'ici mis au jour la difficulté de définir la frontière entre le domaine physiquement déterminé et le domaine psychologique. Or cette distinction est au cœur de l'émergence et de la formulation du formalisme en musique. En effet, nous l'avons vu avec la physiologie, et l'acoustique dans son lieu physique, mais nous le constatons aussi d'un point de vue métaphysique, la limite du physique et du corporel est floue, elle semble presque mouvante chez Kant et ses prédécesseurs, comme chez Helmholtz. Il est difficile même de dire si la *Critique de la faculté de juger* recommande de s'en méfier, et de l'évincer complètement de tout jugement, ou si elle invite, au contraire, à en éprouver les limites. Nous avons tout de même trouvé chez Kant, dans la troisième *Critique*, mais aussi dans l'*Anthropologie du point de vue pragmatique*, des remarques qui nous ont conduits à formuler l'idée d'une esthétique vitale.

Il faut souligner que la vitalité est la clé du processus dialectique que décrit Kant tout au long de la *Critique*, et non seulement au paragraphe 54 : c'est le sentiment de la santé qui, finalement, donne à la musique son droit de cité dans le corps. Ainsi, l'intensification du processus vital est possible sans modification matérielle du corps, laquelle relèverait, comme le précisera aussi Eduard Hanslick, d'un rapport pathologique au beau. Le véritable beau doit donc, chez Kant comme chez Hanslick, encourager la santé du corps et de l'esprit.

On l'a vu dans le chapitre précédent, il y a cependant chez Kant un détour par les idées esthétiques, ce qui signifie donc plusieurs choses. Premièrement, on remarque que les sensations physiques qui sont décrites dans le paragraphe 54 ne sont plus renvoyées dos à dos avec les sensations communes que l'on peut éprouver en dehors d'une expérience esthétique. Ce qui caractérise l'expérience du beau musical est alors précisément la connexion des idées avec le corps, et le sentiment de cette intensification. Hanslick décrira une expérience tout à fait similaire et identifie un « surplus de puissance » qui repose, lui aussi, sur des « conditions physiologiques »[1325] (celles de la santé). Secondement, on remarque qu'il n'y a aucune mention d'un effort à faire ou d'une éducation musicale à recevoir pour parvenir à cette dialectique des forces vitales via la musique. Ce processus dialectique semble contenu dans le beau musical lui-même.

Prêtant une grande attention à ce qu'il appelle le « facteur sensible » de la musique, support du « facteur spirituel »[1326], Hanslick soulignera l'aspect immédiat de l'expérience musicale : cela ne

1325 Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, neuvième édition, traduction Alexandre Lissner, Paris, Éditions Hermann, 2012, p. 151. Édition désormais indiquée en note ainsi : *DBM* suivi du numéro de la page.
1326 *DBM*, p. 151.

signifie pas que la réflexion des formes de l'intuition dans l'imagination n'a pas lieu, mais c'est comme si elle avait lieu si rapidement, et sans effort, que nous avons l'impression de recevoir l'effet de la musique directement au plus profond de nous-mêmes, âme et corps confondus, si l'on puit dire. Toute critique, pour l'esthétique musicale, de l'attention portée aux sensations physiques est alors obsolète. Hanslick tempère certes la référence aux sensations pour la construction d'une esthétique, et s'emporte même plusieurs fois contre les jouisseurs, mais Kant semble finalement, au cœur de la *Critique*, aller plus loin que Hanslick sur ce point : les sensations musicales physiques peuvent être considérées comme différentes des sensations physiques ordinaires, ou causées par autre chose qu'un phénomène musical. On aperçoit, dans cette prise en compte du corps dans l'expérience esthétique spiritualisée, une théorie du corps intelligible à la lumière d'un modèle tout à fait musical.

2.1.2) Un entre-deux du corps et un entre-deux de l'esprit : l'état contemplatif :

Une fois que l'on a pris conscience de l'existence dans l'expérience esthétique formelle et transcendantale du rôle de ce corps, comment peut-on encore être sûr de pouvoir parler des idées musicales ? Nous verrons que chez Hanslick, il sera difficile de fixer la limite au-delà de laquelle les sensations ne doivent plus être admises comme éléments de l'expérience du beau. Dans l'*Anthropologie pragmatique*, nous avons vu que Kant propose une expérience élémentaire de perception de formes en général (pour ensuite comparer cette perception avec l'écoute de la musique) :

> « Des formes changeantes et mobiles, n'ayant d'elles-mêmes aucune signification susceptible de provoquer l'attention – tels le flamboiement d'un feu dans la cheminée ou les multiples contours et bouillonnements d'un ruisseau coulant par-dessus des pierres – occupent l'imagination d'une foule de représentations d'un tout autre genre (que celles de la vue, en l'occurrence), en sorte qu'elle joue intérieurement et se plonge dans la méditation. Même la musique, pour qui ne l'écoute pas en connaisseur, peut mettre un poète ou un philosophe dans une disposition intérieure où chacun d'eux, selon ses activités et son goût, est en mesure de saisir au vol et aussi de maîtriser des pensées que, dans la solitude de sa pièce, il n'aurait pas captées avec autant de bonheur. La cause semble en être dans le fait suivant : si, du fait d'une diversité incapable de susciter elle-même la moindre attention, l'esprit est détourné par l'intérêt pour quelque autre objet qui l'affecte avec plus de force, la pensée n'en est pas seulement facilitée, mais elle aussi stimulée, pour autant qu'il est besoin d'une imagination plus tendue et plus soutenue pour procurer de la matière aux représentations de l'entendement.[1327] »

La perception musicale décrite ici est différente de celle rencontrée et utilisée de manière générale par Kant : l'élément de l'*attentio* est supprimé sciemment. Cela n'empêche pourtant pas l'imagination d'être active, mieux encore, son activité, légèrement plus « tendue », fonctionne comme une trame de fond, plus stable pour la réflexion. Nous pouvons qualifier cette réflexion

1327 Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Éditions Gallimard, *op. cit.*, tome III, § 30, p. 992.

d'intuitive puisque le niveau de conscience dont il est ici question semble très faible : il y a dans la perception des formes musicales un abandon de la part de l'auditeur qui met en sourdine l'activité de la conscience. C'est comme si, par sa phénoménalité immatérielle et métaphorique, et purement formelle de surcroît, la musique était capable de mettre l'esprit en suspens : par cette opération, il n'est pas question de dire qu'elle renverrait la conscience du sujet tout entière dans les sensations physiques, mais qu'en maintenant le sujet sur un seuil de conscience, elle pourrait, au contraire, *prendre la place*, désormais libérée, de l'état de conscience attentive. À la place d'une conscience tendue se déploierait une imagination en tension – ce qui constitue, à notre sens, une définition des plus radicales que l'on peut donner de la rêverie –.

L'état contemplatif que nous nous attacherons à mettre au jour dans le texte de Hanslick est l'une des véritables lignes de force de l'essai de 1854, *Du beau musical* : cet état de demi-veille qui n'implique pas nécessaire un calme intérieur ou méditatif, mais bien plutôt une *joie*, revient à être projeté au bord de soi-même, au bord de son corps comme de son esprit, par la perception purement formelle du beau musical. L'autre ligne de force, qu'il nous faudra bien sûr développer, et qui permet de comprendre l'émergence de cet état contemplatif, est le concept de forme musicale *en mouvement* de Hanslick. Bien qu'à l'évidence, ce concept fondateur de l'esthétique formaliste dialogue avec l'esthétique dite du sentiment, il nous semble clair à présent que le concept de forme musicale se dessine également sur un fond théorique qui s'efforce, depuis plusieurs décennies, d'établir la part du sensible et de l'objet dans la beauté musicale. Or, nous entreprendrons, dans un dernier chapitre, la lecture du texte de Hanslick comme une proposition de résolution de ce problème grâce au concept de forme musicale en mouvement.

3) Hanslick: la libération et la purification de la forme musicale au prix du sujet et de son jugement ?

3.0) Remarques pour la lecture de Hanslick : le problème de la réception actuelle des théories formalistes du XIX^e siècle

Comme le résume Hanne Appleqvist dans son article *« Form and Freedom : The Kantian Ethos of Musical Formalism »*[1328], les lectures actuelles des écrits de Hanslick, et en particulier du très connu *Du beau musical*, se répartissent souvent en deux catégories : les unes soulignant le purisme doublé de la normativité du formalisme hanslickien, plus enclin à constituer un carcan pour la critique, voire, pour la composition et l'écoute musicales, qu'à en éclairer la pratique ; les autres, plus rares, consistent plutôt à mettre en avant une lecture nuancée de *Du beau musical*, et d'autres essais ou lettres, afin de rendre acceptable un formalisme ouvert, repenti, mais souvent euphémisé. En ce qui nous concerne, il nous paraît clair que rechercher une position médiane serait purement spéculatif, et ne rendrait pas justice aux textes de Hanslick. Néanmoins, il est possible de reconstruire, plus clairement peut-être, toute la charge du propos afin de tirer de sa virulence – apparente ou non – des indices méthodologiques exploitables philosophiquement. Ainsi, il nous importe d'essayer, dans la mesure du temps et de l'espace impartis, de situer le formalisme hanslickien historiquement et politiquement. À cela doit s'ajouter une première remarque méthodologique qui a son importance pour l'ensemble des commentaires qui vont suivre.

Remarques préliminaires sur la méthode et la structure des textes formalistes

Ce crédit que nous accordons à la position formaliste doit précisément tenir compte du fait qu'au moment de sa formulation, une telle théorie ne disposait pas des moyens empiriques et culturels nécessaires à une compréhension et à une accréditation amples. Aussi le formalisme se teinte-t-il, et ce à des époques différentes et espacées, d'un certain cachet. Notre démarche ne saurait se passer d'un examen, même bref et disséminé dans l'ensemble du travail, de certains préjugés attachés au formalisme musical, et dont il pourrait nous importer de reconstituer la valeur originelle.

L'idée selon laquelle la beauté d'une œuvre musicale ne réside pas dans la présentation de l'aspect affectif d'un propos, qui puisse par ailleurs s'exprimer ou s'illustrer à travers un autre moyen que la musique – notamment par le langage –, implique d'aborder la question d'une certaine épuration de l'affectivité. Cette thèse formaliste, parmi d'autres, peut s'exposer par la négative, comme on le voit : la musique *ne* doit *pas* être considérée comme en charge de l'aspect émotionnel

1328 Hanne Appleqvist, « Form and Freedom : The Kantian Ethos of Musical Formalism. », *Nordic Journal of Aesthetics*, n° 40-41, 2010-2011, pp. 75-88.

et passionnel des contenus exposés. On identifiera d'ailleurs généralement les discours formalistes sur la musique par une structure d'abord réfutative, ou encore polémique, avant de présenter une partie thétique. Ces moments négatifs ou polémiques sont probablement responsables d'une part de la réputation du formalisme musical comme théorie esthétique *pure* au sens de purificatrice, donc prohibitive, rigoriste et abstraite. Rappelons donc, d'une part, qu'en général le moment négatif est secondé par un moment théorique ; certes, il n'est pas suffisamment assertorique pour qu'on se passe d'exposer le moment négatif, mais il y a bien des *thèses* formalistes qui justifient et fondent la thèse négative représentative du courant. D'autre part, on doit pouvoir considérer qu'il y a un véritable programme dans sa formulation négative pour une thèse qu'on pourrait considérer comme relativement difficile à soutenir sincèrement et indéfectiblement. En effet, cette thèse peut être considérée comme le résultat d'une expérience esthétique musicale organisée méthodiquement, et dans une visée théorique. En encourageant les auditeurs à écarter de leur attention toute pensée ou toute coloration de l'ordre de l'affect, la finalité n'est pas vraiment de trouver un reste qui serait purement et simplement la musique en elle-même, ou une idée de celle-ci à laquelle tout auditeur pourrait accéder après avoir purifié son écoute, tout comme l'apprenti philosophe purifie son regard pour accéder aux Formes intelligibles. L'intérêt de se prêter à une purification de l'expérience esthétique musicale résiderait plutôt dans le fait d'accéder non pas à une idée, mais à un objet. Cet objet doit cependant effectivement se rendre propre à être défini et pensé mais il ne doit pas pour cela être détaché de l'expérience que nous en faisons ; ici, purifier l'expérience ne veut pas dire distinguer et séparer d'un côté l'idée, et de l'autre, l'objet réel, mais bien plutôt débarrasser l'expérience dite musicale de tout ce qui, pourtant, n'est pas musique.

3.1) L'ambition d'une nouvelle objectivité en musique :

La musique s'est longtemps prêtée à recevoir un qualificatif propre, mais réducteur : celui d'être l'art qui suscite le plus aisément, le plus intensément et le plus intimement, des sentiments. Même pour Eduard Hanslick, (1825-1904) premier professeur d'Histoire et d'Esthétique musicale à l'Université de Vienne, considéré comme le fondateur du formalisme en musique (du moins, dans cette terminologie), ce constat est incontournable :

> « Les autres arts persuadent, la musique nous envahit. »[1329]

Cependant, tirer de cette impression évidente l'idée que la musique soit, en quelque sorte, constituée de sentiments mis en musique, voire que le sentiment donnerait naissance, matière et finalité à la musique, apparaît comme une erreur, réductrice et inféconde pour la musique elle-même. Cette réduction explique la nécessité exprimée par Hanslick de remettre en cause ces

1329 *DBM*, p. 149.

impensés, non seulement de l'opinion (Hanslick s'emporte contre des expressions lexicalisées ou proverbiales, comme le fait que la musique serait « affaire de sentiments »[1330] ou l'expression encore très populaire aujourd'hui : « La musique adoucit les moeurs »[1331]), mais encore des théoriciens de l'esthétique dite sentimentaliste[1332], et de la critique musicale, qui s'y réfèrent.

Non seulement le sentiment n'est pas une spécificité musicale, et il est, pour tout art, secondaire, contingent, collatéral. De surcroît, concernant la musique, cette opinion repose sur une base conceptuelle mal définie, voire confuse, celle des sensations prises comme sentiments, sur laquelle nous reviendrons. En somme,

> « Le point de vue du sentiment ne peut fournir aucune détermination scientifique ou artistique de la musique. »[1333]

On pourrait lister toutes les incohérences relevées par Hanslick dans ce qu'on peut résumer sous le terme d'esthétique musicale sentimentaliste ; il est en réalité plus important de saisir, en même temps que chacun des arguments, l'intensité de l'indignation du critique viennois. Une véritable injustice a été commise, progressivement, et donc de manière inaperçue, envers la musique au cours des siècles. Son déclassement des beaux-arts et de leurs théories, son retard par rapport aux autres arts en matière de vocabulaire technique d'*analyse*, et non uniquement de composition, et même jusqu'à sa réputation auprès de ce qu'on pourrait appeler le public au sens large du terme ; tout ceci tient, selon Hanslick, au développement de l'idée selon laquelle la musique aurait une affinité particulière avec l'affectivité humaine.

Le lecteur du XXI^e^ siècle devrait également prendre conscience de l'état de la critique musicale à l'époque de Hanslick : à ce titre, *Du beau musical* fait figure de véritable témoignage. Dans les passages dédiés à l'art dramatique et à l'opéra au chapitre II, par exemple, Hanslick livre en filigrane un aperçu des reproches qui pouvaient être adressés à une œuvre musicale ou à un compositeur par la critique musicale antérieure, ou contemporaine. Après avoir déploré le niveau global des échanges lors de la querelle des gluckistes et des piccinnistes, Hanslick loue le point de vue de La Harpe[1334], et cite longuement le *Journal de politique et de littérature* du 5 octobre 1777. La Harpe y réfléchit depuis un « terrain solide »[1335] selon le critique viennois, pour ne pas dire un véritable sol musicologique. Cependant, La Harpe répond à des griefs portant sur la vraisemblance

1330 *DBM*, p. 66.
1331 *Idem*, p. 69.
1332 Liste des auteurs établie par Hanslick : J. Mattheson, J. G. Neidhart, J. N. Forkel, J. Mosel, C. F. Michaëlis, F. W. Mar[p]urg, W. Heinse, J. J. Engel, J. Ph. Kirnberger, H. A. Pierer, G. Schilling, H. C. Koch, A. Andre, J. G. Sulzer, J. W. Böhm, G. Weber, F. Hand, Amadeus Autodidaktus, F. Bellini, F. Thiersch, A. von Dommer, R. Wagner.
1333 *DBM*, p. 160.
1334 Jean-François de La Harpe (1739-1803) est partisan de la musique italienne dans la querelle parisienne entre les gluckistes (soutenant C. W. Gluck) et les piccinnistes (soutenant Niccolo Piccini) entre 1771 et 1775.
1335 *DBM*, p. 106.

de l'opéra, conjugués à des reproches moraux : en effet, dans l'*Alceste* de Gluck, Alceste fait ses adieux à Admète en chantant, ce qui fut attaqué non seulement comme peu vraisemblable, mais également comme peu convenable. La Harpe réaffirme alors l'évidence : « Quand je viens à l'opéra, c'est pour entendre la musique. »[1336].

Comme Hanslick le note à de nombreuses reprises, les thèses formalistes, lorsqu'elles ne sont pas comprises comme radicales, puristes et abstraites, peuvent, à l'inverse, sonner comme des évidences plates : la musique n'est pas ailleurs que dans les sons. Ce qui devrait étonner n'est en effet pas tant l'énoncé que la nécessité, en 1854, non seulement de le rappeler, mais de plaider en sa faveur. En effet, la critique musicale à laquelle Hanslick entend s'opposer semble très souvent détourner le débat esthétique sur un terrain moral. Ainsi, même La Harpe n'échappe pas à cette règle : Hanslick déplore, un peu plus loin, les critiques adressées au duo d'Achille et Agamemnon dans *Iphigénie en Tauride* en raison du manque de dignité à faire parler en même temps deux héros. Lorsqu'il ne s'agit pas de discuter de la vraisemblance, d'après des critères appartenant au drame théâtral classique (et particulièrement français), il s'agit de trouver dans la musique ce que Hanslick appelle des « sentiments déterminés » qui ressemblent également à des valeurs morales, ou plus prosaïquement encore, à des conduites morales (ainsi l'espoir, la réconciliation, la misanthropie…). Le débat manque la musique au profit de la recherche des sentiments, des significations et de son contenu, mais pis encore : il se déporte sur le terrain de l'évaluation morale de ces supposés contenus de la musique. Une note conclut plus loin, à propos d'un critique de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven qui aurait méticuleusement dévoilé le contenu symbolique de chaque mouvement en réussissant l'exploit de ne jamais évoquer la musique elle-même :

> « Voilà qui est parfaitement caractéristique de toute une école de critique musicale, pour laquelle la question de la beauté de la musique doit s'effacer au profit d'une discussion profonde sur la grandeur de la signification. »[1337]

Le cahier des charges du formalisme de Hanslick tient donc beaucoup à sa quête d'objectivité. Ce que Hanslick nomme « science » semble devoir fournir un critère pour déterminer des « lois esthétiques » ou encore la « valeur du beau ». Il nous faudra examiner quels peuvent être ces critères dits scientifiques ; on verra cependant rapidement que l'objectivité recherchée est bien, en définitive, intégralement musicale. *Du beau musical* ne se résout pas sur une formule ou dans une détermination quantitative du beau, mais sur une véritable reconceptualisation musicale du concept de forme.

1336 *Ibidem.*
1337 *DBM*, note 6, p. 138.

3.1.2) Genèses :

3.1.2.1) Le rapport à Hegel : une fausse piste féconde ?

Si le formalisme a su se donner du sens en travaillant le concept de forme d'une manière nouvelle, il ne faut pas négliger qu'il est baptisé d'après le reproche que fit Hegel à la musique instrumentale de n'être jamais en mesure de se doter d'un véritable contenu, ni, par conséquent, de donner à l'esprit une représentation qui puisse l'élever à sa propre reconnaissance. Chez Hegel, la musique demeure pure forme en raison de la négativité de son matériau, le son, négation de matière ou « anti-matière »[1338]. Le son est réduit à un tremblement sans consistance, un « « frémissement » de la matière »[1339] (*Erzittern*). Le contenu est donc ici tout ce qui n'est pas son au sens de son musical : ainsi, principalement les mots, « prose de la pensée », mais aussi plus largement un jeu scénique exposant une trame narrative (le drame). Il y a cependant une rupture entre musique et poésie, malgré le fait qu'il s'agisse du même non-matériau : dans la poésie, le son est entièrement subordonné à l'esprit, il est véritablement « prose de la pensée », et c'est la spiritualité qui est abstraite. En revanche, en musique, le son est plutôt abstraction de la sensibilité, et la musique conserve un rapport à l'extériorité matérielle. Pour Hegel, le salut de l'art des sons ne vient par conséquent que de sa prise en charge par la position d'un sujet : concrètement, comme chez Rousseau, cela implique au minimum une voix et un chant, donc des paroles :

> « Si la musique doit apparaître comme l'art de l'intériorité subjective c'est parce que son matériau « *est subjectif dans son extériorité même* ». »[1340]

Cette conception de la musique qui est à charge contre la musique instrumentale, est comprise et renversée par les formalistes après Hegel. En effet, si la forme de la musique, son mode d'apparition sonore, demeure *vide*, alors chaque sujet peut entendre ce qu'il souhaite dans la musique : la production musicale est par là entachée d'un soupçon non seulement de pure subjectivité, mais également d'arbitraire, qui menace de la déclasser des théories du beau et des beaux-arts. Nous pourrions même poser la réciproque de ce constat : si l'on en est arrivé à ce que chacun entende dans la musique la voix de sentiments ou d'émotions personnelles, ineffables et inexplicables, c'est parce que préexiste à ces expériences esthétique un paradigme poétique de l'écoute musicale comme recherche d'un sens (*Bedeutung*). La forme musicale a donc été « remplie », terme que Hanslick reprendra au compte du formalisme, à tort, par des contenus émotionnels, affectifs, ou simplement attachés à l'expression d'un sujet, justifiant un certain goût pour la musique vocale (l'opéra italien pour Hegel) ou la musique à programme. Ce renversement

1338 A.-P. Olivier, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 139.
1339 A.-P. Olivier, *op. cit.*, *idem.*
1340 A.-P. Olivier, *ibid.*.

du constat hégélien par Hanslick peut être vu comme acte de fondation du formalisme : la musique dite pure, c'est-à-dire en premier lieu, purement instrumentale, permet d'émanciper toute musique du psychologisme et du sentimentaliste. Comme le signale J.-M. Le Lannou, dans sa Préface à la traduction de la neuvième édition de *Du Beau musical*, le concept de forme, et la notion de formalisme qui l'accompagne, ont un aspect effrayant et témoignent d'une certaine violence théorique, mais d'une violence libératrice :

> « On comprend l'ampleur de la révolution produite par la thèse de Hanslick. Sa puissance vient de son aspect élémentaire : la distinction de la musique et de ce que nous projetons sur elle. Par cette distinction, le métaphorique et la réalité musicale cessent d'être confondus. [1341]»

Même si J.-M. Le Lannou utilise plutôt maladroitement le terme « élémentaire », puisqu'il sera synonyme, pour Hanslick, de ce à quoi les auditeurs romantiques, et les sentimentalistes, se raccrochent dans l'écoute pour justifier qu'elle se résume à les toucher affectivement, il est en revanche pertinent d'utiliser la catégorie du métaphorique. En effet, les sentiments, une certaine narration et, de manière générale, les images, ne sont pas bannies de l'essai de Hanslick, ni de la musicologie à laquelle il aspire. On trouve dans *DBM* par exemple une description de quelques mesures de l'Ouverture de *Prométhée* de Beethoven grâce à l'image de gouttes d'eau ou de perles. Nous y reviendrons lorsque nous exposerons plus en détail comment Hanslick redirige, en quelque sorte, l'effet sentimental et psychique produit par la musique, mais il est clair qu'il ne le bannit jamais, et qu'il lui donne le statut qui lui revient : celui d'une aide pour décrire la musique, ainsi, le statut d'une simple métaphore.

Cette nuance est importante car la proximité de certains passages de *DBM* avec un lexique idéaliste, et notamment hégélien, peuvent conduire à exagérer le bannissement de tout contenu de la musique. Ces interprétations qu'on peut dire hégéliennes du formalisme de Hanslick soulignent trop fortement l'absence d'expression et de contenu, et en tirent l'idée d'une vacuité sur laquelle Hanslick aurait fondé son concept de forme.

Il existe par exemple une « Dahlhaus-Schule »[1342] de lecture de Hanslick initiée principalement par *L'idée de musique absolue* de Carl Dahlhaus, ouvrage dans lequel le musicologue allemand recommande de lire Hanslick en parallèle de Hegel, afin que leurs textes s'éclairent mutuellement. Bien entendu, de la même façon qu'on ne peut pas conclure à une connaissance universitaire de Hegel par Hanslick, vu le rejet structurel de l'idéalisme dans les universités habsbourgeoises, il est également peu vraisemblable de supposer une connaissance de

1341 Le Lannou Jean-Michel, *Du Beau musical* [1854], éditions Hermann, Paris, 2012, Préface, pp. 29-30.
1342 Landerer, Christoph, « Wagner, Hanslick, Nietzsche und das *Judentum in der Musik* », *Österrreichische Musikzeitschrift* 59, n°6, 2004, cité dans Wilfing, Alexander, « Hanslick, Kant, and the Origins of *Vom Musikalisch-Schönen* », based on a talk given at the Fourth Annual "Music and Philosophy" Conference at King's College London, June 27–28, 2014, publié en 2018, p.5.

première main. Pourtant, Dahlhaus projette sur Hanslick ce qu'on pourrait appeler une grille de lecture idéaliste. Outre l'attribution du concept d'idée chez Hanslick à une lecture de la *Logique* de Hegel, réfutée par A. Wilfing[1343], on retrouve effectivement chez Dahlhaus une volonté de ne pas faire disparaître l'aspect « métaphysique »[1344] de la pensée de Hanslick sous un empirisme aride, dont on verra, du reste, qu'il ne trouve pas à s'établir chez Hanslick. Cette volonté est certes louable, car la forme musicale chez Hanslick donne bien lieu à une saisie spiritualisée, et l'on peut même lire sous sa plume que le contenu de la musique est spirituel. Il nous semble toutefois que Dahlhaus néglige le fait que ces explications sont principalement destinées à réfuter l'idée que le beau musical s'expliquerait, et se réduirait à des proportions mathématiques, et surtout, à des événements physiques et physiologiques (dont Hanslick, ami de Helmholtz, préserve pourtant l'importance en toute connaissance de cause). La première édition de *DBM* comportait ce que Dahlhaus nomme un « dithyrambe »[1345] romantique, reprenant le thème de la musique comme reflet d'une harmonie cosmique de la nature : nous n'en citerons qu'un passage repris chez Dahlhaus :

> « Par des rapports naturels profonds et secrets, la signification des sons les dépasse infiniment eux-mêmes et nous fait toujours sentir également l'infini dans l'oeuvre produite par le talent humain. De même que les éléments musicaux, l'écho, le son, le rythme, la force, la faiblesse se retrouvent dans tout l'univers, de même l'homme retrouve à nouveau dans la musique tout l'univers.[1346] »

Dahlhaus rapporte que, sous l'influence de Robert Zimmermann, Hanslick supprima dès la deuxième édition de *Vom Musikalisch-Schönen* ce passage, ainsi qu'un autre du même genre. Pour Dahlhaus cependant, il ne faut pas voir dans cette suppression un réel « renoncement »[1347] au paradigme hérité des Grecs, et repris par les romantiques allemands ; celui-ci justifie cette assertion en remontant, avant Hanslick, au formalisme de Karl Philipp Moritz (*De l'imitation du beau*, 1788) et à celui d'August Wilhelm Schlegel (*Cours sur l'art et les Belles Lettres* donné à Berlin), ceux-ci devant constituer, selon Dahlhaus, une trame de fond pour la pensée de Hanslick. Chez ces auteurs, l'œuvre d'art est pensée notamment grâce à l'idée de belle totalité, ou de totalité parfaite, dont la nature comme univers offre le seul et unique modèle originel.

Cependant, même Dahlhaus est revenu sur une telle proximité entre Hanslick et Hegel, comme le souligne A. Wilfing : il propose de voir l'origine de l'hégélianisme de Hanslick dans une sorte de bain conceptuel hégélien, puisqu'en effet, le succès de la philosophie de Hegel dans les décennies 1830 et 1840 a été si retentissant que l'idéalisme hégélien serait devenu une sorte

1343 Voir Wilfing, A., « Hanslick, Kant, and the Origins of *Vom Musikalisch-Schönen* », *art. cit.*, p. 4-5.
1344 Dahlhaus C., *L'idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique* (1978), Genève, éditions Contrechamps, 2006, p. 30.
1345 *L'idée de la musique absolue*, *op. cit.*, p. 31.
1346 *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854, *op. cit.*, p. 104. La réédition de 2006 de *L'idée de musique absolue* de C. Dahlhaus que nous utilisons signale qu'une telle phrase est bien sûr dans l'édition en français de *Du beau musical* utilisée par ailleurs, à savoir l'édition de Darmstadt, 1865, traduite en 1986 aux éditions Bourgois. Il s'agit donc d'une traduction pour le texte de Dahlhaus par Martin Kaltenecker.
1347 *L'idée de la musique absolue*, *ibidem.*

d' « *Umgangssprache der Intellektuellen* »[1348]. De plus, A. Wilfing souligne avec Dahlhaus lui-même et G. Payzant, que l'hégélianisme de Hanslick n'est toujours qu'une « vague quality »[1349] qui ne peut pas suffire pour y voir une réelle adhésion, et ce d'autant que la connaissance de Hegel par Hanslick dut être intermédiée en Autriche par des auteurs comme August Kahlert (1807-1864) ou encore Friedrich Theodor Vischer. Ainsi, la manière dont Hanslick explique le « contenu spirituel » de la musique – contre une définition purement acoustique et mathématique du beau musical – par l'idée de « l'esprit qui s'expose depuis son intériorité »[1350] n'est, selon A. Wilfing, que le fait de la résurgence d'un « general setting of Hegelian reasoning »[1351]. Au fond, Dahlhaus ne dit pas autre chose lorsqu'il propose d'établir un rapport entre une telle phrase (reprise dans la traduction suivante : la forme est « l'esprit se construisant depuis l'intérieur »[1352]) et les résurgences métaphysiques chez Hanslick, tout en confessant que « ce rapport n'est pas voulu par une logique contraignante, mais plutôt par la tradition. »[1353]. Enfin, on ne perdra pas de vue que l'exposé de Dahlhaus porte principalement sur la genèse et les variations conceptuelles du terme de musique « absolue » ou pure, et qu'il est peu étonnant que l'origine métaphysique du terme soit particulièrement mise en valeur par sa lecture de Hanslick.

Toutefois, sans l'objectif de mener une recherche sur l'idée de musique absolue, il faut pouvoir relever la gageure d'expliquer l'idée de beau musical sans contenu sans pour autant décrire une musique sans matière, éthérée, et finalement, sans décrire seulement l'idée de la musique. C'est, nous semble-t-il, l'écueil dans lequel tombe la présentation d'A. Lissner à sa traduction aux éditions Hermann en 2012 : nous n'y voyons guère autre chose que l'influence d'une lecture encore trop hégélienne. En exposant le propos de *DBM* en partant de Hegel, A. Lissner en arrive à l'idée que Hanslick refuse d'admettre que la musique ait une détermination : en effet, la musique déterminée serait la musique « animée par l'âme du sentiment[1354] » qui, lui-même, représente la détermination par un sujet, une conscience, celle du compositeur. Précisons d'emblée que Hanslick rejette bien l'idée que la musique soit capable de dépeindre des sentiments déterminés. Cependant, c'est ensuite par l'effet d'un prisme hégélien qu'A. Lissner soutient que la musique soit indéterminée : elle

1348 Dahlhaus, Carl, *The Idea of absolute Music*, trad. Roger Lustig, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 110, cité par Wilfing, A., *art. cit.*, p. 4.
1349 Wilfing, *art. cit.*, p. 5.
1350 *DBM*, p. 115. En allemand, la phrase d'origine de la première édition est : « Die Formen, welche sich aus *Tönen* bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vacuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist. », *Vom Musikalisch-Schönen : Ein Beitrag zur Revision der Aesthtik der Tonkunst*, Leipzig, R. Weigel (éd.), 1854, p.78.
1351 Wilfing, *idem*, p. 5, renvoie à Payzant, Geoffrey, « Eduard Hanslick and the 'geistreich' Dr. Alfred Julius Becher », in *The Music Review*, 44, 1983.
1352 Traduction des éditions Bourgois, 1986 d'après, *Vom Musikalisch-Schönen*, 1865, modifiée par Martin Kaltenecker.
1353 *L'idée de la musique absolue*, *op. cit.*, p. 32.
1354 Lissner A., *DBM*, Présentation, *op. cit.,* p. 47.

serait, en effet, une négation de détermination, et cette néantisation du déterminé serait désirable et jouissive pour l'auditeur :

> « C'est mon libre-arbitre, mon indifférence à l'égard de tout contenu, qui s'exprime et que je « ressens » dans la musique instrumentale. Si la musique ne renvoie à rien de déterminé, c'est parce qu'elle renvoie *in fine* à ce qui, dans le sujet, résiste à toute détermination. […] Aimer la musique, c'est aimer le vide […].[1355] »

Nous verrons que Hanslick ne congédie effectivement pas une certaine activité du sujet dans la saisie du beau : il y a bien quelque chose qui *me* plait dans l'expérience esthétique musicale. Il n'est cependant pas question que la musique renvoie le sujet à son indétermination résistante. Or, la lecture d'A. Lissner ne permet pas vraiment de saisir l'activité du sujet chez Hanslick : cette activité n'est pas, en quelque sorte, une activité négative, et un refus de se laisser déterminer. Aussi, le « vide » proposé par A. Lissner – on peut supposer de manière volontairement provocante – pourrait en fait renvoyer à ce manque de définition qui fait écho à la structure de la subjectivité chez Hegel, et que le chant, et plus généralement, le texte, doivent venir sauver. Le « vide » apprécié selon A. Lissner ne l'est, certes, que dans un retour dialectique : la musique renvoie le sujet à l'indéfinition de l'esprit qui est essentiellement impropre à se laisser figer dans des caractéristiques précises ni des déterminations matérielles. Hanslick explique certes longuement pourquoi nous ne devons pas considérer que la musique exprime des sentiments déterminés, quoique nous puissions ressentir des émotions, mais il faut encore accorder une grande importance à l'examen de ce qui se présente comme une thèse alternative, et qui n'est pas davantage acceptable à ses yeux, à savoir, l'idée que la musique ne représenterait finalement qu'un contenu indéterminé, indéfinissable et ineffable :

> « Le manque de déterminité conceptuelle dans la musique les [certains théoriciens] a heurtés et les a obligés à modifier ainsi le principe : la musique n'a pas pour but d'éveiller et de représenter des sentiments déterminés, mais bien plutôt des « sentiments indéfinis ». […]. Cet élément de la musique ne désigne pas pour autant la « représentation de sentiments indéfinis ». »[1356]

La musique peut bien *éveiller* des sentiments qui demeurent indéterminés, mais elle est bel et bien impuissante à *représenter* même des sentiments indéfinis : ce serait en réalité presque aussi difficile que de tenter de représenter des sentiments précis, et Hanslick pointe des raisons logiques à cette impossibilité :

> « Car « représenter » quelque chose d' « indéfini » est contradictoire. […]. La théorie des « sentiments indéfinis » […] est encore pire que l'ancienne théorie : la musique représenterait quelque chose mais on ne saurait jamais quoi. Il ne faut pas grand-chose ici pour reconnaître que la musique ne représente aucun sentiment, défini ou indéfini.[1357] »

1355 *Idem*, p. 47.
1356 Hanslick, *DBM, op. cit*., p. 99.
1357 Hanslick, *idem*, p. 99-100.

Le fait que la musique provoque accidentellement des sentiments ne peut pas conduire à une chose et son contraire : soit que l'on identifie parfaitement clairement de tels sentiments (par exemple, penser qu'il s'agit de la jalousie), soit que l'on identifie qu'il s'agisse de sentiments mais sans jamais pouvoir dire lesquels. Hanslick, renvoyant dos à dos les deux thèses de l'alternative sentimentaliste, conserve bien l'idée que la musique, en donnant forme, caractérise, détermine, individualise, et que c'est, comme nous le verrons, le propre de toute activité artistique. Là où l'on pourra toutefois continuer de voir une dialectique, c'est que l'effet de la musique nous parvient toujours par des « mouvements de l'âme »[1358], un état réellement spirituel qui peut être mué en véritable contemplation comme nous le verrons plus loin. Ces mouvements de l'âme – pour ne pas dire sentiments – constituent effectivement un « moment négatif », au sens où si on les poursuit pour déboucher sur un sentiment déterminé, on échouera. Mais il ne s'agit pas d'en rester à l'indéterminé, et d'y trouver la jouissance esthétique.

3.1.2.2) Formalisme hanslickien et formalisme kantien : une filiation philosophiquement supposée et politiquement entravée :

Le terme de forme chez Hanslick lui-même ne se pare guère d'un tour kantien, excepté peut-être dans certaines réflexions du critique sur ce que l'on pourrait appeler un principe de finalité purement formelle. Outre cela, le formalisme de Hanslick est formulé contre l'esthétique du contenu, ce qui équivaut en partie à l'esthétique du sentiment, mais aussi à celle de la musique à programme (dont les représentants cités par Hanslick seraient Berlioz et Liszt). Ainsi :

> « On s'attache en effet à voir dans le sentiment qu'insuffle la musique son contenu, son idée, sa teneur spirituelle : les suites déterminées de sons, créées par l'art, n'en seraient en revanche que la simple forme, la figure, le vêtement sensible du suprasensible. […] »[1359]

Or, le formalisme hanslickien appelle un renversement dans la conception de ce qu'il nomme les « catégories de forme et de contenu »[1360] en musique : l'essence de celle-ci n'est pas un message ou un affect, que les sons devraient convoyer, mais son essence est sonore, et les sons *peuvent* occasionner un sentiment ou convoquer une idée abstraite, mais ce que les sons *doivent* produire sont les belles formes musicales. Ils devraient également pouvoir déboucher sur une saisie active, spirituelle, de la musique. Comme chez Kant, on pourrait employer l'idée que la musique doit *donner à penser* :

1358 *DBM*, p. 99.
1359 *DBM*, p. 167.
1360 *Ibidem.*

> « La simple forme (la mise en forme des sons), opposée au soi-disant contenu du sentiment, est précisément le vrai contenu de la musique, elle est la musique même ; le sentiment qui en est résulté ne peut s'appeler ni contenu ni forme, mais effet factuel. »[1361]

La forme se trouve donc entre les sons, tout en étant également ce qui doit être saisi dans une intuition pure de la musique. Cependant, comme nous le verrons plus loin, le niveau formel chez Hanslick ne repose pas sur une rythmique ou une dynamique formelle de la matière, telle que nous l'avons appelée chez Kant ; par conséquent, la forme ne se situe pas à un niveau infra-compositionnel, bien au contraire : la forme est un produit spirituel, de l'imagination, qui repose dans un premier geste compositeur :

> « ce qu'on appelle la partie matérielle, censée présenter le contenu, est précisément ce que l'esprit met en forme [...] »[1362]

Le lien avec l'esthétique de Kant doit donc être nuancé, en particulier pour des raisons historiques qu'Alexander Wilfing met clairement au jour dans ses recherches sur les origines de *Vom musikalisch-Schönen* depuis quelques années[1363]. A. Wilfing remet en effet en cause une similitude entre Kant et Hanslick souvent davantage présupposée que réellement examinée. De manière générale, cette similitude conceptuelle tient à l'appellation de formalisme, accolée aux deux auteurs. Par exemple, comme nous venons de le voir, le rejet par Hanslick des émotions et du domaine dit pathologique rejoindrait la distinction fondamentale entre le beau et l'agréable chez Kant[1364]. Ce geste inaugural qui fonde la possibilité qu'un objet me plaise sans qu'il me touche (sans qu'il me *fasse plaisir* dans une terminologie kantienne), et que le goût soit une élection en grande partie volontaire, fondée sur le jugement, et non sur la passion, suffirait pour établir la continuité entre la troisième *Critique* et *Du beau musical*. Ajoutons à cela le fait que certains des fondements esthétiques sur lesquels s'appuie Hanslick peuvent tout à fait être considérés comme communs, voire déjà anciens, au milieu du XIX^e^ siècle. C'est le cas de la volonté des théoriciens de l'art de revenir à l'objet, que l'ouvrage de Dorothea Glatt *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks*[1365] érige en signe d'une filiation romantique chez Hanslick, notamment en lien avec Johann Gottried Herder. La connaissance de Herder par Hanslick paraît

1361 *Ibidem*.
1362 *Ibidem.*
1363 Outre de nombreux articles publiés en ligne, on signale le récent *Hanslick im Kontext, Perspektiven auf die Ästhetik, Musikkritik und das historische Umfeld von Eduard Hanslick,* Alexander Wilfing, Christoph Landerer, Meike Wilfing-Albrecht (hrsg.), Hollitzer Verlag, Wien, 2020.
1364 A. Wilfing signale que c'est le postulat principal de Werner Abegg, dans *Musikästehtik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 44, Regensburg, Gustav Bosse, 1974), un des ouvrages qui ont contribué à former l'idée d'une filiation kantienne dans le formalisme hanslickien.
1365 A. Wilfing renvoie à cet ouvrage dans son article, « Hanslick, Kant, and the Origins of *Vom Musikalisch-Schönen* », p. 4 : Glatt, Dorothea, *Zurgeschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks*, Schriften zur Musik, bd. 15, Münich, Musikverlag, Emil Katzbichler, 1972.

toutefois « completely speculative » à A. Wilfing[1366], étant donné que celui-ci n'a pas reçu de formation philosophique académique, et qu'il faut replacer dans son contexte le cursus de philosophie en Autriche à l'époque. Nous renvoyons aux travaux d'A. Wilfing pour le détail des études sur Kant et sur le formalisme esthétique en général qui font de la *Critique de la faculté de juger* l'origine de toute forme de formalisme esthétique ultérieur.

A. Wilfing propose ainsi d'étudier deux raisons de mettre en cause une telle filiation : premièrement, la réception problématique de Kant à Vienne (en raison de son idéalisme), et secondement, les sources locales de la connaissance de Kant par Hanslick, dont Herbart et Zimmermann constituent une part importante. Les deux formalismes, kantien et hanslickien seraient en réalité méthodologiquement incompatibles. Nous nous appuierons sans réserve sur une telle recontextualisation avec deux chefs de discussion en tête : quelle lecture de Kant concernant la musique A. Wilfing a-t-il en tête, puisque nous proposons dans ce travail un approfondissement spécifique de ce qu'on a appelé les théories de Kant sur la musique ? Et également un questionnement autour des aspects herbartiens de la réflexion de Hanslick : en effet, l'inspiration herbartienne telle qu'en rend compte A. Wilfing semble en réalité très marquée par le formalisme de Robert Zimmermann, avec une insistance sur l'hypothèse physiologique, tout en négligeant l'excellente connaissance qu'avait Hanslick de la théorie de Helmholtz. En réalité, ceci tient peut-être tout simplement au fait qu'A. Wilfing utilise pour son enquête sur les origines de *Du beau musical* en particulier la première édition de 1854. Nous aurons l'occasion de remarquer que, dans les premières versions de cet essai, et même dans des travaux préparatoires de *Du beau musical*, Hanslick semble effectivement davantage ouvert à de nombreuses hypothèses physiques et physiologiques. Ce qu'on a pu ensuite appeler son formalisme idéaliste ne se développe qu'avec les rééditions plus tardives de *DBM*, notamment à partir de la quatrième édition, et jusque dans la neuvième dont nous travaillons la traduction la plus récente d'Alexandre Lissner aux éditions Hermann en 2012.

Concernant la réception de Kant en Autriche, il s'agit en réalité de l'histoire d'une véritable censure. En effet, A. Wilfing rappelle que la philosophie de Kant est considérée comme un « catalyseur » parfait des idées de la Révolution française ; à ce titre, elle est considérée comme « dangereuse »[1367] par un pouvoir impérial en pleine affirmation[1368]. Bien avant la réforme de l'éducation de Leopold von Thun dans les années 1840, l'empereur François II met en place une *Studien-Revisions-Kommission* en 1795 en vue d' « éradiquer toute tradition ostensiblement

1366 *Art. cit*., p. 4.
1367 Wilfing, A., *art. cit*., p. 7.
1368 Voir C. Landerer, « Hanslick et le formalisme en Autriche : la voie apolitique de Vienne vers la modernité », in *Formalismes esthétiques…*, *op. cit.*, p. 77 sq.

subversive »[1369] à l'université, d'étouffer toute velléité de révolte, et de rendre les enseignements compatibles avec le catholicisme, la philosophie kantienne étant alors jugée comme une voie vers l'athéisme (en raison notamment de la théorie de l'autonomie de l'action morale). La date du 4 juillet 1798 voit la commission décider de l'interdiction de mentionner le nom de Kant durant le premier cycle général de tout cursus élémentaire en philosophie. Seul le cycle doctoral pouvait traiter de Kant, mais uniquement à des fins critiques – A. Wilfing rappelle cependant à juste titre que Hanslick n'a jamais poussé ses études jusque là. Ce « bannissement »[1370] de Kant autour de 1800 s'accompagne de la promotion d'une approche rationaliste et positiviste, fondée sur l'enseignement des systèmes de Leibniz et de Wolff, ainsi, plus tard, que sur l'enseignement de Herbart et de Bolzano. Il est peu probable que la fréquentation de l'université ait pu exposer Hanslick à une quelconque connaissance réelle de Kant. A. Wilfing examine rapidement l'hypothèse d'une connaissance du kantisme par les lectures personnelles de Hanslick, puisqu'il existe des cas de penseurs autrichiens ayant de Kant une connaissance de première main (F. S. Grillparzer notamment) . Cependant, les sources de l'esthétique de Hanslick semblent réellement multiples, d'une part, et d'autre part, on ne peut fermer les yeux sur son rejet clair des théories esthétiques dites idéalistes telles un bloc, mais également sur le fait que :

> « [the] strong appeal to natural science as the operational benchmark for musical aesthetics, […] ; for instance, can be directly deduced from the general positivistic orientation of Austrian education strategies »[1371],

faisant de Hanslick un produit du système éducatif habsbourgeois. Il apparaît donc assez clairement à A. Wilfing que la culture philosophique de Hanslick doive être marquée par l'herbartisme[1372], notamment du fait de son amitié, et de sa proximité avec Zimmermann : ces deux praguois étudient ensemble, participent ensemble à la révolution de 1848, puis sont nommés tous deux en 1861 à l'université de Vienne, où Hanslick voit créer pour lui, non sans peine, la chaire d'histoire et d'esthétique de la musique, alors que Zimmermann obtient une chaire de philosophie[1373]. À titre de confirmation, A. Wilfing rappelle que le nom de Herbart apparaît dès la troisième réédition de *Du beau musical*, et sera conservé jusque dans les dernières versions – même si Hanslick déplore la superficialité avec laquelle Herbart aurait conduit certaines de ses réflexions sur la musique – : on peut conclure raisonnablement à une connaissance de la philosophie de Herbart, et de même, à celle de Bolzano, dont nous ne traiterons pas ici[1374].

1369 *Ibidem*.
1370 Wilfing, A., *idem*, p. 8.
1371 *Idem*, p. 9.
1372 J. Labia relève le rôle direct de Franz Exner, herbartien, ami de Bolzano, professeur de philosophie de Hanslick à Prague. Voir *Formalisme esthétique. Prague et Vienne…*, *op. cit.*, p. 177.
1373 Nous suivons ici C. Maigné, *Formalisme esthétique. Prague et Vienne…*, p. 16, et G. Payzant, *E. Hanslick and R. Zimmermann, a biographical sketch*, 2001, p. 23.
1374 Voir les développements de A. Wilfing, *art. cit.*, p. 11 sq., ainsi que les différents chapitres retraçant la filiation herbartienne et bolzanienne dans les formalismes esthétiques du XIX^e^ et du XX^e^ siècles : voir notamment Peter Stachel,

Cet état de fait est cependant nuancé par C. Maigné : l'herbartisme de Hanslick est à raison présenté comme plus complexe. Non seulement, il est nécessairement médié par la figure de Zimmermann, mais il dépend également de stratégies vis-à-vis du ministère Thun, et des enjeux de création des nouvelles chaires à l'université[1375]. On peut ainsi partir du principe que l'herbartisme de Hanslick porte principalement sur de grandes lignes, comme la volonté de fonder une esthétique autonome, apolitique, ce qui passe notamment par ce que C. Landerer appelle un « strict immanentisme quant à l'oeuvre »[1376], et s'accompagne nécessairement d'un rejet de l'idéalisme, et de sa volonté d'inscrire l'esthétique dans une histoire plus globale. Ainsi Zimmermann rejette-t-il fortement l'esthétique de Hegel, toujours cependant dans une optique qu'on peut juger de « carriériste »[1377], comme le suggère C. Landerer.

En définitive, certains aspects du formalisme hanslickien peuvent effectivement être compris en rapport avec des enjeux politiques définis. La musique, et donc, son enseignement et sa critique, ne devaient donner aucune prise à quelque interprétation et quelque récupération politiques que ce soit. Le rapport en faveur de la nomination de Hanslick à la chaire d'histoire et d'esthétique de la musique à l'université de Vienne établi par F. K. Lott mentionne ainsi sans grand détour l'intérêt pratique, voir moral, de nommer un formaliste sur la chaire :

> « La praxis ne peut être remplacée ni créée par la science, mais cette dernière peut cependant ne pas être stérile. Elle invite à considérer avec un réel sérieux le sens dans lequel l'oeuvre d'art se produit, contre la quête de la simple jouissance qui s'immisce dans ce domaine, contre les modes du jour, contre le désir simplement personnel qui trop souvent voudrait prendre la place de l'art lui-même. La science atteint le sens clair, là où la grande diversité des œuvres des différents peuples et des différentes époques menace de le corrompre. Là où la vraie science fait défaut, libre cours est donné sans limite aux préjugés de tout type, ainsi qu'aux illusions des théories tendancieuses. La finalité et la nécessité d'une représentation spéciale de l'histoire et de l'esthétique à l'Université de Vienne doivent être sans nul doute reconnues, non pas seulement du point de vue de l'intérêt scientifique mais aussi du point de vue de la vie musicale réelle de Vienne, et même aussi de l'Autriche. »[1378]

La simple jouissance, et il faut entendre par là, la confusion entre le plaisir esthétique et la réaction émotionnelle involontaire, est incontrôlée par l'individu, ce qui signifie plusieurs choses au plan moral et politique. Tout d'abord, le goût devient fluctuant et capricieux, soumis non seulement aux grandes variations historiques de style, mais aussi nécessairement aux modes, plus

Bernard Bolzano et l'épanouissement de l'herbartisme dans la monarchie habsbourgeoise, in *Formalismes esthétiques…, op. cit.*, pp. 17-45.

1375 C. Landerer juge effectivement assez superficiel le rapport de Hanslick à Herbart, et expose bien qu'il s'agissait d'une démonstration d'orthodoxie afin d'obtenir la création de la nouvelle chaire – couteuse – d'esthétique à Vienne. Voir « Hanslick et le formalisme en Autriche : la voie apolitique de Vienne vers la modernité. », in *Formalismes esthétiques…*, *op. cit.*, p. 80.

1376 *Idem*, p. 81.

1377 *Ibidem.*

1378 F. K. Lott, *Zweckmäßigkeit und Bedürfnis des Unterrichts über Ästhetik und Geschichte der Musik an der Universität* (1857), Archiv der Universität Wien, Philosophische Fakultät, mit einer Einleitung von Th. Antonicek veröffentlich, dans *Mitteilungen der österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, 28, Juni 1995, p. 46, p. 16 dans Maigné, C., *idem.*

superficielles. Le goût dominé par l'affect est alors plus personnel, voire égoïste, et surtout : il ne prédique plus les œuvres elles-mêmes. C'est précisément ce qui laisse le champ libre à des récupérations diverses : l'oeuvre est prétexte à la présentation de tout contenu. Cela dit, le formalisme se présente peut-être comme une forme de neutralité scientifique, prétendant être apolitique ; en réalité, il n'en est rien. Non seulement la lutte contre une récupération dite politique ne vise pas n'importe quelles idéologies :

> « [...]la pureté de la forme et son refus de l'émotion sentimentale voilent donc aussi une inquiétude politique. L'individu peut par son autonomie, par sa sensibilité, voire par son enthousiasme prétendre à quelque chose qui déstabiliserait l'ordre social. »[1379]

Mais le formalisme lui-même n'est pas neutre moralement, ni donc politiquement. C. Maigné s'appuie sur les analyses de Michael Pollak pour définir le contenu idéologique du formalisme :

> « […] l'idée pour l'Autriche semble être un ordre fondé sur la vision d'une harmonie symphonique ou architecturale cimentée par une éthique politique où prédominent les valeurs de la retenue, de l'autodiscipline et de la grâce. »[1380]

Le recours au concept de beauté de Hanslick, après avoir abondamment argumenté contre la pertinence de tout retour à l'émotion individuelle, atteste de ces trois valeurs, dont les deux premières conditionnent philosophiquement l'accès à la dernière : la grâce. M. Pollak met en regard deux types de public, dont on retrouvera la trace encore chez Stravinsky : le public des mondains qui affectent un goût et une connaissance musicales, alors qu'ils ne vont au concert que pour se montrer, et le véritable public d'amateurs et de connaisseurs, qui aspire à goûter quasi-religieusement la musique, dans ce qu'on pourrait appeler dans les termes d'un rousseauisme politique, le silence des passions. M. Pollak qualifie donc le public des mondains, qui sont aussi la foule de Bayreuth, de parvenus, qui « bless[en] la pureté harmonique »[1381], d'une part, mais surtout, qui mettent en péril l'ordre social, puisque, comme la Révolution française elle-même l'a prouvé au siècle précédent, le renversement de l'ordre politique et moral est porté idéologiquement par la bourgeoisie. En Autriche, l'enjeu idéologique est très précisément le multinationalisme de la monarchie contre l'identité nationale unique : la musique en appelant au sentiment, et revendiquant le pouvoir de représenter l'esprit d'un temps et l'esprit d'un peuple excite la passion de l'affirmation de soi[1382]. Finalement, on l'a dit, ce multinationalisme monarchiste devient lui-même

1379 Maigné C., Introduction « Forme, formalisme et science de la forme », in *Formalisme esthétique…*, *op. cit.*, p. 23.
1380 M. Pollak, *Vienne 1900. Une identité blessée*, Folio Essais, Paris, Gallimard, 1992, p. 106-107, cité p. 23 dans Maigné, *idem.*
1381 C. Maigné, *idem*, p. 23.
1382 Ce que M. Pollak et C. Maigné relient à la volonté de puissance, mais qu'il faudrait en réalité relier au contraire au vouloir-vivre schopenhauerien : en effet, C. Landerer, à la suite de C. Trautmann-Waller, attire notre attention sur le fait que la philosophie de Herbart fut un temps comprise comme l'antagoniste de celle de Schopenhauer, notamment grâce à un tournant herbartien de Hanslick ce qui aurait également des répercussions sur la philosophie de la musique de Nietzsche. Voir Christoph Landerer et Marc-Oliver Schuster, *Nietzsche Vorstudien zur <Geburt der Tragödie> in ihrer*

un programme politique, « une sorte de patriotisme autrichien, l'art pour l'art, alors même qu'il se présente comme apolitique »[1383].

3.1.3) Le formalisme objectif de Hanslick et son rapport à la science :

Dans l'article « Sur l'impression subjective de la musique et sur sa place dans l'esthétique », paru sous forme de feuilleton dans la *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*[1384] en 1853, J. Labia souligne l'attention portée par Hanslick à « l'articulation entre les méthodologies de la « science de la musique » et des sciences exactes. »[1385]. En effet, au fil des dix éditions de *Du beau musical*, Hanslick évolue : d'une enquête sur le beau par une voie qualifiée de métaphysique, l'on passe à une esthétique scientifique objective. Pour J. Labia, ce texte de 1853 invite à penser que la prise en compte de la physiologie intéressait cependant Hanslick dès la formation du projet de *Du beau musical*. Le programme scientifique semble pour ainsi dire explicité clairement par moments :

> « La double exigence d'une ossature strictement scientifique et d'une casuistique foisonnante rend la tâche extrêmement ardue, mais pas impossible, à moins que l'on aspire à l'idéal d'une musicologie « exacte », sur le modèle de la chimie ou de la physiologie ! »[1386]

On peut comprendre cette double exigence méthodologique formulée par Hanslick si on la situe dans la filiation herbartienne d'un mixage entre l'esthétique générale et l'esthétique appliquée. On voit bien, cependant, que l'esthétique générale de Herbart se donnait pour tâche de construire une esthétique anhistorique, tel que A. Wilfing qualifie le formalisme de Herbart[1387], alors qu'on ne retrouve pas une telle ambition chez Hanslick, ce que nous verrons plus loin. Il faudrait alors suivre la conclusion de Paul Moos telle que la rapport A. Wilfing : le corpus esthétique de Herbart constitue la « base initiale de *toutes* les tendances formalistes dans des contextes musicaux »[1388]. On pourra cependant préciser la pertinence de cette « herbartianische Richtung », identifiée par l'élève de Hanslick Guido Adler[1389], au cours de notre lecture, afin d'éviter de reproduire au niveau de la filiation herbartienne l'approximation faite pour Kant et Hanslick, quand bien il nous apparaît clairement que la filiation Herbart-Hanslick est d'ores et déjà plus établie.

Bezeihung zur Musikästhetik Eduard Hanslicks, in *Nietzsche-Studien*, 31/2002, pp. 114-133, et Kalus Christian Köhnke, *Enstehung und Aufstieg des Neukantianismus*, Francfort/Main, 1993 pour l'alternative Herbart ou Schopenhauer, tel que C. Landerer la qualifie, *Formalismes esthétiques…*, *op. cit.*, note 19 p. 80.

1383 C. Maigné, *idem*, p. 23.

1384 *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Wiener Zeitung* : I, i (25/7/1853) : I, 2 (1/8/1853) ; II, (18/8/1853), traduit par J. Labia dans *Formalisme esthétique. Prague et Vienne…*, *op. cit.*, pp. 183-213.

1385 Labia, J., Présentation de « Sur l'impression subjective de la musique... », *idem*, p. 178.

1386 *DBM*, p. 123.

1387 Wilfing, A., *idem,* p. 2.

1388 Wilfing A., *idem*, p. 2, renvoie à Moos, Paul, *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann : Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anhalt, 1922.

1389 A. Wilfing, *idem*, p. 2, renvoie à Adler, Guido, *Eduard Hanslick : Rede gehalten bei der Enthüllung der Büste in der Universität*, Vienna, Drückerei der Neuen Freien Presse, 1913, p. 4.

En dehors de cette filiation avec Herbart, il faut considérer le rapport de Hanslick à Hermann von Helmholtz car il est déterminant pour les rapports que la pensée de Hanslick entretient avec les sciences qui lui permettent, d'ailleurs, de définir le statut et la méthodologie de ce qu'il entend par *science* du beau musical. A. Wilfing a d'ailleurs peut-être tendance à sous-estimer ce rapport à la physiologie de Helmholtz.

Il est cependant clair que Hanslick refuse par exemple nettement l'approche rationaliste qui espère expliquer le beau par les rapports mathématiques :

> « Les mathématiques ne font que régler la matière élémentaire en vue de son traitement par l'esprit ; elles jouent un rôle latent dans les rapports les plus simples, mais la pensée musicale se fait jour sans leur secours. »[1390]

Il est en effet indispensable qu'une telle matière, rationalisée et organisée, se trouve ensuite spiritualisée pour atteindre au beau. Les mathématiques n'ont pas, pour Hanslick, une telle « force créatrice »[1391].

S'il est clair que le rôle des mathématiques est relégué au plan élémentaire chez Hanslick (ce qui n'a pas du tout, comme nous le verrons, la même importance que chez Herbart), cela est bien moins certain concernant le rôle de la structure physiologique du corps.

3.1.3.1) Une partie fondée physiologiquement ?

Il est vrai que le début de *Vom Musikalisch-Schönen* a de quoi confondre le lecteur dès les premières lignes. S'appuyant sur le premier paragraphe de la première édition (1854), A. Wilfing met en lumière une déclaration sur la sensation – que l'on retrouve également dans la neuvième édition traduite chez Hermann en français – :

> « Le temps est révolu des anciens systèmes esthétiques qui ne considéraient le beau qu'en rapport avec les « sensations » éveillées par lui. »[1392]

Et, dans la Préface de la neuvième édition, on peut lire :

> « Ces recherches correspondent entièrement au point de vue des anciens systèmes esthétiques qui considéraient uniquement le beau en rapport avec les sentiments qu'il éveille et qui déclaraient la philosophie du beau « fille de la sensation » (αἴσθησις) »[1393]

1390 *DBM*, p. 134.

1391 *Ibidem*

1392 *Vom Musikalisch-Schönen : Ein Beitrag zur Revision der Aesthtik der Tonkunst*, Leipzig, R. Weigel (éd.), 1854, p.1. Nous traduisons :

> « Die Zeit jener ästhetischen Systeme ist vorüber, welche das Schöne nur in Bezug auf die dadurch wachgerufenen « Empfindungen » betrachtet haben. »

1393 *DBM*, p. 63 :

La mise en regard de ces deux textes nous autorise à nous demander ce que Hanslick entend exactement par *Empfindung*, sans bien sûr présupposer qu'il confonde *Empfindung* et *Gefühl*[1394]. La première édition dénonce une boucle dans laquelle l'esthétique se trouvait piégée : en partant de la sensation, elle n'accomplissait qu'un détour (une promenade, *Spaziergang*) par la visée du phénomène, pour revenir finalement au point de départ : la sensation. Mais la neuvième édition désigne bien le *sentiment*, (*Gefühl*) comme ce à quoi ces esthétiques ont « inlassablement »[1395] ramené le beau. Aussi, Hanslick ne confond pas sensation et sentiment, mais les anciennes esthétiques, en faisant systématiquement retour vers le sujet, ont fini par employer l'un pour l'autre :

> « […] le plus souvent, dans les ouvrages plus anciens, on appelle « sensation » ce que nous désignons ici par sentiment. »[1396].

La sensation était ainsi indifféremment le point de départ et, en même temps, le point d'arrivée de l'expérience esthétique (qui n'a donc fait qu'un détour par le phénomène) ; pour Hanslick, il est clair que ces deux moments sont distincts, et que c'est bien le second, le retour au sujet, qui est le plus délétère pour l'esthétique scientifique. Il faut donc couper court à une telle référence.

Au chapitre IV de *Du beau musical*, Hanslick recourt à l'argument suivant : si la musique a tant d'effet sur nous, c'est justement alors que « la cause de cette puissance est objective, nécessairement. »[1397]. Il faut donc se demander dans quelle mesure les pures sensations posent problème à Hanslick, puisqu'il tient compte de l'effet qu'elles provoquent, dans une certaine mesure. Nous verrons que les sensations ne semblent pas constituer un domaine de recherche aussi indésirable que l'est le sentiment.

Par exemple, cet extrait annonce la possibilité d'intégrer à la fois la sensation (en tant qu'excitation sensorielle et nerveuse) et le sentiment dans un processus qui, parce qu'il se spiritualise, est bien esthétique de part en part :

> « Grillparzer […] voit juste quand il affirme : « […] Si l'on veut caractériser efficacement la différence de fond qui existe entre la musique et la poésie, on ferait bien d'être attentif à la manière dont l'effet produit par la musique commence par une excitation des sens, une réaction nerveuse, puis, une fois le sentiment éveillé, parvient en dernière instance à l'esprit, alors que la poésie de son côté donne d'abord vie au concept, n'agit sur le sentiment que par son intermédiaire avant de faire participer, au dernier stade de son accomplissement ou de sa déchéance, la partie sensible ; la voie que suit chacun de ces deux arts est donc parfaitement opposée. Le premier procède à une spiritualisation de l'élément corporel, le second à une incarnation de l'élément spirituel. ». »[1398]

1394 A. Wilfing le fait remarquer en ces termes, mais nous pouvons bien entendu le souligner à nouveau : Hanslick propose lui-même une distinction entre sentiment et sensation au chapitre I de *DBM*, *op. cit.*, p. 69. Nous la commentons plus loin.

1395 *DBM*, *ibidem.*

1396 *DBM*, p. 68. Hanslick désigne par là en particulier l'esthétique hégélienne. Voir note 3 p. 68, *ibidem*.

1397 *DBM*, p. 145.

1398 Grillparzer, Franz, *Œuvres complètes*, IV, 142, cité par Hanslick, *DBM*, p. 64.

On veillera toutefois à ne pas produire une lecture hégélienne d'une telle spiritualisation (du reste, il s'agit ici des mots de Grillparzer), notamment grâce à l'étude précise de ce que sont les formes chez Hanslick. On peut également s'aider du fait que Hanslick fournit une distinction entre sensation et sentiment en utilisant une terminologie qui rappelle les concepts de la psychologie de Herbart :

> « La sensation est la perception d'une qualité sensible déterminée, qu'il s'agisse d'un son ou d'une couleur. Le sentiment est la prise de conscience de la stimulation (*Förderung*) ou de l'inhibition (*Hemmung*), d'un état d'âme, donc la conscience d'un bien-être ou d'un malaise. »[1399]

Si la *Förderung* ne provient pas du vocabulaire courant de la psychologie herbartienne, on reconnait immédiatement la *Hemmung*, l'inhibition, parfois traduite par répression. On l'a vu, il s'agit d'une terminologie technique visant à désigner les interactions des forces dans le mécanisme psychique ; pour Hanslick, cependant, la stimulation et l'inhibition s'accompagnent nécessairement de conscience, ce qui n'est pas le cas chez Herbart, puisque c'est précisément le degré inhibition qui résulte d'un rapport entre plusieurs représentations qui conditionne la possibilité d'une prise de conscience. De plus, on remarque que chez Hanslick, la sensation est déjà définie comme un acte perceptif qui enveloppe une forme de jugement, ou d'inférence, pour reprendre les termes de la physiologie de Helmholtz : la sensation donne une qualité sensible déterminée, donc un son identifié avec au moins l'un de ses paramètres fondamentaux, si ce n'est plusieurs (une hauteur, une intensité, une durée et même : un timbre). La sensation est déjà complexe, et le sentiment ajoute avant tout la conscience qui transforme ainsi ce qui est ressenti en état d'âme. On pourra alors se demander s'il reste tout simplement une place quelconque pour la prédication du beau, ou si l'esthétique musicale de Hanslick est bel et bien intégralement objectiviste.

La sensation n'est qu'une « base »[1400], en réalité le simple point de départ d'événements plus complexes qui constituent le beau musical. De plus, Hanslick la disqualifie comme objet d'étude principal car le beau est défini comme un sensible commun, autrement dit, le beau musical n'est pas le seul à être sensible : toute beauté est accessible par les sens. Or, Hanslick souhaite bien édifier une esthétique spécifique (ou spéciale), dont l'objet doit être la musique, et non les sensations. Il faut remarquer ici l'importance des conclusions de la physiologie acoustique de Helmholtz : en effet, on pourrait supposer que s'il existait des sensations purement musicales, celles-ci pourraient grandement contribuer à une esthétique scientifique de la musique. Cependant, il n'y a rien de tel que des sensations musicales : il n'y a que des sensations auditives (ainsi par exemple : la différence

1399 *DBM*, p. 67.
1400 *DBM*, p. 67.

entre dissonance et consonance est purement quantitative), dont l'élaboration psychique conduit à la musicalité.

Puisque, pour la physiologie, notamment avec les progrès permis par Helmholtz, les sensations ne sont pas elles-mêmes spécifiques, la question est de savoir quelle est la part de ces sensations dans le beau musical. Hanslick pose méthodologiquement la question inverse : « À quel point l'effet produit [par les sensations] relève-t-il de l'esthétique ? »[1401].

À première vue, le chapitre qui plaiderait peut-être le plus pour une possibilité d'interprétation de l'aspiration à la scientificité physiologiquement fondée du beau est le chapitre sur le rapport de la musique à la nature ; en effet, Hanslick semble y envisager sérieusement qu'un fondement physiologique soit pensable pour la science musicale car certains fondements de l'harmonie se trouvent dans la nature, par exemple ce qu'on pourrait appeler le fonctionnalisme dans la tonalité ainsi que la « progression harmonique »[1402] en forme de cercle (le cycle des quintes). Hanslick écrit :

> « Ce qu'il y a de rationnellement satisfaisant dans l'élaboration en et pour soi de formes musicales repose sur certaines lois fondamentales primitives que la nature a inscrites dans l'organisation de l'être humain et dans les phénomènes sonores »[1403]

Il demeure toutefois difficile de savoir s'il s'agit d'une forme de postulat général servant à prévenir une remontée à l'infini des questionnements, ou s'il s'agit d'une adhésion précise à certains points de la théorie de Helmholtz par exemple. Il se pourrait en effet que la notions de parenté des sons, dont Helmholtz a démontré le fondement dans ce qu'il pensait être le fonctionnement des fibres de Corti, soit précisément ce sur quoi s'appuie Hanslick puisqu'il déclare en effet que les

> « affinités [naturelles] […] vivent, sinon sous la forme d'une conscience scientifique, du moins de façon instinctive dans toute oreille éduquée […]. »[1404]

Nous pouvons ainsi plutôt conclure à un naturalisme des possibilités de l'oreille qui devraient toutefois être activées par l'éducation, et de bonnes pratiques d'écoute. Toutefois, chez Hanslick, l'intrication de ce qui est naturel et de ce qui relève d'un apprentissage est plus complexe, pour ne pas dire peut-être plus embrouillé, qu'il n'y paraît. Dans ce passage, il semble que l'éducation doive développer les potentialités du corps naturel. Toutefois, il ne faudrait pas voir là une véritable formation ou construction du goût et des activités artistiques par la culture, mais une simple réalisation de ce qui est permis par la nature en puissance. On trouve en effet dans le texte

1401 *DBM*, p. 148.
1402 *DBM*, p. 116.
1403 *Idem*, p. 116.
1404 *Ibidem*.

traduit par J. Labia que nous étudions plus loin, comme dans les rééditions les plus tardives de *DBM*, cette remarque :

> « Ce n'est pas parce qu'elle est de la musique de danse qu'elle met les pieds en mouvement ; c'est parce qu'elle le fait qu'elle est de la musique de danse. »[1405].

Le fait de danser est le résultat d'un effet musical ; aussi, la danse ne peut pas être une intention ou aucune finalité qui gouverne la création de l'œuvre d'art musicale – ce qui correspond au programme formaliste mais aussi à un certain réalisme de l'oeuvre d'art : en effet, si l'œuvre ne possède pas les propriétés musicales qui invitent à danser, elle ne peut pas se réclamer d'un genre qui serait la musique de danse. Un lien naturel doit ici être postulé entre les sons et la mise en mouvement des pieds (exprimé, de surcroît, totalement passivement) ; ce qui relève de la culture, à savoir « être de la musique de danse » (appartenir à un genre) est bien *a posteriori*, et non un contexte *a priori* qui explique, et rend possible, que les pieds se mettent à danser.

Hanslick ne semble pas garantir, dans cette neuvième édition de *DBM* une véritable détermination naturelle de la prédication musicale comme cela peut être le cas chez Helmholtz, dans une certaine mesure.

D'un autre côté J. Labia invite à prêter attention aux premiers intérêts de Hanslick pour les questions physiologiques dans ses textes préparatoires tel que « Sur l'impression subjective de la musique... » qui constitue le matériau pour les chapitres IV et V de *DBM*. Hanslick y signale bien que nous ne devons pas « détourner notre attention » de la « capacité de sentir »[1406] car celle-ci donne beaucoup à comprendre de la composition et de la réception, deux activités qui entourent l' « œuvre achevée et impersonnelle »[1407]. Dans ce texte à considérer comme un *Vorabdruck*, on trouve déjà les considérations sur le compositeur et son rapport au sentiment à et la sensation, puis à l'auditeur. Si le compositeur est tenu à une relative distance de l'émotivité pour sauver l'activité de composition de sa confusion avec une transe enthousiaste[1408], ce n'est pas le cas de l'exécution, donc le cas de l'interprète. L'interprétation a nécessairement partie liée avec l'expression de sentiments, et plus précisément, avec ce que Hanslick identifie comme des élans venus du corps même[1409]. Ce type d'expressivité culmine dans la libre interprétation où Hanslick aperçoit la possibilité de parler d'une « tendance subjective […] « pathologique », au sens noble du terme. »[1410]. On peut comprendre qu'il désigne par là l'engagement total et nécessaire de l'artiste

1405 Hanslick, « Sur l'impression subjective de la musique... », trad. J. Labia, in *Formalisme esthétique…, op. cit*., p. 196.
1406 « Sur l'impression subjective de la musique... », trad. J. Labia in *Formalisme esthétique…, op. cit.*, p. 184.
1407 *Ibidem*.
1408 *Idem*, p. 184.
1409 Voir *idem*, p. 189.
1410 *Ibidem*.

improvisateur qui ne peut pas se contenter, pour livrer une improvisation vivante, de rester dans le pur cercle de la répétition de formes apprises ; il doit prendre des risques en s'aventurant sur un terrain dont il renonce à pouvoir évaluer ni juger à l'avance toutes les possibilités. Le pathologique au sens noble du terme correspondrait peut-être à l'absence de réflexion, rendue impossible par l'improvisation, mais à l'exercice d'une liberté créatrice quasi-totale, où vient nécessairement se mêler une forme d'irrationalité. Quant au statut de l'auditeur, c'est, dans ce texte de 1853, celui qui se voit le plus en lien avec l'analyse d'une activité physiologique ou nerveuse[1411], comme la nomme Hanslick. Après avoir pris acte de l'intensité, de la rapidité et de l'intimité de l'effet de la musique sur nous – dans des réflexions qui seront conservées dans la version de *DBM* de 1854, et les suivantes – Hanslick, rappelant une anecdote sur Goethe conservée dans *DBM*, en conclut que l'effet de la musique est mixte, et qu'il comprend toujours une partie adressée en quelque sorte au corps. Cependant, un véritable effet esthétique ne s'adressera pas à ce que le corps a de faible et de maladif, quand bien même la musique qui résonne dans un corps ou un esprit en mauvaise santé possède un effet incomparable à nul autre dans le domaine artistique. Hanslick nomme cette capacité musicale une propriété « qualitative »[1412] fondée physiologiquement. Comment comprendre cela, puisqu'on a vu avec Helmholtz que le passage à une étude des phénomènes physiologiques semblait obliger à passer à des considérations purement quantitatives ? C'est pour expliquer cette proposition que Hanslick utilise l'image du réseau télégraphique pour parler du système nerveux, image qui sera non seulement présente jusqu'aux dernières éditions de *DBM*, mais sera reprise par Helmholtz en 1868 (sans mention de Hanslick, comme le signale J. Labia en note[1413]) : il propose en effet que la musique, puisqu'elle est l'art le plus spirituel (en raison du paradoxe de l'immatérialité de son matériau), et en même temps le plus sensible, a tendance à « s'assimiler aux *nerfs* »[1414]. Les nerfs étant eux-mêmes une réalité physiologique peu connue, et surtout dont le fonctionnement demeure peu clair dans les années 1850, il est possible que Hanslick suggère par là la facilité du recours à l'explication physiologique : il y a deux mystères, d'un côté, l'effet puissant de la musique malgré sa nature vibratoire, et de l'autre, le fonctionnement des nerfs ; la solution serait dans la présupposition de leur coexistence. Cependant, Hanslick semble accorder un certain crédit à une telle hypothèse, pourtant impossible à prouver à l'époque – on pourrait en déduire que Hanslick souhaiterait la voir prouver – : au lieu d'en accuser la facilité, il donnerait alors à penser une qualité particulière de la musique, capable de causer des sensations qui fonctionnent exactement sur le mode des nerfs (par exemple, dans l'hypothèse d'une énergie

1411 *Idem*, p. 191.
1412 *Ibidem*.
1413 *Idem*, p. 192. Notons qu'on retrouve tous ces passages quasi à l'identique dans la neuvième édition traduite chez Hermann, p. 151 notamment ; cependant, la traduction de J. Labia se prête mieux à ce que nous commentons.
1414 *Ibidem*.

nerveuse, les sensations musicales seraient capables de la remplacer ou de l'imiter). En effet, Hanslick rejette toute déduction possible d'un tel effet à partir des expériences médicales menées sur des patients malades qu'on prétend avoir guéri physiquement à l'aide des sensations musicales ; il admet qu'il puisse y avoir un fondement de l'effet du beau musical qui passe par les nerfs, mais non qu'on puisse prétendre utiliser la voie des nerfs pour guérir grâce à la musique. Il s'agit en définitive de préserver la spécificité de l'effet de la musique, quand bien même l'étude de ses effets physiologiques et nerveux se poursuivraient, ce que Hanslick semble encourager clairement dans ce texte :

> « Une fois bien établi qu'une partie intégrante de l'émotion produite par la musique est *physique*, il s'ensuit que ce phénomène survenant essentiellement dans notre système nerveux doit être étudié également sous son aspect corporel. »[1415]

Il s'agit donc de pouvoir poursuivre les recherches physiologiques sur l'esthétique musicale en étant doté des bons questionnements.

Hanslick reconnaît la pertinence des résultats de l'acoustique pour ce qui est sons isolés (elle explique par exemple par la nature et le concours des vibrations, le caractère plaisant et déplaisant de sons simples), mais cela ne suffit pas à accéder à l'explication esthétique qui implique non seulement qu'on s'intéresse au sentiment provoqué (qui devient un « état d'âme » à la page suivante[1416]), et donc à l'effet des sons composés :

> « Comment se fait-il qu'une suite de sons *harmonieux* produise l'impression de la douleur, alors qu'une autre série de sons *tout aussi harmonieux* crée une impression de joie ? »[1417]

La physiologie est, déjà à l'époque de « Sur l'impression subjective... » incapable de répondre à ces questions (Hanslick s'appuie alors sur Hermann Lotze et Emil Harless), pas plus que l'acoustique physiologique de Helmholtz n'en sera capable, même si elle apportera un nouvel éclairage sur la connaissance du son et de l'oreille. Mais c'est toujours la part du beau qui reste inexplicable : on peut expliquer l'effet intense de la musique sur les nerfs, et on peut désormais apercevoir son rapport avec certains affects suscités par certaines pièces, mais lorsqu'on tente de se servir de ces observations pour composer, on obtient qu'un effet physique et physiologiquement déterminé crée toujours en retour un effet physique, et non un effet esthétique. Seul un effet musical, esthétique, peut créer sur l'auditeur un effet esthétique (et collatéralement, peut-être, des effets physiques) : le « moment *artistique* – celui qui vient de l'esprit pour s'adresser à l'esprit. »[1418]

Il est cependant clair que Hanslick accorde de l'importance au privilège que semble posséder la musique sur nos nerfs, et sur nos esprits via les impressions corporelles en général. Que

1415 *Idem*, p. 195.
1416 *Idem*, p. 198.
1417 *Idem*, p. 197.
1418 *Idem*, p. 201.

ce privilège ne recoupe aucun explication réellement artistique n'est effectivement pas satisfaisant pour qui s'émerveille, comme Hanslick, d'un tel pouvoir. Mais il faut se résoudre à renvoyer à la matière, et dans un vocabulaire un peu moins hégélien (mais tout de même inspiré de Hegel selon J. Labia) de Hanslick, le son à l'élémentaire (*das Elementarische*) ; le son est alors « *matériau* dans lequel la nature a disposé une insondable affinité élective physiologique »[1419]. Nous étudierons plus avant cette affinité dans le chapitre consacré à la partie dynamique du sentiment, et à la promotion par Hanslick d'un certain pouvoir d'imitation de la musique.

En définitive, concernant la question de la place de la physiologie dans la réflexion de Hanslick, nous ne nous trouvons pas réellement en conflit avec la lecture d'A. Wilfing, quand bien même certaines de ses propositions vont peut-être un peu loin, notamment sur l'abandon de la recherche sur les sensations : par exemple, lorsqu'A. Wilfing se range à l'analyse de Mark Evan Bonds :

> « Hanslick objected to any epistemology that emphasized the constitutive role of the subject in aesthetic contemplation : he wanted to create an aesthetics of music in which beauty was a fixed and unchanging quality in the work itself, not a construct of the listener… Beauty, to Hanslick's mind, is an intrinsic quality of objects and has nothing to do with perception. »[1420]

Il s'agit selon A. Wilfing, dans ce passage, d'exposer l'un des points de divergence les plus importants entre Hanslick et Kant ; il s'agit d'un point de méthode fondamental que l'on peut résumer ainsi : l'esthétique de Kant est fondée sur des lois trouvées dans le sujet, celle de Hanslick aspire à trouver les lois du beau dans l'objet. Nous avons déjà détaillé la confusion entre sentiments et sensations que Hanslick pointait, mais ici un terme différent apparaît : celui de perception. A. Wilfing renvoie en effet à un principe déjà énoncé dans la première édition de *Du beau musical :* une esthétique de la musique pure est celle « daß in ästhetischen Untersuchungen vorerst das schöne Object und nicht das empfindende Subject zu erforschen ist. »[1421] où il souligne que c'est bien le sujet « percevant », (*empfindende Subjekt*), et non les sentiments du sujet qui sont écartés comme point de départ de la recherche. Pour A. Wilfing, Hanslick se montre par là étranger à toute fondation transcendantale, puisque celle-ci impliquerait au minimum de pouvoir penser les conditions de possibilités *a priori* de l'expérience, et de prendre appui sur une esthétique transcendantale. Chez Hanslick, il ne serait jamais question de pouvoir déterminer ce que le sujet atteint, et il n'y aurait donc, partant, aucune théorie de la perception. Nous observerons dans une seconde partie si cela est entièrement vrai, mais il nous semble que cette lecture risque d'occulter non seulement une partie importante de ce qui, chez Hanslick, permet de qualifier l'écoute, et donc

1419 *Idem*, p. 201.
1420 Mark Evan Bonds, *Absolute Music : The History of an Idea*, Oxford University Press, New York, 2014, pp. 188–89. cité pp. 22-23 dans Wilfing, A, *art. cit.*.
1421 *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854, *op. cit.*, p. 24, cité dans Wilfing, A., *art. cit.*, p. 23.

les formes elles-mêmes, mais, de plus, il nous semble qu'il ne faudrait pas totalement oblitérer l'intérêt que porte Hanslick à la physiologie. De plus, si Hanslick restaure effectivement l'objet indépendamment de la question de la saisie perceptive, il est intéressant de noter que, comme Herbart (qui a à la fois revendiqué et renié Kant), il ne franchit jamais l'interdit kantien concernant l'accès à la chose en soi. Le premier paragraphe de la première édition porte en effet cette formule très intéressante aux accents kantiens (probablement acquis via l'herbartisme) :

> « Aucun sentier ne conduit au centre de la chose, mais chacun doit aller dans sa direction. »[1422]

En effet, l'exigence d'écarter ce qu'on pourrait appeler les impressions sensibles est ancienne dans l'histoire des théories esthétiques : on la trouve notamment chez Rousseau, dans *L'essai sur l'origine des langues* :

> « Que celui donc qui veut philosopher sur la force des sensations commence par écarter, des impressions purement sensuelles, les impressions intellectuelles et morales que nous recevons par la voie des sens, mais dont il ne sont que les causes occasionnelles.[1423] »

Il est toutefois remarquable que, chez Rousseau, écarter les impressions sensibles permette d'accéder à ce que l'âme produit à l'occasion de ces sensations : c'est finalement la forme subjective, le jugement ou l'activité du sujet qui doit être dégagé, une fois les impressions sensibles écartées. Comme le fera également Kant, Rousseau écarte les sensations physiques pour dégager ce qui relève du jugement de l'auditeur. À l'inverse, Hanslick écarte les sensations pour dégager ce qui relève de l'objet, absolutisé dans le concept de forme.

Le problème des esthétiques précédentes est donc bien méthodologique : le retour au sujet, qu'il se fasse en visant les sensations ou les sentiments, est une mauvaise orientation (*Richtung*). Il faut viser l'objet, quand bien même on ne l'atteint pas. Au fond, il est difficile de dire si la position de Hanslick eu égard à la physiologie, et notamment à l'étude de la perception, est aussi tranchée que M. E. Bonds l'exprime. On se souvient que Helmholtz est cité pour la première fois dans la Préface de la troisième édition de 1865[1424] (alors que les auteurs cités avec Helmholtz ont disparu de la neuvième, notamment parce que les conclusions de Helmholtz remplacent les leurs). Il est certain que, pour Hanslick, un véritable effet esthétique ne s'adresse pas à ce qui est pathique dans l'esprit ou le corps, en proie à l'irritabilité nerveuse, ou à la maladie en général ; l'effet esthétique s'adresse à un individu en bonne santé. Mais le chapitre IV des éditions ultérieures à l'édition originale, notamment la neuvième que nous utilisons, montre un point de rupture avec la théorie de

1422 *VMS*, 1854, *op. cit*., p. 1 : nous traduisons :
> « Kein Pfad führt ins Zentrum der Dinge, allein jeder muss dahin gerichtet sein. »

1423 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chapitre XV, *Œuvres complètes,* « Bibliothèque de la Pléiade », t. v, Gallimard, Paris, 1995, p. 417-418.
1424 *VMS*, 1865, Weigel (éd.), Leipzig, p. viii.

Helmholtz : il semble en effet que Hanslick maintienne une conception du son musical qui se distingue qualitativement des autres sons (en rejetant par là, écrit-il, une « perspective matérialiste »[1425]). A. Lissner voit lui aussi chez Hanslick cette volonté de faire échapper la musique à une « [reconduction] aux seules lois quantitatives »[1426], ce qui était, nous l'avons vu, un objectif chez Helmholtz, et ce qui changea en particulier le statut de la dissonance. Comment penser un tel son, c'est-à-dire comment penser une sensation qui soit la perception d'une qualité, sans que soit mise en place une structure psychique minimale (sans aller jusqu'à dire transcendantale) ? C'est ce que nous verrons dans une deuxième section sur la science du beau chez Hanslick. Si Hanslick salue bien l'importance de la *Théorie physiologique*, il indique également là où, à son avis, elle s'arrête, et il s'appuie alors sur les travaux du psychologue Hermann Lotze :

> « ce qui s'avère pour nous le plus important reste inexpliqué : le processus nerveux par lequel la sensation auditive se transforme en sentiment, ou en état d'âme. »[1427]

Il est à noter qu'une telle *transformation* l'intéresse, même s'il ne prétend pas fournir lui-même une explication dont la mise au jour revient aux sciences psychologiques.

3.1.3.2) Une partie fondée sur l'activité psychique, et le risque d'un manque de définition :

Le statut de science réclamé par Hanslick pour l'esthétique doit être éclairé d'un nouveau jour : la Préface de la neuvième édition contextualise d'ailleurs la critique contre l'esthétique du sentiment par rapport à la « science »[1428] (du beau musical) au sein laquelle l'idée de sentiment trouble l'établissement de la « valeur du beau » et la déduction de « loi[s] »[1429] esthétiques. Rechercher à formuler les lois du beau musical en même temps qu'une définition de la valeur du beau peut nous permettre de comprendre que la science à laquelle Hanslick aspire doit s'appuyer sur une théorie scientifique du jugement, c'est-à-dire, sur des fondements psychologiques.

D'ores et déjà, nous pouvons rappeler que, dans la revendication primordiale d'un retour à l'objet musical qui est la colonne vertébrale de l'essai de Hanslick, un présupposé reste pourtant bien présent :

> « […] l'aspect artistique de la musique, et […] les effets qu'elle produit […] viennent de l'esprit humain, au moyen d'une mise en forme déterminée des facteurs élémentaires qu'elle fait naître dans l'intuition pure. »[1430]

1425 *DBM*, p. 153.
1426 Lissner A., « La dialectique de la forme selon Hanslick », in *DBM*, *op. cit*., p. 48.
1427 *DBM*, p. 157.
1428 *DBM,* Paris, Hermann, 2012, p. 60.
1429 *Ibidem.*
1430 Hanslick, « Sur l'impression subjective de la musique... », trad. J. Labia, in *Formalisme esthétique…*, *op. cit.*, p. 211.

Il s'agit ici de la traduction éclairante de J. Labia du texte préparatoire à *DBM* sur lequel nous avons déjà travaillé : on y retrouve une idée formulée ailleurs par Hanslick, à savoir qu'à chaque extrémité de l'oeuvre impersonnelle se trouve une personne. Il est vrai que l'idée que la musique soit purement et simplement un effet produit (tout ce qui n'est qu'intention non manifestée n'est pas de la musique, précise Hanslick plus loin) et qu'elle soit accueillie dans l'intuition pure constitue un cadre qui gomme la présence du sujet. Le cahier des charges de *DBM* ne laisse pas de doute quant à la place à donner à l'objet par rapport à celle à donner au sujet de l'expérience esthétique : il s'agit d' « [...] explorer d'abord l'objet beau et non le sujet sensible. »[1431], ce qu'on peut préciser grâce au chapitre III :

> « Tout élément musical isolé (c'est-à-dire tout intervalle, toute couleur, tout accord, tout rythme, etc.) possède sa physionomie propre, son mode d'action établi. Si l'artiste est insondable, cela n'est pas vrai de l'œuvre d'art. »[1432]

Toutefois, on ne peut pas dire que Hanslick ne statue pas sur les conditions de saisie de l'oeuvre elle-même ; partant, il est nécessaire pour lui d'établir quelques principes psychologiques. Il est clair que l'on peut – et même, que l'on doit – parler d'esthétique musicale objectiviste ; mais pour mieux revenir à l'objet, on ne saurait se passer d'une redéfinition, donc d'une délimitation, du domaine du sujet. C'est ce qu'il nous faudra établir dans la suite de ce chapitre concernant le statut de la partie dynamique du sentiment, la notion d'écoute et de contemplation, ou intuition pure, chez Hanslick, et enfin, la notion de volonté, présente en sous-main dans sa théorie de l'écoute.

M. Rieger remarque que Hanslick se situe en réalité à un tournant épistémologique : partagé entre une proposition métaphysique, sur laquelle nous avons vu que Dahlhaus mettait l'accent, et une proposition positiviste dépendant de la méthode inductive venue des sciences. Pour Hanslick, il est clair que le caractère scientifique d'une théorie peut s'établir en dehors des résultats des sciences naturelles, ce qui constitue un point de rupture avec Helmholtz :

> « Contrairement à Helmholtz, pour Hanslick, cependant, ce n'était pas seulement la science naturelle qui garantissait la qualité scientifique de l'esthétique. »[1433]

M. Rieger commente lui aussi les premiers paragraphes de la première édition en 1854, puisqu'ils sont censés délivrer une véritable définition de ce que Hanslick entend par scientifique :

> « « Le courage et la capacité de se saisir des choses à même les choses, d'examiner ce qui se détache des milliers d'impressions changeantes qu'elles font sur l'homme, ce qu'elles ont de permanent, d'objectif, et d'invariablement valide – ceci caractérise la science moderne dans ses diverses branches. La direction objective ne pouvait manquer de se communiquer immédiatement à

1431 *DBM.*, p. 65.
1432 *Idem*, p. 119.
1433 Rieger, M : « Im Unterschied zu Helmholtz gewährleistete für Hanslick jedoch nicht ausschließlich die Naturwissenschaft die Wissenschaftlichkeit der Ästhetik. », in *Helmholtz Musicus, op. cit.*, p. 39.

l'exploration du beau. Le traitement philosophique de l'esthétique, qui tente d'approcher l'essence du beau de manière métaphysique et qui en montre les éléments ultimes, est une acquisition des temps récents. » »[1434]

Il est intéressant de noter que le terme d'élément ne semble pas renvoyer, dans cette première édition, à ou du moins, pas dans les premiers paragraphes, à ce qui constituera pour Hanslick la partie de la musique à laquelle s'abandonnent ceux qui écoutent la musique pour tomber en pâmoison, et la subir dans une écoute pathologique en quête d'émotions omnipotentes. Ici, les éléments qui semblent garantir la scientificité de l'investigation métaphysique rappellent immanquablement les éléments de la méthode de Herbart : il s'agirait bien d'identifier les éléments du beau, c'est-à-dire les premiers assemblages entre éléments sensibles susceptibles de former un rapport simultané ou successif – sachant que, pour Herbart, la musique demeure l'art des rapports successifs, ce qui correspond parfaitement à ce que nous identifierons un peu plus loin comme un retour au *mélos*, et à un thématisme chez Hanslick – . De là, on ne peut pourtant pas dire qu'il n'y a qu'un pas vers la considération psychologique des représentations : le texte de Hanslick ne montre pas le point où la méthode des éléments sert à distinguer ce qui vient de la série des représentations directement via la chose, et ce qui est ajouté, c'est-à-dire le jugement esthétique. Toutefois, comme le beau chez Hanslick ne peut pas se réduire à de purs rapports mathématiques, ni à des vibrations, il faut bien qu'il vienne de ce que Hanslick appelle un contenu spirituel, convoyé par l'oeuvre, et qui doit, bien sûr, être retrouvé dans l'oeuvre, et non ailleurs, et qui doit être retrouvé comme tel (une unité caractéristique que nous décrirons plus loin : la forme).

M. Rieger rappelle bien que le terme métaphysique est parfaitement équivalent à scientifique ici pour Hanslick, et que cette méthode est en fait en concurrence avec un autre modèle, utilisant aussi les sciences, et dont la méthode est identifiée par Hanslick comme inductive[1435]. Il reconnaît alors que le cahier des charges de la nouvelle esthétique (formaliste) est désormais posé, et

1434 « « Der Muth und die Fähigeit, den Dingen selbst an den Leib zu rücken, zu untersuchen, was losgelöst von den tausendfältig wechselnden Eindrücken, die sie auf den Menschen üben, ihr Bleibendes, Objektives, wandellos Giltiges sei , - sie charakterisieren die moderne Wissenschaft in ihren verschiedenen Zweigen. Die objektive Richtung konnte nicht ermangeln, sich auch der Erforschung des Schönen alsbald mitzuteilen. Die philosophische Behandlung der Aesthetik, welche auf metaphysischem Wege sich dem Wesen des Schönen zu nähern versucht, und dessen letzte Elemente aufzeigt, ist ein Erwerb neuerer Zeit » (ebd.). », Hanslick, *VMS*, (Wien, 1854) Darmstadt (rééd.), 1991, pp. 1-2, cité p. 39 dans Rieger M, *idem.*

1435 « Hanslick beschreibt hier den Wendepunkt zwischen zwei Methoden der Erkenntnisgewinnung in der Ästhetik, nämlich einer wissenschaftlich-metaphysischen, die er vertritt, und einer naturwissenschaftlichen, welche die metaphysische abzulösen begann. Obwohl also schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts versucht wurde, naturwissenschaftliche Erkenntnisse auf die Ästhetik anzuwenden, war es erst Helmholtz, der dem Fach nicht nur neue Methoden, sondern auch ein neues, naturwissenschaftliches Fundament gab. » in *Helmholtz Musicus,* pp. 39-40 : nous traduisons :

« Hanslick décrit ici le tournant entre deux méthodes d'acquisition de connaissances en esthétique, à savoir : une méthode scientifico-métaphysique, qu'il représente, et une méthode des sciences naturelles, qui a commencé à remplacer la métaphysique. Bien que des tentatives aient été faites dès le milieu du XIX[e] siècle pour appliquer les découvertes scientifiques à l'esthétique, seul Helmholtz a donné à la discipline non seulement de nouvelles méthodes, mais aussi un nouveau fondement scientifique. »

suffisamment clairement, quand bien même un changement épistémologique survenait dans les sciences. Le point central d'un tel cahier des charges restant d'atteindre :

> « « […] le mérite immortel de détruire la domination non-scientifique de l'esthétique du sentiment (*Empfindungs-Ästhetik*), et d'explorer le beau dans ses propres éléments purs. » [...] »[1436] .

Si l'on est du côté de la musique comme *produit* et non ce qui produit, on est déjà dans une sphère psychologique où l'on ne se mêlera pas, comme en a averti Herbart, de statuer sur la transformation des sensations en sentiment : tout est déjà représentation, tout est toujours déjà spirituel dans l'art.

3.1.4) Un sujet historique mais une méthode anhistorique :

Si l'on admet le principe d'une filiation herbartienne chez Hanslick, on peut comprendre qu'il distingue fortement esthétique et histoire de la musique, s'opposant à Hegel, et, dans un même geste, reprenant le flambeau de Zimmermann. Dans une note de son article, A. Wilfing résume :

> « Pour Hanslick, la beauté musicale et le jugement esthétique sont historiquement conditionnés, mais pas les sciences esthétiques, qui doivent être aussi objectives que possible. Christoph Landerer (« Ästhetikprogramm », 16) a résumé de façon éloquente cette importante distinction : « Le beau est un objet historique, l'esthétique une entreprise anhistorique. ». »[1437]

Remarquons qu'A. Wilfing ajoute au résumé de L. Wiesing l'idée que le beau musical n'est pas seul l'objet historique mais que le jugement de goût a également une histoire. On se souvient que chez Herbart, le beau en ses éléments était l'objet d'une science anhistorique, et le beau spécifique à chaque art possédait une historicité. Le fait que le jugement soit identifié comme « historiquement conditionné » explicite la position de Hanslick de manière plus cohérente : il est possible qu'existe des rapports objectifs du beau qui sont l'objet de l'esthétique scientifique. Cependant, on n'accède concrètement à ces rapports que grâce à un jugement dont la contingence est plus évidente. Hanslick le dit clairement (si l'on fait pour l'instant fi de la multiplicité des termes employés) : il y a une « transformation de son intuition »[1438] au cours du temps dont chacun peut s'apercevoir (« à condition de vivre assez longtemps. »). De surcroît, en formulant l'historicité du

1436 « […] vor der Hand stehen die jüngsten Spitzen unserer Wissenschaft noch unverdunkelt da und behaupten für alle Zeit das unvergängliche Verdienst, die Herrschaft der unwissenschaftlichen Empfindungs-Ästhetik vernichtet, und das Schöne in seinen ureigenen, reinen Elementen durchforscht zu haben. » (ebd.). », Hanslick, *ibidem*, cité par Rieger M., *Helmholtz Musicus*, *op. cit*., pp. 39-40.

1437 « For Hanslick, musical *beauty* and aesthetic *judgment* are historically conditioned, not aesthetic *sciences* that have to be as objective as possible. Christoph Landerer ("Ästhetikprogramm," 16) has eloquently summarized this important distinction : « The beautiful is a historic subject matter, aesthetics an ahistorical enterprise." Original wording: "Das Schöne ist ein historischer Gegenstand, die Ästhetik ein ahistorisches Unternehmen." », in « Eduard Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum » (PhD diss., University of Vienna, 2016), pp. 63–72, cité par Wilfing A., *art. cit.*, note 158, p. 41. Nous traduisons directement l'allemand de la citation de C. Landerer.

1438 *DBM*, *op. cit*., p. 73.

jugement esthétique, on peut non seulement comprendre comment l'esthétique peut être objective mais le beau musical, historiquement déterminé, et en même temps relier plus nettement Hanslick à une tradition herbartienne.

Il restera donc à déterminer ce qui peut encore devenir un principe conformément à l'ambition scientifique de Hanslick. À la manière de Lessing[1439] (que A. Wilfing cite dans les sources moins connues, et autres que Kant, de l'esthétique de Hanslick[1440]), il nous semble que le beau en lui-même demeure le véritable concept qui guide le retour à l'objet musical.

3.1.5) Penser le formalisme sans la référence à la langue : un enjeu méthodologique.

L'enjeu de se départir du modèle linguistique apparaît clairement chez Hanslick, même s'il ne représente pas une ligne de force majeure de sa méthodologie. On le trouve tout de même formulé clairement :

> « [...] l'esthétique doit tendre sans relâche vers le point où le langage et la musique se scindent de façon définitive.[1441] »

On peut d'emblée interpréter le rejet de l'assimilation de la musique à un langage, au sens d'une analogie sérieuse et efficiente – et non de simples expressions courantes que Hanslick lui-même emploie par commodité – d'une manière anti-idéaliste. En effet, dans l'esthétique de Hegel, l'arrivée de la voix et du texte permettaient de refaire basculer le vide matériel, et la pure négativité du matériau musical, vers la subjectivité. Il y aurait chez Hanslick, comme le suggère par exemple A. Lissner, une volonté de « libérer l'esthétique des catégories hégéliennes de la consciente de soi »[1442], car la musique risque alors de sombrer dans la vacuité. En raison du contexte historique exposé plus haut, nous ne développerons cependant pas cette proposition.

On l'a dit plus haut, le formalisme de Hanslick s'oppose nettement aux esthétiques du sentiment (au mouvement de l'*Empfindsamkeit* et aux théories morales de l'art), mais également au paradigme poétique qui règne encore sur les théories des beaux-arts, prétendant les unifier sous un même principe (ce que nous avons appelé la recherche d'une narration, ou d'une narrativité, dans la musique). Il semble toutefois que Hanslick soit également amené à réfuter une assimilation de la musique au langage d'après un modèle linguistique, ou encore sémantique. Le modèle linguistique peut être compris comme un modèle expressif : l'expression sous-entend en effet qu'un contenu

1439« Chez les Anciens, la beauté était la première loi des arts plastiques » aussi on doit non pas « pousser l'expression au-delà des limites de l'art » mais « on doit la soumettre à la première loi de l'art : la loi de la beauté » , Lessing, G. E., *Laocoon*, [1766], chapitre II, Hermann, Paris, 1990, pp. 50-51.

1440 Wilfing A. signale que Lessing a pu être considéré comme une source de *DBM*, art. cit., p. 2. De fait, le *Laokoon* est mentionné par Hanslick à la page 202 de la traduction de la neuvième édition par A. Lissner. S'agit-il là d'une réelle connaissance, ou d'un lieu commun connu de seconde main ? La question devra rester entière.

1441 *DBM,* p. 135.

1442 Lissner, A, Présentation de *DBM*, *op. cit.*, p. 51.

intérieur, encore caché, doit être extériorisé, poussé vers l'extérieur. Outre l'idée que l'ex-pression implique avec elle un forme de force, voire de forçage, car le contenu qui est produit d'une intériorité, n'est pas destiné à être rendu public, l'expression implique qu'on trouve le *moyen* pour dévoiler le contenu caché qui est la fin en soi de l'expression (ou si l'on veut comme un tout : le dévoilement du contenu). Le modèle expressif de la langue porte en lui l'idée que la musique est un pur et simple moyen d'expression ; harmonie et mélodie deviennent alors de simples moyens. Si Hanslick emploie de temps en temps dans son discours des expressions qui rapprochent la musique du langage, ce sont, comme nous l'avons dit plus haut, des images, purement métaphoriques. Il n'y a là aucun rapprochement structurel. D'ailleurs, le chef d'orchestre et théoricien Johann Mattheson, l'une des figures de l'esthétique du sentiment les plus régulièrement visées par Hanslick, avait tenté, en 1739, de défendre la musique instrumentale en la rapprochant d'un « discours sonore », ou encore d'un « langage des sons »[1443], analogies censées l'assimiler à une espèce particulière de la musique vocale. Pour Hanslick, cette voie est vouée à l'échec : la musique instrumentale doit autant s'émanciper du modèle linguistique pour fonder l'autonomie de sa beauté que du modèle du sentiment. À la fin de son troisième chapitre, Hanslick écrit :

> « […] dans le langage, le son n'est qu'un signe, à savoir un moyen en vue d'exprimer quelque chose de parfaitement étranger à ce moyen, tandis que dans la musique, le son est la chose même, il est à lui-même son propre but. La beauté libre des formes sonores, d'une part, et la domination absolue qu'une pensée peut exercer sur le son en tant que simple moyen d'expression, d'autre part, s'excluent de façon tellement radicale que la fusion de ces deux principes est une impossibilité logique.[1444] »

On découvre déjà, à l'occasion de la réfutation du modèle du langage, une propriété importante des formes – qui selon est peut-être la seule réelle trace originale d'une influence kantienne – , alors même que la nature exacte des formes musicales n'est précisée qu'à la toute fin de l'essai, à savoir : la liberté des pures formes artistiques. Pour Hanslick, le son du langage est prisonnier d'une utilité sémantique qui fait de lui un moyen esthétique servile. Le son musical, quant à lui, est l'objet même de l'expression, et il l'est car il n'est soumis à aucune transcendance qui viendrait lui donner son sens. Le son musical génère bien un sens, une cohérence qui peut être saisi spirituellement, mais il la génère de manière immanente : Hanslick précise qu'il y a dans la musique un paroxysme pour l'imagination créatrice car le son même est ce qui est élaboré par l'art, comme matière et comme forme en même temps.

En réalité, un tel modèle du rapport du son au signe ou du son au sens peut tout à fait être utilisé pour décrire ce que le langage fait avec les sons. Au XX^e^ siècle, une partie des théories linguistiques exploreront cette idée. Hanslick est d'ailleurs rapproché par Raymond Court de

1443 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capelleister*, (1739) Kassel (rééd.), 1954, cité par C. Dahlhaus dans *L'idée de la musique* absolue, *op.cit.*, p. 13.
1444 *DBM*, p. 136.

Roman Jakobson, et de son idée d'un « langage qui se signifie soi-même »[1445] qui correspondrait parfaitement à la structure signifiante immanente de la musique qu'on trouve dans le courant formaliste. Pour R. Court, la théorie de Jakobson concernant la sémiotique musicale se rapproche fortement de celle proposée par Hanslick plus d'un siècle plus tôt : il cite longuement l'*Essai de linguistique générale* :

> « La syntaxe musicale est une syntaxe d'équivalences : les diverses unités sont dans des relations mutuelles d'équivalence multiforme. Cette affirmation suggère une réponse spontanée à la question complexe de la *semiosis* musicale : plutôt que de viser quelque objet extrinsèque, la musique se présente comme un langage qui se signifie soi-même. Des parallélismes de structures bâtis et ordonnés différemment permettent à l'interprète de tout *signans* musical perçu immédiatement de déduire et d'anticiper un nouveau constituant correspondant (par exemple des séries) et l'ensemble cohérent formé par ces constituants. C'est précisément cette interconnexion des parties aussi bien que leur intégration dans un tout compositionnel qui fonctionne comme le *signatum* même de la musique »[1446]

Dans cette syntaxe d'équivalences, où le sens se crée par renvois possibles, puis réels, à d'autres parties similaires du discours (on comprend que la répétition soit un élément absolument structurant en musique), on assiste à la création d'un plan de signification totalement immanent. Jakobson est arrivé au langage musical par le biais du langage poétique : c'est en définitive ce langage qu'il cherche à expliquer en le rapprochant de la syntaxe musicale. Dans la poésie, c'est un processus métaphorique qui contamine la référentialité externe par le même principe d'équivalence, et de retour de l'équivalence. La fonction référentielle du langage s'affaiblit alors considérablement, jusqu'à autonomiser le message (auto-référentialité) : « approfondi[ssant] par là-même la dichotomie fondamentale des signes et des objets »[1447].

Ce rapprochement peut nous autoriser à revenir à Hanslick en considérant qu'il qualifie lui-même la sémantique musicale de métaphorique :

> « Ce qui, dans un autre art, est description, est d'emblée métaphore dans la musique.[1448] »

La métaphore à laquelle la musique est comparée doit être comprise comme une figure poétique parfaitement autonome, se suffisant à elle-même, non pas tant parce qu'elle est coupée de ce qu'elle représente indirectement (par exemple, le miroir n'est pas métaphore uniquement parce qu'aucun comparant le relie à la mer), mais surtout parce qu'elle prend la place du contenu littéral attendu ou deviné ; la métaphore, et ainsi la musique, possèdent un pouvoir de substitution (c'est au fond le mécanisme du système d'équivalences et de similarités expliqué par Jakobson). Ce pouvoir

1445 Jakobson, Roman, *Essai de linguistique générale*, Paris, éditions de minuit, 1973, tome II, p. 99. Voir aussi : *Six leçons sur le son et le sens,* Paris, Éditions de minuit, 1976.
1446 Jakobson, R.*, Essai de linguistique générale*, *op. cit*., t. II, p. 99, cité dans Court, Raymond, « Musique et expression ou le pouvoir de la musique. (À propos de Hanslick : *Du beau dans la musique*) », in *L'esprit de la musique. Essais d'esthétique et de philosophie*, H. Dufourt, J.-M. Fauquet, F. Hurard (dir.), Paris, Klincksieck, 1992.
1447 Jakobson, R., *idem*, tome I, p. 218, cité dans Court, R., *idem*.
1448 *Idem.*, p. 115.

de substitution, qui déploie la puissance d'évocation directe de la musique, est spécifique à celle-ci car il ne nécessite pas, pour Hanslick, d'être intermédié par une stylistique. N'importe quelle musique verra ses formes, même les plus simples, se substituer à des objets pensés ou imaginés. À l'occasion de ce rapprochement avec la linguistique du siècle dernier, R. Court rappelle tout de même les spécificités de l'art musical, malgré sa syntaxe désormais comparable à la syntaxe de la langue poétique, une fois la conception de cette dernière amendée :

Premièrement, l'unité de la langue est toujours déjà un signe, une unité sémiotique, alors que l'unité de la musique, le son, n'est signe de rien : il n'y a en ce sens aucune sémiotique musicale. Pourtant, il y a bien un sens dans les deux (ce qu'on peut appeler une sémanticité). Secondement, la simultanéité possible entre les sons rend impossible la comparaison avec la manière dont le sens de la langue se communique (selon une analyse qui repose sur l'idée de deux axes : syntagmatique et paradigmatique). Cependant, R. Court tire cette distinction de Benveniste, or ce dernier en vient à rabattre la compréhension musicale sur la subjectivité close et individuelle de tout un chacun, rendant finalement impertinente la question d'une communicabilité dans l'esthétique musicale. Or, il nous semble précisément que la question de la communicabilité apparaît, même fugacement, comme un critère chez Hanslick :

> « Tous seront d'accord sur la beauté, et les beautés de l'œuvre musicale ; aucun sur son contenu. »[1449]

R. Court fait *in fine* une proposition anthropologique : il faut postuler une cohérence culturelle entre l'homme et les objets qui l'entourent, cohérence qui est également liée aux particularités d'une époque (le style par exemple). Cependant, il voit dans cette proposition une opposition au formalisme, qu'il perçoit comme une théorie intégralement anhistorique de la musique, et de surcroit, ne se prononçant pas sur le rapport de l'homme à son expérience incorporée, ce qui témoigne, nous semble-t-il, d'une lecture quelque peu incomplète de Hanslick :

> « ce qui est sûr en tout cas, c'est que de telles considérations nous conduisent en direction inverse d'un certain formalisme qui, sous prétexte de pureté en art, voudrait trancher tous les liens qui rattachent le sens esthétique à l'homme et à son corps ; à l'histoire, à la nature. »[1450]

R. Court entreprend alors de revenir au formalisme hanslickien en spécifiant bien que ce type de formalisme permet de penser le *mouvement* artistique en tant qu'il est lié au corps[1451]. Nous

1449 *DBM*, p. 90.

1450 Court, R., *idem*, p. 240.

1451 R. Court termine ainsi sa proposition en convoquant le texte *o. c. Rasch*, de Roland Barthes, *idem*, p. 273. Il semble toutefois que l'utilisation de l'élément corporel soit très global : il thématise aussi bien la gestuelle (ce qui correspond à la dynamique quasi-chorégraphique dont Hanslick se servira), mais également le vécu corporel propre (ce dont il n'est pas du tout question chez Hanslick, qui utilise plutôt la synesthésie). Pour R. Court, appuyé sur Barthes, la signifiance musicale peut reposer sur la partie gestuelle, dynamique et engagée physiquement de l'expérience musicale,

ne pouvons qu'abonder dans le sens de cette proposition, et renvoyer à notre section sur la partie dynamique du formalisme de Hanslick, ainsi que sur ses différentes intégrations des découvertes de la physiologie de son époque.

En définitive, rappelons que, pour Hanslick, la musique *peut* créer un contenu sémantique mais, comme pour le contenu sentimental, ce ne doit en aucun être sa finalité. Hanslick écrit :

> « Le beau n'a absolument aucune finalité car il est pure forme, laquelle forme peut bien être employée en fonction de son contenu, aux fins les plus diverses, mais n'a en elle-même aucune autre finalité qu'elle-même.[1452] »

Il serait de nouveau tentant de pouvoir renvoyer à Kant pour la thématisation d'une telle sorte de finalité, mais il nous semble que le postulat sur ce qui est essentiel et ce qui est accidentel en musique ne coïncide pas tout à fait avec la finalité purement formelle de Kant : en effet, pour Hanslick, le beau *peut*, de nouveau, renvoyer à des finalités externes (provoquer telle ou telle représentation plus ou moins définie), mais cela ne lui est pas constitutif. Or, chez Kant, le beau a bien une finalité, qu'on a pu résumer dans l'idée de son propre auto-renouvellement, de son propre maintien. Le propos de Hanslick demeure au minimum trop imprécis (la forme n'a aucune autre finalité qu'elle-même) pour pouvoir être rapproché de la finalité purement formelle kantienne.

En tout cas, il nous faut tout de même prêter une attention redoublée à l'emploi de l'analogie de la musique avec le langage lorsque l'on présente le formalisme de Hanslick. Par exemple, dans son chapitre consacré à Hanslick dans *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Éric Dufour a une formule quelque peu malheureuse :

> « [*Du Beau musical*] est le premier ouvrage qui développe, d'une manière systématique, ce qu'on appelle aujourd'hui une conception formaliste de la musique, c'est-à-dire au fond l'idée selon laquelle la musique est un langage non signifiant.[1453] »

Non seulement le rapprochement de la musique avec le langage est pris au sérieux (alors qu'il reste simplement pédagogique et purement pratique chez Hanslick), mais la proposition d'un langage « non signifiant » est complexe car elle rend la cohérence, ainsi que l'aspect spirituel de la musique difficile à penser. Il est vrai que la position principale et structurante de Hanslick demeure bien la suivante :

> « La musique n'est pas plus un langage que le son n'est signe. Hors de tout langage, elle se distingue radicalement de l'opération signifiante. D'elle-même, elle ne se plie pas à l'injonction représentative. Celle-ci n'est en elle que l'effet de la violence, le plus souvent dissimulée comme

sans que celle-ci ne soit rabattue sur une expérience purement émotionnelle, ni purement matérielle, ce qui équivaudrait à entériner une explication mécaniste, et dualiste de la sensibilité musicale. La différence tient cependant, selon R. Court, au cas que l'on fait du rythme : pour Court, par exemple, la *forme* kantienne est « jeu rythmique » formel. Nous verrons que chez Hanslick, le rythme est réintégré dans un ensemble multiparamétrique, la forme, qu'il conviendra plutôt d'approcher par la pensée du thème en musique.

1452 *Idem*, p. 66.

1453 Dufour, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2005, p. 182.

> telle, du désir qui veut le sens. La musique ne devient représentative que pour celui qui lui attribue cette fonction. [...] Telle est l'originaire liberté de la musique, spontanément et irréductiblement, elle *demeure hors de la représentation.*[1454] »

Il est donc difficile de tracer le profil exact du rapport de la musique au langage chez Hanslick : la *Bedeutung* étant considéré comme le résultat d'une association arbitraire, et imposée du dehors (« violente »), de même, la capacité de représenter est-elle toujours prêtée à la musique, mais non tirée d'elle. Cependant, au vu de ce que nous avons exploré, et de ce que nous développerons concernant le dynamisme, à savoir, une sorte de théorie de l'imitation musicale, et concernant la spiritualité de la musique, il nous apparaît *in fine* que c'est l'élément de la liberté musicale qui est le plus cher à Hanslick. La musique ne se plie pas, ou mal, et très indirectement, à des critères venant des autres arts ; à ce titre, il est grand temps qu'elle dispose de son propre régime d'analycité. Dans des remarques de méthodologie, pour ainsi dire, Hanslick rappelle que la musique est de toute façon une « forme intensifiée de langage »[1455] (on pourrait là encore reconnaître une influence de Lessing et de sa réflexion sur les signes naturels et les signes arbitraires) : aussi, la musique, si elle fonctionne comme un langage, ou est prise pour un langage, ne peut que subir un « abaissement »[1456] de son pouvoir évocatoire. Hanslick invite clairement à se débarrasser, en même temps que du modèle du langage, du « fantôme de la « *Bedeutung* » »[1457], ce vieux préjugé que Herbart déjà dénonçait :

> « Les interprètes des songes et les astrologues ont refusé d'admettre, pendant des millénaires, qu'un homme rêve parce qu'il dort et qu'un astre apparaît ici ou là parce qu'il se déplace. Ainsi entend-on affirmer de nos jours même parmi ceux qui connaissent bien la musique, que celle-ci exprime des sentiments, comme si le sentiment par là suscité, et pour l'expression duquel on peut utiliser la musique à volonté, pouvait constituer la base des règles générales du contrepoint simple et double. Que pouvaient donc bien chercher à exprimer les anciens maîtres qui développaient les possibilités de la fugue ? Ils ne voulaient rien exprimer du tout ; leurs pensées se dirigeaient non vers l'extérieur mais vers l'essence intime de l'art ; ceux qui se raccrochent à des significations trahissent leur répugnance envers cette essence intime et lui préfèrent l'apparence extérieure. »[1458]

Une fois débarrassés du préjugé de la *Bedeutung*, doit-on en rester à l'idée que tout morceau ne nous évoquera plus rien, et sonnera comme creux ? Il reste en réalité une partie du chemin à accomplir ; on l'a dit, le formalisme comporte souvent un moment purificateur, puis, ensuite, un moment thétique. Cela signifie que toute évocation devra être identifiée comme provenant de nous,

1454 Le Lannou, J.-M., *Du Beau musical*, Préface, *op. cit.*, p. 5.
1455 *DBM*, p. 137.
1456 *Ibidem*.
1457 *Idem*, p. 139.
1458 Johann Friedrich Herbart, *Kurze Enzyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspuncten entworfen* (1831), § 72, Sämmtliche Werke, G. Hartenstein (éd.)., Voss Verlag, Leipzig, 1850, t. II., pp. 112-113, traduit par A. Lissner dans Eduard Hanslick, *Du beau dans la musique*, Hermann, Paris, 2012, pp. 74-75.

et que, partant, il nous faut nous écarter – au moins temporairement – pour laisser place à l'objet musical, l'œuvre elle-même.

3.2) Beau sans sujet : la construction d'une objectivité dans et par l'objet :

3.2.1) Rejeter l' « obscurantisme » du sentiment : la musique n'exprime rien.

Du beau musical est un texte polémique dont la virulence n'a d'égale que la nécessité de changer la conception de la musique pour lui donner, enfin, accès à la dignité qu'elle mérite. Les mots mêmes de Hanslick peuvent être compris comme autant d'indices de l'urgence, pour l'esthétique musicale, à se dégager des « anciens systèmes esthétiques qui [...] déclaraient la philosophie du beau « fille de la sensation[1459] » – ou des « belles âmes » autoproclamées, refusant de « s'arracher à l'emprise obscure du sentiment », en se cantonnant dans une réflexion systématique, et en refusant toute « recherche » d'une connaissance objective ; si l'on prend en effet la mesure des termes de Hanslick, on est tenté de parler d'obscurantisme.

Que la musique n'exprime rien au sens où elle serait « incapable d'exprimer quoi que ce soit »[1460], c'est là mot final du formalisme provocateur – et par là même peut-être un peu superficiel – d'Igor Stravinsky. Ce n'est pourtant pas précisément le mot de Hanslick : pour ce dernier, la musique ne *doit* rien exprimer. Cependant, elle le peut, et la plupart du temps, elle exprime quelque chose *pour nous* :

> « Il n'est pas pour autant dans notre intention de sous-estimer les sentiments puissants que la musique peut tirer de leur sommeil, ni ces émotions douces et tristes avec lesquelles elle berce nos rêveries[…]. »[1461]

La capacité de la musique à susciter des sentiments n'est pas remise en question, et elle est même décrite à plusieurs reprises par Hanslick. En revanche, le propos devient prescriptif lorsqu'il s'agit de considérer que cette capacité lui est inessentielle et impropre :

> « Toute véritable œuvre d'art est dans une certaine relation avec nos sentiments ; aucune ne l'est de manière exclusive. »[1462]

Mais également que

> « C'est seulement contre leur usage [celui des sentiments] non scientifique, comme principes esthétiques, que nous mettons en garde. »

Ce sont ici trois des arguments formulés par Hanslick : n'ayant rien de véritablement musical, ni au fond de spécifiquement artistique d'ailleurs, le sentiment parle d'autre chose que de la musique : de nous, de notre humanité morale, et lorsqu'ils sont confondus avec les sensations, de

1459 *DBM*, p. 63.
1460 Stravinsky, Igor, *Chroniques de ma vie*, [1935], éditions Denoël, 1962, p. 117.
1461 *DBM*, p. 73.
1462 *DBM*, p. 71.

la faiblesse de notre corps. De plus les sentiments possèdent une historicité : Hanslick conduit une réflexion sur les variations du goût en musique au cours du temps : il est question d'une transformation assez radicale sur laquelle nous reviendrons : une historicité de l'intuition elle-même[1463]. Hanslick formule ainsi une première conclusion à portée générale :

> « L'effet produit par la musique sur le sentiment ne possède donc ni la nécessité, ni l'exclusivité, ni la permanence dont un phénomène devrait faire preuve pour prétendre devenir un principe esthétique.[1464] »

Toutefois, la façon dont Hanslick pose la question du rapport de la musique aux sentiments invite à penser une nuance :

> « Comment se fait-il que la musique puisse (mais ne doive pas) susciter des sentiments tels que la tristesse, la gaieté, etc. ? »[1465]

Doit-on rejoindre, pour la compréhension de cette phrase, l'analyse d'Éric Dufour dans *L'esthétique musicale de Nietzsche*, que reprend également A. Lissner[1466] ? Il s'agissait pour É. Dufour de débouter l'interprétation proposée par J.-J. Nattiez dans son introduction à la traduction de *Du beau musical* parue chez Bourgois en 1986. Dans cette introduction, J.-J. Nattiez interprète le « devoir » de la parenthèse comme une prescription, d'une part, mais aussi comme un « aveu « expressionniste » »[1467] d'autre part. En somme, Nattiez voit dans le discours de Hanslick deux tendances contradictoires selon lui : l'une avoue que la musique exprime des sentiments (et en ce sens, il refuse à Hanslick l'appellation de formaliste), et l'autre proscrit l'utilisation d'une telle possibilité musicale. Nattiez en conclut que le discours de Hanslick est « hétéronome »[1468]. Pour É. Dufour, il est clair que Nattiez manque en fait le statut de l'expression de sentiments par la musique chez Hanslick : le beau étant dans l'objet, au sens où il est lié à des déterminations musicales dont l'objet est la manifestation totale, tout sentiment suscité se fait sur un autre plan qui n'a rien à voir avec les rapports esthétiques, et qui est purement accidentel, et contingent. Rapprochant *DBM* de la *Critique de la raison pure*, É. Dufour rappelle que Hanslick situe son discours sur un plan logique : ainsi, à chaque fois qu'apparaît le verbe *müssen*[1469] , il exprime une nécessité logique, et non morale ou esthétique. La naissance de sentiments n'a tellement rien à voir avec le beau musical qu'il serait en réalité inutile à Hanslick de prescrire ou de proscrire quoi que ce soit à leur sujet.

1463 *DBM* : « Tout musicien attentif peut faire par lui-même l'expérience d'une telle transformation de son intuition, à condition de vivre assez longtemps. », p. 73.
1464 *Idem*, p. 73.
1465 *DBM*, p. 82.
1466 Voir la présentation d'A. Lissner, *DBM*, *op. cit.*, p. 55, renvoyant à Dufour, Éric, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, *op. cit.*, pp. 181-197.
1467 A. Lissner, *idem*, p. 55.
1468 Dufour É., *L'Esthétique musicale de Nietzsche, op. cit.*, p. 190.
1469 *Idem*, p. 189.

Peut-on toutefois dire alors, comme É. Dufour, qu'il s'agit pour Hanslick de déterminer, à la manière de Kant, les conditions de possibilité du beau musical ?

> « Dire que la musique ne devrait pas exprimer des sentiments, c'est simplement dire que cette expression des sentiments est une caractéristique empirique, inessentielle et accidentelle, qui détourne l'analyse de la mise en évidence des conditions de possibilité du beau musical.[1470] »

Il nous semble qu'il y a là quelque chose de contradictoire : les conditions de possibilités du beau musical, du point de vue de l'objet, ne sont rien d'autres que la réalisation dans la musique des belles formes musicales (dont nous décrivons les principes plus loin). Il n'y a aucune condition à leur possibilité, si ce n'est leur réalisation (leur existence, ou leur manifestation). Parler de conditions de possibilité du beau nous renvoie, nous semble-t-il, immanquablement à l'idée que le beau musical dépend de sa saisie, et même chez Hanslick, de sa compréhension par un sujet. Nous rejoignons *in fine* A. Lissner lorsqu'il critique le biais kantien d'É. Dufour :

> « Ainsi, l'autorité de Kant dont se réclame É. Dufour ne nous paraît pas ici pertinente car elle revient à enfermer la dialectique de la forme propre à Hanslick dans des conditions transcendantales de la représentation propre à la critique kantienne. »[1471]

En revanche, la dialectique de la forme qu'A. Lissner pense trouver chez Hanslick nous paraissait, comme on l'a exposé plus haut, le fruit d'une lecture hégélienne de Hanslick : la dialectique viendrait de ce que le sujet échouerait à trouver un contenu dans la musique, ce qui le conduirait à « aimer ce vide », en passant par la prise de conscience de sa propre résistance à l'indétermination. Nous avions débouté cette idée en annonçant une théorie de la forme chez Hanslick qui permettra de penser une véritable détermination dans la chair même de la musique.

Il nous faut peut-être réaffirmer ici que le beau musical existe, chez Hanslick, indépendamment de tout sujet :

> « Le beau est et reste beau, même quand il n'éveille aucun sentiment, même quand personne ne le voit ni ne le contemple ; et il n'existe certes que pour la satisfaction d'un sujet qui le regarde, mais non par suite de ce plaisir.[1472]»

Cependant, il ne faudrait pas en venir à exagérer dans cette phrase la contingence de la présence de sentiments, assimilée ici à la contingence de la présence de tout sujet. Certes, ce n'est pas le spectateur qui fait exister la beauté (et en ce sens, la rupture avec l'esthétique de Kant dans ses fondements subjectivistes est parfaitement consommée), mais un lien logique persiste entre le sujet et le beau (objectal) chez Hanslick : le beau existe indépendamment d'un sujet, mais la satisfaction ou le plaisir qu'il est capable de provoquer ne sont évidemment pas possibles sans un sujet. Il est intéressant de noter deux choses ici :

1470 *Idem*, p. 190-191.
1471 A. Lissner, Introduction, *DBM*, *op. cit*., note 25, p. 55.
1472 *Ibidem.*

D'une part, Hanslick n'utilise plus le terme de sentiment, mais de satisfaction et de plaisir, renvoyant potentiellement à une expérience esthétique non pathologique (ni absorbée dans l'affect, ni réduite aux sensations physiques). D'ailleurs, le terme de contemplation était présent plus haut : il s'agit donc bien de *bonnes* attitudes d'écoute ici, indissociables d'un plaisir ou d'une joie spirituels (ce que nous expliquons plus loin).

D'autre part, une telle description semble paradoxale, mais nous disposons d'une explication philosophique conçue expressément pour réduire cette sorte de contradiction qui émerge à cause de l'expérience : la théorie herbartienne, notamment grâce à la méthode des éléments, et à la position réaliste des êtres. Il faut peut-être comprendre que Hanslick a intégré l'un des fondements de l'esthétique de Herbart, à savoir que que la beauté de l'œuvre est quelque chose d'ontologiquement différent de sa saisie à travers un jugement ou un plaisir (ce qui correspond à l'approbation chez Herbart) dans l'esprit du sujet. On rappelle d'ailleurs que chez Herbart, le beau est, en ses éléments, réellement dans l'objet, mais qu'on doit également pouvoir considérer que :

> « c'est ainsi que se déploie le beau, qui n'existe pas du tout en dehors de la représentation, mais présuppose toujours un spectateur, au moins possible, qui se plonge dans l'objet, et ensuite s'y oublie. »[1473]

Il nous semble donc que les fondements métaphysiques de l'esthétique de Herbart sont à même d'éclairer le statut du sentiment par rapport au beau chez Hanslick, et ce d'une manière qui semble particulièrement sédimentée, et néanmoins présente, ce qui correspondrait à l'éducation philosophique empreinte quasi-inconsciemment d'herbartisme que Hanslick a pu recevoir à Vienne.

Il faut alors, à ce titre, remarquer qu'au chapitre II de l'essai, Hanslick ne discrédite pas le sentiment comme principe esthétique au titre de son irrationalité ou de son caractère indéterminable et vague. C'est même plutôt l'inverse : Hanslick se livre, dans ce deuxième chapitre, à de véritables considérations psychologiques qui le conduisent, de manière assez surprenante, à soutenir que la musique ne peut pas représenter ou exprimer des sentiments car ceux-ci dépendent de « représentations de concepts parfaitement déterminés »[1474]. Cette détermination, précise-t-il, est à la fois physiologique mais aussi psychologique et conceptuelle (par exemple, l'amour se pense comme relation spécifique à autrui singulier).

En ajoutant à cela une dimension historique des sentiments compris comme concepts (l'espoir, la tristesse, etc.), le domaine du sentiment se trouve parfaitement déterminé chez Hanslick :

1473 *Kurze Encyclopädie der philosophie*, § 73, *SW*, Hartenstein, tome I, p. 580 (ce sont des *Aphorismen* en page 580 : la pagination serait plutôt celle, rectifiée dans *Formalisme esthétique. Prague et Vienne* : p. 110-111) , cité et traduit par C. Maigné, dans *Formalismes esthétiques*, *op. cit*., p. 8.
1474 *DBM*, p. 81.

« La déterminité des sentiments repose bien en effet dans leur noyau conceptuel. »[1475]

Or pour Hanslick, la musique est bien incapable d'indiquer, tel un langage précis, où les sons ne sont que des moyens, des sentiments parfaitement déterminés. On l'a dit, la musique est à la rigueur un « langage indéterminé »[1476]. Il nous faudra donc voir dans la section suivante que la musique ne traduit pas le sentiment comme substantif (l'amour) mais les attributs qui l'accompagnent : elle traduit la partie dynamique du sentiment seulement.

Notons ici que ce que Hanslick appelle sentiment est en fait pratiquement toujours un *sentiment déterminé*. En réalité, ce concept ainsi complet correspond davantage à ce que nous appellerions une valeur. Il y a en effet un rejet explicite des connotations morales, aussi appelées éthiques, dans l'essai, portées par les sentiments que les critiques prétendent le plus souvent trouver dans la musique (l'exemple de l'espoir revient une fois encore sous la plume de Hanslick, mais on trouve également le recueillement). Toujours est-il que la musique indique de manière trop imprécise et trop aléatoire ces noyaux conceptuels des sentiments. La musique vocale est d'ailleurs ici utilisée par Hanslick comme preuve à charge contre l'esthétique du sentiment : il existe nombre de mélodies qui ont accueilli plusieurs textes, parfois radicalement différents. Hanslick prend l'exemple bien connu du recyclage des chorals par Bach, mais également, et plus longuement – car l'exemple est plus provocateur –, des mélodies reprises par Haendel pour le *Messie* qui provenaient de duos amoureux, voire érotiques, composés plus tôt sur des madrigaux de Mauro Ortensio pour Caroline de Hanovre[1477]. Malgré le changement des paroles : « L'expression musicale n'est pas le moins du monde altérée. »[1478], prouvant ainsi que la musique se trouve sur un autre plan que le sens porté par le texte, censé être son contenu. De même, on l'a dit, comme les sentiments dépendent d'un contexte historique et d'une culture eux-mêmes précis, un même sentiment peut trouver sa correspondance musicale dans des œuvres radicalement différentes (ainsi le recueillement, dont Hanslick affirme l'avoir entendu représenté tantôt par Le Cor des Alpes de Proch, tantôt par l'aria final de *La Somnambula*).

En réalité, si l'on revient à la tentative de déterminer précisément des sentiments dans une œuvre instrumentale ou vocale :

> « Tous seront d'accord sur la beauté et sur les beautés de l'oeuvre musicale, aucun sur son contenu. »[1479]

Où réside alors la beauté, dont Hanslick fait un emploi qui rappelle Lessing, puisque c'est elle qui, en définitive, est le véritable principe esthétique ? Le beau est lui-même ce qui est dans les

1475 *DBM*, p. 82.
1476 *Idem*.
1477 *DBM*, p. 96-97.
1478 *DBM*, p. 95.
1479 *DBM*, p. 90.

formes, le sujet étant par là effacé, et rendu, avec les sentiments dont il est lui-même la cause, accessoire. Finalement, ce n'est même pas tant le fait que le beau cause ou puisse causer des sentiments qu'il faut considérer : ce serait encore leur donner trop de poids en en faisant des indices du beau. Non seulement le beau doit être cherché en amont des sentiments et de l'intention même de provoquer des sentiments, mais il n'a nul besoin d'être considéré en relation avec son effet, ou même avec son effet potentiel, c'est-à-dire avec ce que vise l'intention :

> « L'intuition esthétique ne doit pas saisir la musique comme cause mais comme effet, non comme agent producteur mais comme produit.[1480] »

Le propos de Hanslick se radicalise donc assez vite et dépeuple son esthétique musicale : on l'a dit, épurer la réflexion sur la musique des sentiments – et non pas, comme on vient de le voir et comme cela est parfois analysé dans les commentaires, « épurer *la musique* des sentiments » – revient surtout à épurer l'idée que l'auditeur se fait de la musique, puisque c'est lui qui lui prête ces sentiments.

3.2.2) Le couple forme/contenu vidé de son sens :

Si l'on tient pour une évidence, depuis le début de cet exposé, que Hanslick est bien formaliste, nous serions presque tentés de nuancer le terme même alors que nous sommes sur le point de clarifier la notion même de forme chez Hanslick. En effet, la polarité forme/contenu est substantiellement remise en cause au point qu'elle semble disparaître. En gardant le terme de « formalisme », on a d'emblée visé ce qu'on peut entendre, et même étudier, dans la musique ; mais puisque que les formes sont le contenu, quelle est la pertinence de conserver le terme de forme ?

En effet, la phrase emblématique de l'esthétique hanslickienne, qui se trouve au centre de son essai, et qui est la plus citée par ses lecteurs, contient en son sein même une contradiction :

> « Des formes sonores en mouvement, tel est le contenu de la musique.[1481] »

Dans cet énoncé, qui scelle l'identité de la forme et du contenu, on entend cependant une expression contradictoire : les formes sont un contenu. Hanslick explicite indirectement cette phrase emblématique dans le dernier chapitre de son essai en examinant les deux catégories, forme et contenu. Il faut selon lui bien distinguer contenu, objet, et matière, qui sont en réalité souvent confondus : les sons peuvent ainsi être considérés comme le contenu de la musique en tant qu'ils sont ses « éléments formant un tout »[1482]. En revanche, la musique ne possède ni objet au sens de thématique (l'argument est le suivant : si elle en avait un, on pourrait l'épuiser par le langage,

1480 *Idem*, p. 178.
1481 *Idem*, p. 112.
1482 *DBM*, p. 198.

comme on décrit le sujet d'une peinture), ni matière au sens où les sons devaient être mis en forme. Les sons sont déjà mise en forme.

Hanslick livre au chapitre précédent une réflexion sur le son : il s'agit d'établir ce qu'il peut rester de naturel dans la musique, et quels rapports celle-ci a avec la nature. Au départ, Hanslick affiche un naturalisme qu'on pourrait qualifier de principiel :

> « Le rapport à la nature est pour toute chose ce qui vient en premier, ce qu'il y a de plus noble et de plus fécond. »[1483]

Le son pensé dans cette optique devient un matériau naturel de la musique, avec sa hauteur. Il est certes le seul et unique élément naturel sur lequel la musique s'appuie, mais il nous apparaît que par là, Hanslick ne tient pas compte des progrès concernant la détermination de la hauteur du son, qui sont notamment au fondement de la théorie physiologique acoustique de Helmholtz. Le paramètre de la hauteur du son doit donc être entendu non pas justement comme paramètre déjà mesurable, mais comme un donné phénoménal. Tout le système musical, selon le terme de Hanslick, est, par suite, non naturel. Ce chapitre visant également à répondre à la question de savoir s'il n'y a pas déjà de la musique dans la nature, Hanslick fixe ainsi la limite :

> « La prétendue musique naturelle et l'art des sons propre à l'homme sont deux régions différentes. Le passage se fait par les mathématiques. »[1484]

Il affirme donc, cette fois-ci dans une lignée plus nettement helmholtzienne, que le passage de la nature à l'art dépend du caractère déterminable, donc mesurable du son. Ainsi en musique, il n'y a non seulement pas de matière naturelle au sens d'un objet naturel à imiter, mais il n'y a pas non plus de matériau naturel : la musique crée intégralement sa matière[1485]. C'est en ce second sens que la musique n'a pas de contenu : elle n'a pas de matière à former puisqu'elle forge d'elle-même sa matière sonore musicale.

Nous voilà revenus au point de départ de cet exposé : pour Hanslick, y a-t-il bien lieu de parler de formalisme, puisqu'il explique qu'une forme ne se conçoit que dans sa polarité avec un contenu, et inversement ?

> « Il n'y a pas en musique de contenu opposable à une forme, car elle n'a aucune forme en dehors de son contenu. »[1486]

À ce titre, si les sons eux-mêmes sont la forme, faut-il considérer que les formes musicales ne sont autres que les figures sonores ou musicales, à savoir : intervalles et accords, et leur

1483 *DBM*, p. 181.
1484 *DBM*, p. 188.
1485 On retrouve ici une idée qui servira à Boris De Schloezer dans son *Introduction à J. S. Bach* (1947) pour distinguer ce qu'on pourrait appeler le langage musical, ou le sens musical, et le sens de la langue. Nicolas Ruwet, dans *Langage, musique poésie* (1972) rappellera plus tard que, comme la musique, toute langue forge aussi son matériau.
1486 *DBM*, p. 203.

mouvement ? En réalité, Hanslick rejette cette conception et la qualifie de contradictoire avec l'idée que la forme de la musique est déjà son contenu. En effet :

> « Prenons un exemple : un motif répété par un autre instrument ou à une octave supérieure est-il modifié dans son contenu ou dans sa forme ? »[1487]

On serait tenté de répondre qu'il varie dans son contenu mais non dans sa forme : la forme étant alors le motif en lui-même, c'est-à-dire la cellule diatonique ou chromatique, conjointe ou disjointe, avec des écarts spécifiques de hauteur, et de temps entre les sons (c'est-à-dire le rythme). Mais Hanslick prend en charge la réponse qu'il juge la plus courante : ce serait la forme qui change. Dans ce cas, en effet, le contenu est le « schéma des notes », ce qui paraît étrange, une « abstraction » et non ce que Hanslick recherche, à savoir une « déterminité musicale »[1488]. Cependant, Hanslick profite de la conclusion de cet exemple pour mener une rapide analogie avec la variation de la couleur des vitraux en fonction du paysage en arrière-plan : Hanslick dit qu'il s'agit là d'une variation de couleur, mais ni de forme ni de contenu, ce qu'il rapproche de l'« un des aspects les plus riches et les plus développés »[1489] de la puissance de la musique. La couleur serait donc à rapporter plus directement à une couleur musicale, dépendant donc, traditionnellement, du timbre d'un son, ou encore d'une nuance obtenue entre les voix d'une polyphonie.

L'exemple suivant reprend donc en charge ce que pourrait être la forme sonore de la musique :

> « Une mélodie conçue pour piano, orchestrée plus tard par un autre compositeur, accueille non pas simplement une forme, mais une nouvelle forme : elle est une pensée déjà mise en forme. »[1490]

Il faudrait donc en déduire ici que la matière et la forme naissent ensemble et solidairement de l'imagination du compositeur. Elles se confondent pour ainsi dire totalement dans ce qu'on appelle une *forme* finale, qui est bien plus logiquement traduite par le terme de « déterminité musicale ». Le lecteur moderne, et surtout, un lecteur kantien, peuvent être troublés : Hanslick présuppose en effet que l'on prendra pour la forme ce qu'un lecteur kantien prendrait plutôt pour le contenu, à savoir : en peinture, la couleur, et en musique, la hauteur des sons ou leur timbre dépendant des choix d'instrumentation, de nuance, etc. C'est d'ailleurs probablement l'interprétation qu'en avait proposée J.-J. Nattiez dans sa présentation de la traduction de 1986 (sur le texte de 1865), car É. Dufour le corrige :

> « Dès lors, contrairement à une idée exprimée par Nattiez, et dont il nous dit qu'elle lui a été suggérée par Molino – qu'il aurait donc mieux fait de ne pas écouter –, la forme hanslickienne n'a rien à voir avec « la forme de la ligne au sens de Kant, lorsque ce dernier présente le dessin comme archétype du formel », c'est-à-dire avec la forme décrite dans la *Critique de la faculté de juger*. Car

1487 *DBM*, p. 204.
1488 *DBM*, p. 204.
1489 *Ibidem.*
1490 *Ibidem.*

> elle est apparentée avec les notions d'unité et de lois telles qu'elles apparaissent dans la *Critique de la raison pure*. C'est que la forme de la troisième *Critique* est précisément liée à une unité qui reste toujours derrière, cachée, sans que l'entendement puisse l'identifier et la déterminer – ce qui n'est absolument pas le cas ici. Elle est liée à l'appréhension esthétique du sujet et est donc irréductible à une détermination logique de l'objet. Or, Hanslick, lui, évacue cette appréhension subjective et fait explicitement de la forme une propriété de l'objet.[1491] »

Finalement, le sens de forme que Hanslick corrige est au départ synonyme d'apparence, de pure qualité esthétique, comme dans le cas où un motif était octavié : il changeait de forme au sens où il changeait phénoménalement, mais il ne changeait pas de contenu au sens où il s'agissait toujours du même contenu syntaxique musical. Pour un lecteur de Kant, ce que Hanslick n'est ici manifestement pas, une telle compréhension est contre-intuitive : la forme devrait correspondre au trait, le contenu à la couleur. Ainsi en musique, la forme correspond au rapport entre les sons (au *mélos*), et la couleur aux caractéristiques réputées purement qualitatives comme la hauteur, l'intensité et le timbre.

Hanslick raisonne non seulement par rapport aux mécompréhensions auxquelles il a affaire, bien plus qu'à un modèle kantien, repris d'une querelle française[1492], dont il n'a vraisemblablement pas connaissance, mais il raisonne également dans un cadre qui semble bien plus linguistique que pictural. En réalité, la compréhension que nous appellerons donc kantienne de ce qu'est la forme est rejetée encore plus fortement :

> « On ira encore moins jusqu'à affirmer qu'une transposition change le contenu du thème en conservant sa forme, car les contradictions seraient alors redoublées et l'auditeur serait instantanément amené à répliquer que le contenu lui est familier, à ceci près qu'il « sonne différemment ». »[1493]

Si la forme était constituée des écarts entre les notes au sein des intervalles (mélodiques ou harmoniques), et partant, au sein des accords, on retrouverait en fait une dialectique forme-contenu dont Hanslick désire se séparer : si la forme n'est qu'une dimension musicale (les rapports), non seulement on retombe sur une détermination purement mathématique des formes, dont on sait qu'elle n'épuise pas les lois du beau musical, mais, de surcroît, on maintient l'idée que la musique possède un contenu en relation avec une forme. Alexandre Lissner propose ainsi de distinguer en allemand le *Inhalt*, le contenu qui, sans forme, est vide, et doit se penser dans une dialectique avec une forme, du *Gehalt*, qu'on pourrait traduire par « teneur » en français : la teneur désigne précisément ce contenu formel de la forme. Hnaslick le précise d'ailleurs :

> « De ce que la musique n'a pas de contenu (d'objet), il ne s'ensuit pas qu'elle soit privée de toute teneur. »[1494]

1491 *Idem*, p. 187.
1492 On songe ici à la querelle des poussinistes et des rubénistes qui eut lieu à la fin du XVII^e^ siècle à Paris.
1493 DBM, p. 204.
1494 *DBM*, p. 207.

A. Lissner[1495] rappelle que Hanslick se trouve ici dans une discussion avec la théorie hégélienne de la musique, pour qui la création d'un *Gehalt* ne peut être réalisée que par la présence d'un *Gegenstand* pour la représentation, au sens où Hanslick comprend le mot « matière » comme un thème, un sujet ou une idée déterminée. Il faut comprendre la forme hanslickienne, pour A. Lissner comme une « unité supérieure » non « médiatisée par la subsistance d'un contenu »[1496].

Le couple notionnel forme/contenu une fois détruit par le refus de la dialectique, une nouvelle définition de la forme peut paraître : Hanslick identifie ce qui doit être considéré comme « noyau ultime », « esthétiquement indivisible », à savoir le ou les thèmes d'un morceau. Le critère phénoménologique et esthétique se vérifie ainsi : « La forme et le contenu ne s'y laissent plus du tout séparer. »[1497], voire on pourrait aller jusqu'à dire que dans l'identité thématique musicale entrent également nécessairement en compte le timbre, la hauteur, ainsi que les nuances choisies (qu'on songe au premier motif thématique de la *Neuvième Symphonie dite inachevée* de Schubert joué à l'unisson par le hautbois et la clarinette, créant un nouveau timbre, totalement solidaire de la cellule mélodique, où les nuances sont gouvernées par la nécessité du mode de jeu *legato*, en même que celle de la sonorité où les deux timbres doivent fusionner.)

Plus encore, le thème principal, c'est-à-dire les cellules thématiques, sont intégrées à une autre définition de la forme, celle, musicologique, qui désigne le plan de l'oeuvre : en effet, la ou les formes sont les « bourgeons »[1498] à partir desquelles se développe l'oeuvre tout entière. C'est finalement le développement qui est l'objet d'une attente, d'un désir de la part de l'auditeur, qui en anticipe les tournures et les propositions, dans un jeu avec ce qu'on pourrait appeler ses sentiments. À partir de là, les sentiments effectivement peuvent se développer, et l'on peut se raconter une histoire pour soi. Toujours est-il que la musique est dans la cellule thématique, parfaitement identifiable et unique, cette cellule contenant, de manière séminale, toute les possibilités de développement avec lesquelles l'imagination de l'auditeur peut jouer, et bien sûr celle qui sera l'élue du compositeur, nécessairement la plus belle. Le superlatif s'impose ici avec une nécessité et une logique esthétiques : de toutes les possibilités, impossibles d'ailleurs à penser dans leur totalité (comme le *Musikus* kantien de l'*Anthropologie*), il faut juger et élire la meilleure, c'est-à-dire la plus belle sans pouvoir comparer. La logique du développement dont parle Hanslick est bien une logique du beau, qui obéit à ses propres principes en se développant à partir d'un germe musical : il y a au départ toujours un « chant intérieur », et non un « sentiment intérieur »[1499], qui débouche sur

1495 Lissner A., « La dialectique de la forme selon Hanslick », in *DBM*, *op. cit*., p. 54.
1496 *Ibidem.*
1497 *DBM*, p. 205.
1498 *Ibidem*.
1499 Idem, p. 144.

la composition. On peut songer ici que Hanslick remet la mélodie au coeur de la définition du beau musical, et fait par là preuve d'un certain conservatisme, comme le souligne par exemple C. Landerer[1500]. Il ne faut cependant pas perdre de vue que dans la forme musicale hanslickienne sont compris tous les paramètres sonores, et non seulement la ligne tracée par des notes de hauteurs définies et de durées définies (rythme). Ce qu'on a toujours considéré uniquement comme des qualités sonores avant Helmholtz (surtout le timbre) est admis dans l'identité de la forme au même titre que ce qui était perçu comme mathématisable (les rapports entre les sons, les rythmes puis, récemment les hauteurs). Si le modèle de la forme hanslickienne est bien mélodique, ce que nous sommes prêts à accorder, il faut également admettre qu'une définition plus complète de la mélodie voit également le jour à cette occasion. De plus, C. Landerer prolonge le rehaussement du – nouveau – statut de la mélodie dans sa « resémanti[sation] en « pensée » musicale par Weber et Schönberg »[1501], tout en situant bien les débuts de cette conceptualisation dans ce qu'il propose de reconnaître comme une véritable psychologie chez Hanslick. Il faudrait peut-être ici rajouter que la pensée musicale (*musikalisches Denken*) comme intuition complète du beau, servant de repère pour la composition, est un objet de travail de Herbart, comme nous l'avons exposé auparavant. Ce n'est peut-être donc pas tant que la pensée musicale hanslickienne, qui relève de ce que C. Landerer appelle un cognitivisme joué contre le sentimentalisme, n'est pas encore tout à fait développée chez Hanslick, mais plutôt qu'elle fait figure de renvoi à une proposition formaliste et psychologique déjà existante chez Herbart.

3.2.3) Le caractère de la forme :

Hanslick emploie pour désigner cette propriété de la forme musicale à de nombreuses reprises le terme de « caractère », qu'il faut comprendre comme ce qui fonde l'identité d'une forme musicale, et partant, de l'œuvre qui se développe à partir d'elle :

> « La revendication d'une telle teneur spirituelle ne doit surtout pas faire manquer un autre point important. La beauté de la musique consiste en un forme sans objet mais cela ne l'empêche pas d'imprimer à ses créations le caractère de l'individualité. […]. »[1502]

Hanslick à nouveau, accomplit l'acte de hisser la musique au rang des autres arts :

> « Les idées musicales indépendantes (thèmes) ont l'autorité de la citation et l'évidence du tableau : elles sont individuelles, personnelles, éternelles. »[1503]

1500 Landerer C., « Édouard Hanslick et le formalisme en Autriche : la voie apolitique de Vienne vers la modernité », in *Formalismes esthétiques…*, *op. cit.*, p. 83.
1501 *Ibidem.*
1502 *Idem*, p. 208.
1503 *Ibidem*.

Dans le dernier moment de *DBM*, l'opposition à Hegel est nominale : si l'on doit reconnaître à la musique l'absence de contenu, elle ne manque cependant pas, en conséquence, d'individualité. Outre le fait que la musique se présente nécessairement comme le produit d'un esprit individuel, les formes mêmes sont des choix précis, qui apparaissent extrêmement déterminés si l'on se représente la totalité du spectre sonore, et toute les possibilités musicales déployées par les échelles tonales (et modales), la facture d'instruments, les modes de jeu, etc. Nous parlions d'une élection superlative : la musique est, dans son développement, réalisation des meilleures possibilités à partir de la forme, et cette élection, ce jugement, portent la marque de l'individuel.

Hanslick reconnaît d'ailleurs au chapitre IV que l'œuvre est le seul élément qui peut véritablement être impersonnel, mais qu'elle relie immanquablement deux personnes, érigées en figures par Hanslick : le compositeur et l'auditeur. Il ne faut cependant pas penser ces personnes, et en particulier tout d'abord la personne du compositeur, sur le modèle d'une pure subjectivité. En effet, pour Hanslick, dans un paragraphe s'appuyant principalement sur l'observation que les femmes ne composent pas ou peu, l'activité de composition nécessite un « déssaisissement de la subjectivité »[1504] (dont les femmes seraient par nature incapables, ou du moins, en plus des facteurs socio-économiques qui les tiennent éloignées de la composition). Nous ne sommes guère éloignés ici du grand artiste diderotien qui est, par la force de la nature, l'homme le moins sensible, ainsi capable de reconnaître quasi-quantitativement la justesse de l'émotion qu'il doit représenter.

Hanslick est ainsi donc loin de lier l'existence d'une subjectivité qui se manifeste dans l'œuvre, mais elle se manifeste sous la forme d'un caractère, lui-même transformé en déterminité musicale. Ce caractère n'est plus alors celui du compositeur, mais le « caractère de la composition »[1505]. Hanslick est fidèle ici à l'idée que « toute activité artistique consiste […] à individualiser, à imprimer la marque du déterminé à partir de l'indéterminé, du particulier à partir du général. »[1506]. On peut y voir ici à nouveau un héritage herbartien, conforme à ce qu'on a développé avec N. Moro et A. Zichner, avec l'idée que Herbart aurait pu préfigurer le pluralisme esthétique, même s'il est ici du côté des œuvres, en tant qu'elles sont des compositions individualisées. Nous rappelions d'ailleurs à cette occasion l'importance dans l'esthétique herbartienne de la capacité d'une pensée à se développer, à partir du simple.

3.2.4) Une esthétique dynamique ou esthétique du mouvement :

Le rôle de la musique n'est pas d'exprimer des sentiments, ni même d'exprimer quoi que ce soit. Mais, comme on vient de le voir, Hanslick rencontre pourtant quelque chose *dans* la musique,

1504 *Idem*, p. 143.
1505 *Idem*, p. 144.
1506 *Idem*, p. 100.

qui n'est pas exprimé (un terme qui implique notamment la position d'une intériorité qui dévoile ou extériorise un contenu, sur un modèle subjectif et sentimental dont on a expliqué le rejet), qui est peut-être plutôt *représenté*. Hanslick donne en effet à penser une véritable théorie de la représentation, au sens de la figuration, voire de l'imitation musicale. De manière un peu surprenante de prime abord, nous proposons de voir qu'une telle possibilité de la musique peut être formaliste : la question est en fait de à savoir si ce quelque chose que la musique présente ou représente est *de la musique* ou simplement *dans la musique.*

> « Il existe en revanche un certain ordre d'idées que la musique peut, dans de larges proportions, représenter par ses propres moyens. Ce sont toutes celles qui, relativement à l'organe qui les perçoit, se rapportent immédiatement aux modifications audibles de la force, du mouvement et des proportions : ainsi l'idée de quelque chose qui s'amplifie, s'éteint, se presse, hésite, s'entrelace artificiellement ou va simplement de l'avant, etc..[1507] »

Il s'agit bien ici pour la musique de représenter, même si l'on pourrait parler de « présentation » plutôt que de « représentation », nous suivons simplement la traduction choisie par Alexandre Lissner[1508]. Comment comprendre cette représentation ?

Premièrement, on ne peut que tenir compte de la prudence de Hanslick : la musique peut représenter certains genres d'idées, mais non pas une idée précise et déterminée. Ainsi, elle représente « l'idée de quelque chose qui... », mais jamais elle n'indique si cette chose est un navire ou cheval.

Secondement, l'objet représenté lui-même n'est pas le point ou la ligne qui se meut, mais le mouvement lui-même : la représentation donnée par la musique traduit des « modifications » sensibles. Elle suit donc la série intensive donnée par l'organe, ce qui produit les formes, *in fine.* Jamais cependant cette série ne présente une forme figée et d'un seul tenant, au singulier, comme on relierait des points pour découvrir une silhouette restée cachée jusqu'alors.

Il faut se souvenir ici que c'est bien à partir de l'impossibilité de signifier précisément, « La musique [étant] un « langage indéterminé » »[1509] , que Hanslick développe une telle théorie représentative. Les guillemets de Hanslick dans la citation ci-dessus viennent peut-être de qu'il a défini lui-même juste avant ce que signifie « langage indéterminé » :

> « la musique exprime seulement les différents adjectifs qui accompagnent le substantif. »[1510]

Cette déclaration ne fait cependant pas retomber la création musicale dans l'irrationalité ni dans l'inintelligible, ce qui rendrait impossible toute saisie spirituelle de la forme. C'est la puissance

1507 *Idem*, p. 82.
1508 Voir par exemple : « [...] il ne peut absolument pas être question d'une présentation du « sentiment du caractère éphémère de la vie » [...] » ou encore : « Quelle partie des sentiments la musique présente-t-elle (...) ? », *idem*, p. 84.
1509 *DBM*, p. 82.
1510 *Ibidem*.

représentative de la musique qui permet de sauver l'intelligibilité du phénomène musical, indépendamment de la saisie d'un sens (qu'il soit poétique ou linguistique).

Si la musique ne peut pas exprimer des sentiments déterminés, ni communiquer son contenu-formel sur le mode du langage, Hanslick concède qu'elle peut tout de même « murmurer, gronder ou frémir. »[1511]. Ces termes désignent de purs sons, voire des bruits : il n'y a ici aucune intentionnalité subjective, donc morale, à mettre derrière ces termes. Il s'agit de termes que l'on pourrait employer pour désigner l'effet sonore produit, sans détour par une métaphore du vent, de l'orage ou de la surface de l'eau. On dispose là d'un matériau sonore ou musical qui possède en lui-même une puissance évocatrice dynamique. Cette puissance d'évocation dépasse cependant bientôt le strict cadre du sonore.

En rapport avec l'effet organique qu'elle procure, la musique, on l'a dit, peut s'emparer des modifications de la force, du mouvement et de la proportion. Le rapport à l'organe est ici complètement intermédié, et rendu presque métaphorique : ce qui est représenté par la musique est le « côté dynamique » du sentiment, ce qui revient à reproduire en effet le mouvement d'un processus physique :

> « Quelle partie des sentiments la musique présente-t-elle, s'il ne peut s'agir de leur contenu ? Seulement leur côté dynamique. La musique est capable de reproduire le mouvement d'un processus physique selon ses moments : rapide, lent, fort, faible, ascendant, descendant. Le mouvement n'est cependant qu'une propriété, un moment du sentiment : non le sentiment lui-même.[1512] »

Cependant, le sentiment n'est pas requalifié physiquement par Hanslick, ni même le mouvement transposé musicalement : Hanslick précise que seul un « moment », ou seule une « propriété » du sentiment, sont mouvements, et sont donc imitables par la musique[1513]. Par là, le rapport de la musique au sentiment est préservé dans sa contingence, car l'élément dynamique représenté doit être considéré comme une unité, ou un élément qu'on pourra retrouver dans d'autres sentiments. Si le mouvement est une propriété du sentiment, elle ne suffit pas à le caractériser précisément, ce qui explique le fait que cette propriété ne se manifeste que dans un moment précis du sentiment, et non sur toute sa durée. Hanslick résume, tout en donnant un exemple : l'indication de nuance *decrescendo* est un mouvement déjà transposé en musique, ce qui permet de comprendre que

> « Le « mouvement au sens large » […] forme l'élément que la musique a en commun avec le sentiment […]. »[1514]

1511 *Idem*, p. 80.
1512 *Idem*, p. 84.
1513 *Idem*, p. 85.
1514 *Ibidem*.

Ce « mouvement au sens large » ne doit pas être rapproché de la partie dynamique du sentiment comme une image à la réalité qu'elle représente, mais bien comme une transposition qui repose sur une forme de capacité de reconnaissance que nous avons déjà évoquée dans la section sur le caractère de la forme. En effet, Hanslick propose de voir entre le mouvement recréé par la musique, et la partie dynamique du sentiment une sorte de signification symbolique. On peut ici songer au symbolisme de Helmholtz, qui sert précisément à résoudre le passage de la pure quantité physiologique encore inconsciente à la saisie consciente perceptive dans un symbolisme qui se présente comme un codage à partir des données sensibles. Ce n'est cependant pas du tout ce que vise Hanslick, dont on pourrait même voir, dans cette proposition, qu'il continue de s'opposer à une requalification physiologique de la dynamique du sentiment et de la musique :

> « Chaque couleur inspire un caractère qui lui est propre : elle n'est pas pour nous un simple chiffre, mais une force qui trouve par nature un rapport sympathique avec certains états intérieurs. »[1515]

Loin d'une représentation sans ressemblance, la symbolique proposée par Hanslick est fondée sur l'hypothèse d'une *sympathie*, donc de ce qu'on doit nécessairement comprendre comme une proximité, et, au minimum, une ressemblance fonctionnelle psychologique. On est ici nettement plus proche d'un héritage psychologique qui pourrait provenir de Herbart, notamment puisque le terme de force revient régulièrement dans la mise en place de cette théorie de la dynamique musicale. Nous pourrions également être tentés de songer à la loi des associations entre couleurs, sons et certaines valeurs mentionnée par Kant au § 53 de la troisième *Critique*. On se souviendra alors que cette association possédait un fondement double : à la fois en nature, et culturel. Or, si Hanslick précise bien que l'effet causé vient d'une force que trouve le caractère esthétique en résonance avec notre psychologie qui est *naturelle*, il ne précise pas si le caractère associé à la couleur ou au son est lui-même naturel. On peut tout à fait supposer que le caractère attribué aux couleurs relève d'une convention, et soit donc sédimenté dans une culture. Il en va alors de même des éléments musicaux cités en exemples un peu plus loin :

> « tonalités, accords et timbres sont déjà en soi des caractères. »[1516]

Ce qui dissuade encore une fois le lecteur d'y voir là une esthétique physiologiquement fondée, quand bien même Hanslick s'appuie habilement sur les découvertes de la physiologie de son temps.

Toute cette théorie permet ensuite à Hanslick d'exposer les potentialités imitatives de la musique sans se contredire. Il a en effet dans ce *Ut pictura musica* un adversaire qu'il attaque nominalement, à savoir Jean-Jacques Rousseau. Rousseau dénie à la mélodie, véritable essence de

1515 *Ibidem*.
1516 *Idem*, p. 86.

la musique, tout pouvoir imitatif, et renvoie ainsi l'imitation musicale exclusivement au domaine sentimental :

> « […] la musique ne saurait peindre par elle-même aucun des phénomènes situés en dehors de son domaine, mais [elle] doit se contenter du sentiment éveillé en nous à cette occasion. »[1517]

Si le début de la phrase peut sembler en accord avec le formalisme de Hanslick, ce n'est qu'en apparence : il faut se rappeler que le domaine de la musique est originellement, pour Rousseau, le domaine du coeur, et de l'expression affective. Sortir de son domaine revient, pour la musique, dans ce paradigme, prétendre faire entendre directement les objets extérieurs du monde physique en les imitant principalement par des moyens harmoniques (Rousseau vise notamment par là les ouvertures d'opéra dites « à la française » qui visaient, le plus souvent, à installer l'ambiance sonore du premier tableau, donnant à la musique le rôle de situer l'auditeur *in medias res*, y compris, et surtout, lorsqu'il s'agissait de le transporter au milieu d'une tempête ou d'un orage). Disposant d'un élément dynamique fondamental, au contraire, pour Hanslick, la musique peut pleinement s'emparer du domaine des objets physiques, qu'ils soient, d'ailleurs, sonores ou non : ainsi la musique a les moyens d'« imiter l'apparence extérieure », et on peut ainsi peindre en musique des « flocons de neige, des oiseaux qui voltigent et un lever de soleil » en faisant « naître les sensations acoustiques analogues qui possèdent une affinité dynamique avec ces phénomènes. »[1518]. Peu importe la nature des objets imités, seul leur mouvement sera conservé. Hanslick se livre alors dans ce passage à une explication synesthésique qui semble, cette fois-ci, devoir bien plus à la théorie de Helmholtz que l'explication précédente :

> « À travers la hauteur, l'intensité, la vitesse et le rythme des sons, se constitue pour l'oreille une figure dont l'impression présente la même analogie avec les perceptions visuelles que celle qui peut exister entre des sensations matérielles de diverses natures. Physiologiquement, il arrive qu'un sens puisse tenir lieu d'un autre dans certaines limites […]. »[1519]

Dans ce rapprochement analogique, où les sensations matérielles sont dans un rapport identique avec les sensations visuelles et avec les sensations sonores, on perçoit nettement plus l'influence d'une théorie purement quantitative de la perception. Si une telle analogie est permise, certes, les sensations sonores ne sont pas rendues équivalentes ou égales aux sensations visuelles, mais elles sont clairement commensurables, sur la base de leur caractère commun : le mouvement. Reste tout de même l'élément de la figure, qui permet de conserver la cohérence entre les deux explications du dynamisme musical : la figure elle-même semble échapper à la détermination sensorielle, donc physiologique, que l'hypothèse synesthésique introduisait pourtant. La réserve de

1517 *Idem*, p. 98.
1518 *Ibidem*.
1519 *Ibidem*.

Hanslick se manifeste d'ailleurs d'elle-même, l'analogie dynamique entre pures sensations ne pouvant s'établir que dans une certaine mesure, mesure qui relève certainement de l'esthétique (le mouvement litanique et ostinatique ascendant-descendant-ascendant de la main gauche dans *Gretchen am Spinnrade* de Schubert ne peut qu'évoquer le mouvement du rouet, et non provoquer la formation d'une image précise de l'outil). Hanslick reprend alors en conclusion l'idée qu'on ne saurait dire de la musique qu'elle peint des sentiments indéfinis, mais qu'elle manie une véritable « dynamique des affects »[1520], qu'il faut mettre totalement et spécifiquement à son crédit.

On peut se demander s'il existe chez Hanslick, dans son utilisation du mouvement figurant ou représentatif *analogiquement*, – par le biais d'associations qui, nous le verrons, doivent rester libres pour Hanslick –, quelque chose comme l'idée d'une finalité purement formelle. La description des mouvements que peut faire la musique est en soi-même un exemple, et il nous semble que l'on peut lire chez Kant un exemple précis de ce genre de beauté. Ce que Kant appelle les « beautés libres », c'est-à-dire les beautés les moins adhérentes à quelque chose d'extérieur à elle-même (une fin, un concept, une sensation). Ainsi, les arabesques, les rinceaux, les formes et les couleurs pures des fleurs ou des coquillages, l'art du tatouage, etc. sont, en quelque sorte, des arts de la forme dans un sens très particulier : nous remarquons que leur forme réelle, finale résulte d'un mouvement qui, en lui-même, ne semble montrer aucune détermination. Il aurait pu être tout autre, et sans raison, l'arabesque aurait pu bifurquer à gauche plutôt qu'à droite, la coquille s'enrouler tout autrement, la fleur avoir une autre teinte, etc. Même dans leur fixité, ces beautés libres gardent encore la trace d'un mouvement qui eût été possible, et leur figure évoque la forme d'un mouvement en puissance. Kant compte parmi ces beautés libres l'improvisation musicale, à savoir ce qu'on appelait « Fantaisie » et qui avait la particularité d'être dépourvue de forme et de thème, ce qui garantit en fait, chez Kant, l'absence d'une réelle finalité adhérente artistique décidée en amont de la création. La forme est bien ici *formans*, « en train de se former ». Sur ce point, il nous semble que Hanslick et Kant peuvent encore être lus dans une certaine proximité.

3.2.5). Le mouvement d'un processus physique : retour à l'importance du corps et des sens ?

Hanslick illustre le rapport de la forme et du mouvement par diverses images aux vertus pédagogiques ; il s'en explique dans plusieurs passages[1521]. L'image de l'arabesque reste l'une des

1520 *Idem*, p. 99.

1521 Lorsque Hanslick livre l'analogie de la musique avec l'arabesque mais aussi, ensuite, avec un kaléidoscope, *DBM*, *op. cit.*, p. 113, il explique que ces images sont pédagogiques (sous-entendant ainsi peut-être qu'un très bon connaisseur formaliste pourrait parvenir à écouter la musique sans images en tête ?). Une note de la page 101 de l'édition Hermann clarifie cette méthode, utilisée par Hanslick dans sa critique musicale : « Dans ses critiques d'oeuvres de musique vocale, l'auteur de ce livre (ainsi que d'autres critiques sympathisant avec ses principes) a eu souvent volontiers recours, pour la brièveté et la commodité du discours, aux mots « exprimer », « dépeindre », « représenter » ; on est d'ailleurs en droit de le faire, à condition de rester vraiment conscient de leur caractère impropre, en les cantonnant à

plus connues : on peut d'ailleurs noter qu'elle rappelle fortement les rinceaux et les coquillages de Kant qui se formerait sous nos yeux dans une « auto-formation continuée »[1522]. L'arabesque est un exemple emprunté à l'architecture, en lui attribuant le mouvement, Hanslick nous donne à voir une image synesthésique, et empêche ainsi le concept de forme de se figer dans un sens normatif : la dynamique de l'arabesque comme illustration du musical achève l'idée qu'il puisse y avoir des règles qui détermineraient ce qu'est le beau dans ses réalisations ultimes. Le mouvement instaure un principe de développement perpétuel, sur un mode qui m'est pourtant familier, puisqu'en tant que mouvement, il est un sensible commun. Ce mode du mouvement, Hanslick le dit, fait référence, en dernière instance, à l'esprit de l'artiste qui apparaît dans son énergie créatrice, et libre. Encore une fois ici, le formalisme permet de comprendre qu'il ne s'agit pas de détecter l'intention de l'artiste ni, *a fortiori*, le désir du sujet de l'expérience esthétique qui serait à l'affût d'un sentiment pour se laisser endormir, ou mettre en transe. En revanche, nous y reviendrons, une telle compréhension dynamique de la forme implique quelques conséquences précises pour l'écoute.

Y a-t-il une forme de réhabilitation du sensible dans cette théorie de la dynamique musicale ? On l'a vu dans la section précédente, l'une des deux explications du fonctionnement représentatif de la musique semble marquée par une théorie de la perception. Un petit paragraphe à ce sujet permet d'ailleurs de distinguer Hanslick de Kant sur ce point, puisqu'il prend son contrepied :

> « Si l'on n'a pas su reconnaître la plénitude de la beauté qui vit dans la musique pure, la responsabilité en revient à la déconsidération du sensible au profit de la morale et du cœur dans les théories esthétiques plus anciennes […]. Tout art part des sens et se meut dans leur sphère. La théorie du sentiment méconnaît cette vérité : pour elle, entendre ne suffit pas en soi, elle doit passer immédiatement au sentir. La musique est faite pour le cœur, prétend-elle, l'oreille est une chose triviale.[1523] »

Ce passage dénonce clairement une erreur commise par les esthétiques sentimentalistes les plus anciennes : elles ont congédié de l'art le sensible en le confondant notamment avec le purement physique ou le charnel (sous les termes, par exemple, de l'ébranlement ou de l'attrait). S'agit-il alors pour Hanslick de proposer de penser à nouveaux frais la sensibilité, ni pathologique ni mécaniste ? Il nous semble qu'une telle reconceptualisation ne peut se faire dans un texte tel que *DBM*, qui rappelle très régulièrement que la musique ne se réduit pas au son lui-même, et qui renvoie hors de l'esthétique aussi bien les sensations que les sentiments. Toutefois, on l'a dit, si les sentiments sont parfaitement inessentiels au beau musical, on ne peut pas en dire autant des

l'expression symbolique et dynamique. »
1522 *Ibidem.*
1523 *Idem,*p. 114.

sensations. Il y a donc un véritable enjeu à éduquer[1524] la sensibilité de l'auditeur, et ici, son oreille, qu'il doit pleinement réintroduire dans sa fonction. Ces passages montrent chez Hanslick une volonté de dire que si l'on a bien conscience de la distinction entre sensations et sentiments, et que l'on en tient compte lorsque l'on écoute, et que l'on parle de la musique, on peut bien s'abandonner aux sons eux-mêmes, ne serait-ce que pour, par la suite, en apprécier plus spirituellement le mouvement, comme nous l'expliquerons. C'est la même distinction rigoureuse qui permet à Hanslick d'adopter une position nuancée concernant les sentiments : il n'y a pas de raison, au fond, de se priver de leur effet « rafraîchissant[1525] », tant que notre discours sur le beau est clair.

3.3) La question de la normativité : le gain d'une esthétique « spéciale[1526] » :

3.3.1) Reconnaître le caractère spécifique du beau musical : une condition de sa formalisation.

C'est en comparant l'avancée des théories esthétiques sur la musique avec les théories sur les autres arts, et notamment « la poésie et les arts figuratifs » que Hanslick formule la nécessité de consacrer enfin à la musique des développements propres :

> « la dépendance servile d'une esthétique spécifique à l'égard du principe métaphysique le plus haut, celui d'une esthétique universelle, cède de plus en plus le pas à la conviction que chaque art; compris selon ses déterminations techniques propres, doit être compris à partir de lui-même. Le « système » laisse insensiblement place à « la recherche » [...].[1527] »

On peut ici renvoyer à l'article d'A. Wilfing sur la volonté de Hanslick de rompre avec toute démarche d'une *Systemästhetik*, dont Kant et Hegel sont des représentants tout à fait identifiables. L'esthétique systématique mène une réflexion qui est fondamentalement philosophique, et non spécifiquement esthétique ni, *a fortiori*, artistique. La particularité de ces esthétiques est, comme pour les théories des beaux-arts, de proposer d'atteindre une universalité du beau qui vaille quel que soit l'art. A. Wilfing remarque alors que le titre même de *Du beau musical*, *Vom Musikalisch-Schönen* promeut l'idée d'une esthétique spéciale, qui ne repose pas sur un concept général de beauté, mais sur un concept de beauté propre à chaque art. En anglais, comme en français d'ailleurs, ce titre a connu des traductions à contre-sens de ce programme : A. Wilfing mentionne le *The Beautiful in Music*, de Gustav Cohen[1528], mais nous avons également notre *Du*

1524 J. Labia fait remarquer dans une note à sa traduction de « Sur l'impressions subjective de la musique » que lorsque Hanslick parle d'un manque de « formation » de certains auditeurs, il utilise le terme *Ausbildung*, or, « dans le registre musical […] on ne peut pas séparer [ce terme] d'une évolution du corps, comme le « travail de la voix » [*Stimmbildung*]. Hanslick affirme ici la nécessité d'une culture artistique spécifiquement musicale qu'on ne peut séparer d'un travail sur les sensations mêmes. », in *Formalisme esthétique…*, *op. cit.*, note 3, p. 210.

1525 *Idem*, p. 63.

1526 Terme emprunté à É. Dufour, *op. cit.*, p. 193. Il oppose « esthétique spéciale » de Hanslick (mais également de Hegel) à « esthétique générale » qui est celle visée par Kant et qui, selon lui, reste toujours vague.

1527 *DBM*, p. 64.

1528 Il s'agit de la traduction de l'édition de 1885 par Gustav Cohen, *The Beautiful in Music: A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics,* London: Novello, 1891.

beau dans la musique, par exemple dans la traduction de la cinquième édition par Ch. Bannelier[1529], ou encore le titre ainsi conservé dans l'édition introduite par J.-J. Nattiez[1530]. On peut bien entendu remarquer avec A. Wilfing que Hanslick a pensé spécifiquement, grâce à une élision, un concept de « beau-musical », qu'on pourrait même traduire par « musicalement beau » en français, à savoir l'expression « Muskalisch-Schönen ».

Ce refus de définir un la beauté en dehors de l'art, et de l'appliquer ensuite de manière rétrospective peut également être vu comme l'effet de l'héritage de la double méthode de Herbart pour traiter de l'art : développant, d'un côté, une *generale Ästhetik*, dédiée à l'étude des éléments invariable du beau, et, d'un autre côté, une *angewandte Ästhetik* ou *Kunstlehre*, tirant de l'étude des arts et de leurs œuvres la compréhension de la manifestation concrète du beau, son évolution et ses différentes variations. Nous suggérions d'ailleurs qu'un des héritages possibles de cette méthodologie composite assez peu clairement définie chez Herbart puisse être un mixage.

La définition d'un beau proprement musical est ainsi une exigence de Hanslick dans son essai : on a vu, par exemple, que la musique pure a, méthodologiquement, deux modèles avec lesquels il faut rompre : le modèle visuel et le langage. Elle a en revanche, on l'a vu, des sympathies non négligeables avec un art en particulier, l'architecture. Hanslick ne se prive d'ailleurs pas d'exploiter ces ressemblances, toujours à des fins pédagogiques. Ce que Hanslick exhibe en comparant musique et architecture n'est pas une vérité des beaux-arts, ce qui impliquerait une définition générale du beau, mais plutôt une analogie à la fois juste d'un point de vue formel, et pédagogique. De tels rapprochements (y compris d'ailleurs à l'aide de métaphores aquatiques (gouttes d'eau), joaillières (perles) ou d'une analogie avec un kaléidoscope) ne servent à développer aucune loi sur la manière dont la musique devrait se rapporter aux domaines plastique et visuel. Ces analogies fonctionnelles nous intéressent d'autant plus qu'elles permettent de comprendre comment atteindre un discours sur la musique tourné vers l'œuvre, et non un discours portant sur l'effet que produit l'oeuvre. À première vue, la comparaison entre musique et architecture est frappante parce que les deux arts ne se ressemblent pas, voire semblent opposés. Musique et architecture se trouvent rejetées chacune à une extrémité du spectre artistique si on les considère du point de vue de leur matériau : l'architecture en termes hégéliens, est matière lourde, densité et permanence de l'espace occupé par le volume, tandis que la musique est immatérialité, et pure durée insaisissable du temps qui passe. Pourtant, dans l'architecture comme dans la musique, il est plus difficile de distinguer forme et contenu que dans les autres arts :

1529 Paris, Brandus et Cie (éd.), 1877.
1530 *Du Beau dans la musique*, introduction de J.-J. Nattiez, Christian Bourgois, 1986.

> « Il ne peut être question du contenu d'une œuvre d'art que lorsqu'on peut lui opposer une forme. Les concepts de « contenu » et de « forme » se supposent et se complètent l'un l'autre. Là où une forme n'apparaît pas à la pensée séparable d'un contenu, aucun contenu indépendant ne peut exister.[1531] »

Une fois cette condition logique remplie par la comparaison entre musique et architecture, il est pertinent de demander :

> « L'analogie qui rapproche la musique de l'architecture a été mille fois avancée dans les ouvrages d'esthétique musicale. Est-il pour autant déjà venu à l'esprit d'un architecte que son art aurait pour but d'éveiller des sentiments ou que ceux-ci en constitueraient le contenu même ?[1532] »

Même si l'architecture est un art objectivement utile ou fonctionnel, et que son but est au moins en partie extra-architectural (le fait qu'un bâtiment ait une fonction), on voit néanmoins que, l'analogie est féconde pour la théorie musicale : ce sont des arts « fonctionnels », habités par des relations et dont la structure est à la fois le contenu et la forme.

Du beau musical donne finalement à voir par moments[1533] se créer un objectif assez surprenant pour un ouvrage promouvant le beau musical et son autonomie : l'histoire de la théorie musicale au sein des arts conduit celui qui souhaite la promouvoir à devoir commencer par la ramener au point où en sont les autres arts.

3.3.2) La « non-normativité » de Hanslick en question :

Dans son ouvrage sur l'esthétique de Nietzsche, Éric Dufour avance une thèse qui signe selon lui la distinction fondamentale entre *Du Beau musical* et l'esthétique kantienne. Selon lui, Hanslick propose dans *DBM* un point de vue historique et « non-normatif ». On l'a vu cependant en introduction de ce chapitre : si l'esthétique comme science doit bien sûr rechercher des rapports immuables et des lois esthétiques universelles, le concept de beau a bien une histoire.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser au vue du retentissement de l'essai de Hanslick et de ses reprises, *Du Beau musical* ne serait pas un texte normatif car il ne viserait pas une définition universelle du beau, mais se contenterait de donner les clés pour trouver et décrire ce qui est beau. À l'appui de cette thèse, É. Dufour cite Hanslick lui-même :

> « [...] « nous ne prétendons pas […] déduire un idéal musical déterminé qui puisse être considéré comme un beau véritable ; mais nous montrons ce qui est beau à un égal degré dans toutes les écoles, mêmes les plus opposées. »[1534] »

Il y a donc bien chez Hanslick une conjugaison de la recherche de la spécificité du beau musical tout en ne figeant pas dans un style ou une esthétique précise ce que doit être ce beau

1531 *Idem*, p. 202.
1532 *Idem*, p. 71.
1533 *DBM*, p. 118.
1534 Hanslick, cité dans Dufour É., *L'esthétique musicale de Nietzsche*, *op. cit.*, p. 185.

musical. Il faut avant tout dégager ce qui est spécifiquement musical, et la beauté viendra nécessairement de toute création libre. Aussi, lorsque É. Dufour résume, il fait dévier le propos de Hanslick :

> « La question, donc, n'est pas de savoir ce qu'est le beau en musique, mais simplement de savoir ce qui est susceptible d'être qualifié de beau dans la musique.[1535] »

Une telle proposition revaloriserait en fait les traductions du titre de l'essai dont nous soulignions l'impertinence plus haut : opter pour « Du beau dans la musique » plutôt que pour « Du Beau musical » permettait effectivement d'insister sur l'idée d'une non-normativité de l'essai, mais ruinait en même temps son entreprise d'autonomisation – et donc de sauvetage – d'une beauté spécifiquement musicale. D'autre part, il semble qu'affirmer que Hanslick cherche le beau dans la musique ne corresponde pas à l'attitude que démontre Hanslick en tant que critique musical. En effet, une réflexion sur le beau « dans la musique » peut conduire à rejeter la musique de Wagner d'un seul tenant : si la conception du beau de Wagner est erronée aux yeux de Hanslick, sa musique, qui sera entièrement pensée en fonction de cet idéal la transcendant, devra, par conséquent, être dépourvue de toute beauté pour qui ne le partage pas. En revanche, un texte qui traite du « Beau musical » ne fait en théorie que rejeter les écrits esthétiques de Wagner, mais sa musique en tant que telle pourrait être appréciée, par endroits, comme belle : malgré les divergences sur « le beau » (au sens du *to kalon*), et malgré les partis pris artistiques de Wagner, il y aura nécessairement quelques belles formes musicales qui en réchapperont. Or, c'est exactement ce qui se passe dans la critique musicale de Hanslick, puisque ce dernier a toujours reconnu le talent de Wagner, et a même publié quelques critiques favorables, notamment lorsqu'il vient de découvrir le compositeur, indépendamment de la querelle historique de l'anti-wagnérisme, dont Hanslick est d'ailleurs la seule véritable figure avant Nietzsche[1536].

À notre sens, il interroge l'idée selon laquelle l'essai de Hanslick ne serait pas normatif. Hanslick est supposé éviter la normativité en ne prescrivant aucune règle du beau musical, ce qu'on peut mettre à son crédit. En revanche, cette liberté prônée dans l'imagination créatrice et dans les formes musicales semble s'évanouir lorsqu'il s'agit de l'imagination de l'auditeur, et de son attitude vis-à-vis de la musique. La liberté et le jeu laissé dans la définition du beau musical, et notamment

1535 *Idem,* p. 186.

1536 Hanslick et Wagner se rencontrent en personne, à Marienbad en 1845 : Hanslick a 20 ans et est encore étudiant à Prague. Wagner l'invite à écouter *Tannhäuser* à Dresde pendant l'été 1846. Hanslick se met à la critique et importe la musique de Wagner à Vienne, mais il est rapidement refroidi notamment par *Lohengrin,* dont il publie une critique défavorable après la première à Vienne. En 1862, il est caricaturé par Wagner dans le manuscrit des *Meistersinger* : c'est la rupture entre les deux hommes, définitive puisque Hanslick, très indépendant, anti-idole, et soucieux de maintenir un grand degré d'objectivité dans sa critique, ne renouera jamais avec le compositeur. Hanslick reconnaîtra toujours l'immensité de Wagner, mais c'est eu égard à l'histoire de la musique, et à la notion de fin de l'art, qu'il le condamne fermement, ainsi que d'autres comme Berlioz, Lizst puis Richard Strauss et Anton Bruckner. Voir *Hanslick's Music Criticisms,* Hanslick, Eduard, translated by Henry Pleasants, Dover publications, Inc. New York, 1950.

dans ses formes, ne viennent qu'avec le prix de la normativité concernant l'écoute. Notons, qu'É. Dufour apporte lui-même une nuance à son affirmation selon laquelle *Du Beau musical* ne serait en aucun cas normatif. Ainsi, « Pour s'enivrer, la faiblesse suffit ; une écoute réellement esthétique est tout un art. »[1537]

Si la normativité du discours concernant les œuvres est en fait très discrète et effacée : c'est à l'auditeur, et à son écoute que Hanslick donne la responsabilité de rester dans le lieu de la musique. Cependant, la musique peut encourager la bonne écoute :

> « Seule une musique qui provoque et récompense cette reprise par l'esprit, qu'on pourrait appeler réflexion de l'imagination, peut offrir une pleine jouissance artistique.[1538] »

Une telle musique doit pouvoir capter l'attention de l'auditeur (donc être intrigante et suffisamment variée pour ne pas lasser), et provoquer en lui une attente, ou un certain nombre de tensions musicales qui seront, tour à tour, accomplies ou déçues (l'auditeur sera alors « agréablement trompé »[1539]). Hanslick précise qu'il faut que la musique procure une satisfaction qui est d'ordre spirituel, seule capable d'échapper au pâtir. Or on prend une satisfaction spirituelle à « suivre le cours des intentions [entendre ici : purement musicales] du compositeur. »[1540]. On trouve dans ces passages un concept de réflexion, ainsi qu'une description qui correspond fort bien au jeu analysé par Kant au § 54. On trouve d'ailleurs le mot de jeu sous la plume de Hanslick, même si l'occurrence est unique, et assez peu rattachable à Kant : « La musique est jeu mais pas un amusement. »[1541]. Toutefois, il paraît difficile d'imaginer que ce vocabulaire et ces descriptions ne relèvent pas tout simplement de réflexions esthétiques générales, présentes chez des sources communes à Kant et à Hanslick, et que Hanslick travaille à rendre applicables spécifiquement à la musique.

Au terme de ces considérations, plusieurs questions se posent et plusieurs problèmes demeurent entiers. Le formalisme de l'objet pose en effet une question que l'on pouvait prévoir, par effet de retour : comment peut-il inclure le sujet, et le fait-il seulement ? Nous aurons à cœur de questionner le texte sur l'apparente disparition du point de vue subjectif, et sur le détail de l'activité du jugement. En effet, si l'objet musical est bien réhabilité dans *Du Beau musical*, n'est-ce pas un point de vue intelligible seulement par l'acousticien, le physiologue, l'historien de l'art, le musicien ou le compositeur ? À qui s'adresse Hanslick, si ce n'est à ceux qui pensent mal le beau musical ?

La question de l'auditeur, de l'oreille qui habite l'esthétique musicale de Hanslick est directement liée aux les limites les plus évidentes du formalisme objectif. A. Lissner pose par

1537 *DBM*, p. 175.
1538 *Idem*, p. 174.
1539 *Ibidem.*
1540 *Ibidem*.
1541 *DBM*, p. 207.

exemple le problème de l'impossible dissolution de la conscience :

> « [...] aucun objet n'apparaît avec la musique. Ou plus précisément : si quelque chose doit musicalement apparaître, la nature même de sa manifestation implique que l'on « fasse abstraction du contenu concret de la conscience et de la conscience de soi. » Que se produit-il alors ? Qu'y a-t-il à entendre ? Faire abstraction de tout contenu concret de la conscience ne signifie pas faire abstraction de la conscience elle-même. Mais dira-t-on que la conscience peut prendre forme si, avec la musique, elle n'est conscience de rien qui réponde aux conditions habituelles de l'objectivité ? »[1542]

Nous rencontrons donc le problème d'un *audio ergo sum* que le formalisme peine, ou se refuse – et c'est là la question – à nier, en particulier peut-être dans pour la conscience du mélomane non musicien qui ne peut que difficilement s'abstraire dans la contemplation des formes.

3.3.3) La réintroduction de l'esprit face à l'objet :

Hanslick s'insurge contre les conceptions qui relèguent la musique à un « beau jeu des sensations », selon le mot de Kant, parce qu'elles reprochent à la musique un défaut de spiritualité. Pourtant, depuis le début de son essai, Hanslick critique fermement la notion de contenu, de même que les modèles visuel et sémantique, visés dans leur propension à ramener toute explication du beau musical à une « intériorité » subjective. Cependant, l'impossibilité d'expliquer objectivement le beau musical grâce à la physiologie, puis à l'acoustique physiologique, et la découverte de principes purement esthétiques nécessitent conceptuellement de réintroduire un aspect spirituel dans la réflexion. Cet aspect va donc comprendre une topique de l'esprit, quand bien même celle-ci n'est pas extrêmement claire (la distinction de l'imagination, de l'intuition, et leurs rôles dans la contemplation esthétique manquent de netteté). Toujours est-il que ce qui a été invalidé dans le sujet humain n'est pas son esprit, ni sa capacité de réflexion, mais sa propension à rapporter la réalité musicale à ses affects et sentiments. Chez Hanslick comme chez Kant il faut se garder de réduire entièrement le sujet percevant à ses émotions. Le sujet est un sujet moral (et en ce sens également on pourrait voir une influence kantienne), doté d'une volonté propre, d'une liberté, et l'on pourrait même ajouter d'une dignité qui doivent l'empêcher de se laisser « chloroformer » par une œuvre musicale. Le sujet réintroduit l'est dans sa totalité, mais il s'agit d'un sujet qui se gouverne encore :

> « Il est indigne de l'esprit humain d'éprouver des affects sans motif, sans but et sans contenu au travers d'un pouvoir sans aucun rapport avec notre volonté et notre pensée. Lorsque des hommes se laissent entraîner par la partie élémentaire d'un art au point de perdre tout contrôle sur leurs actions , nous y voyons peu de gloire pour l'art et encore moins pour les héros. »[1543]

La partie purement sonore, acoustique, de la musique, celle que Hanslick appelle élémentaire est la partie la moins esthétique : on est ici très loin de l'esthétique herbartienne fondée

1542 Lissner A., « La dialectique de la forme selon Hanslick », in *DBM*, *op. cit*., p. 42.
1543 « Sur l'impression subjective de la musique... », trad. J. Labia, in *Formalisme esthétique…*, *op. cit.*, p. 205.

sur la méthode des éléments, une méthode de décomposition de nos représentations qui permettait d'accéder aux éléments esthétiques premiers (les relations de succession et de simultanéité), véritables briques de construction des belles représentations artistiques. L'élémentaire renvoie chez Herbart à la matière vibratoire du son, celle qui, nous le disions plus haut, possède une affinité mystérieuse avec nos nerfs, et qui est ainsi capable de les infléchir malgré nous. Ce malgré nous – qui émerveillait Rousseau – est ce que Hanslick considère aux antipodes du beau et de sa contemplation : la partie élémentaire de la musique possède un pouvoir d' « extraterritorialité »[1544] qui « souveraine, s'empare de l'esprit de l'homme, et trouble ses pensées et décisions. »[1545]

Aussi Hanslick réhabilite-t-il une certaine spiritualité dans la musique et dans son écoute. Cela est clair dès le premier chapitre de *DBM* :

> « L'organe par lequel le beau est appréhendé n'est pas le sentiment mais l'imagination comprise comme l'activité d'une contemplation pure »[1546]

Cette contemplation est toujours « accompagnée de raison »[1547], quand bien même nous avons l'illusion d'une instantanéité de ce que nous ressentons. En réalité, ces opérations d'ordre cognitif sont simplement trop rapides pour que nous nous en apercevions. C'est précisément sur ce point que nous situerons la compréhension de cette réintroduction nécessaire de l'esprit de l'auditeur, alors que l'esthétique de la musique de Hanslick semblait devoir reconduire uniquement aux œuvres. En effet, une partie du processus de saisie du beau est, et demeure, inconsciente. Comment expliquer alors la chose suivante :

> « Par « spécifiquement musical », il ne faut surtout pas entendre une beauté purement acoustique ou une symétrie proportionnelle – ce sont là des propriétés qu'il faut plutôt lui subordonner ; à plus forte raison, il ne peut être question d'un « jeu de sonorités chatouillant l'oreille », ni d'autres définitions qui s'attachent à souligner le manque de vie spirituelle. En insistant sur la beauté musicale, nous n'avons pas exclu le contenu spirituel mais l'avons au contraire supposé. Car il n'existe pas de beauté sans participation de l'esprit. »[1548]

Quelle est la nature de cette « participation de l'esprit » ? S'il est évident que cette considération tend à réintroduire la position du sujet, voire de ses facultés, dans l'expérience esthétique, comment est-ce possible si nous n'avons pas accès aux processus de formations des idées musicales ? D'un autre côté, si nous y avons accès et que nous pouvons influencer cette contemplation par la volonté, est-ce encore une contemplation, dominée uniquement par les formes musicales de l'œuvre ?

La volonté, et l'état spirituellement actif de l'auditeur, devront donc se trouver chez Hanslick au service de la musique et des produits spirituels qu'elle propose :

1544 Comme le traduit plus justement J. Labia dans « Sur l'impression subjective de la musique... », *idem*, p. 206.
1545 *Idem*.
1546 *DBM*, p. 68.
1547 *Ibidem*.
1548 *DBM*, p. 116.

> « Le mot « intuition » […] correspond en outre parfaitement à l'acte de l'écoute attentive qui considère successivement des formes sonores. L'imagination n'y forme aucunement un domaine clos : de même qu'elle a tiré des sensations son étincelle de vie, elle féconde rapidement en retour de ses rayons l'activité de l'intelligence et du sentiment.[1549] »

L'écoute intuitive thématisée par Hanslick semble devoir remplir deux critères : être tendue en direction des formes musicales, et de leur rapide succession, et donner en même temps à l'imagination l'idée d'un ensemble – d'où, pourrait-on supposer, le choix du terme d'intuition qui suggère une saisie non décomposée et spontanée – .

On voit qu'il existe chez Hanslick une forme d'activité réflexive ou, au minimum, un rapport entre l'intuition et l'imagination. Dans une description qui pourrait faire écho à une psychologie des facultés kantienne (mais également, par exemple, à l'esthétique de Baumgarten), Hanslick semble attribuer à l'intuition un rôle de saisie et de présentation du sensible. L'imagination, mise en activité (ce qu'on peut tirer de la métaphore de l'étincelle de vie), ne demeure pas dans son « domaine clos », nous dit-on : elle est capable de donner en même temps à ressentir et à penser, et communique ainsi avec ce qu'on pourrait appeler des *facultés* sensible et cognitive. Concernant le contenu plus spécifique de ce que l'imagination produit dans l'esprit, on se réfèrera à la dernière section de ce chapitre : il nous apparaît ici que Hanslick se range à l'idée que l'imagination produise des idées musicales.

Hanslick fournit ici un cadre psychologique qu'il est difficile de ne pas rendre dans des termes kantiens – même si nous admettons volontiers qu'il s'agit là d'une déformation : le vocabulaire topique employé, ainsi que les images comme celle de la vie de l'esprit, ne sont pas spécifiquement kantiennes –. De plus, une différence majeure avec Kant doit être soulignée, et doit nous permettre de distinguer ces deux psychologies au service d'un formalisme : l'activité des pouvoirs de l'esprit décrite par Hanslick ne correspond pas encore à une saisie du beau. Lorsque Hanslick conclut le paragraphe que nous venons de rapporter par la phrase suivante :

> « Ceux-ci ne constituent cependant encore pour la bonne intelligence du beau que des zones frontalières.[1550] »,

Il signale que le travail de l'intuition, de l'imagination et d'une faculté qu'on suppose cognitive (l'esprit) n'expliquent pas encore le beau musical. Hanslick fournit ici une description psychologique ou spirituelle qui a plusieurs objectifs, en début d'ouvrage : tout d'abord postuler la complexité et la multiplicité des opérations qui conduisent à une expérience du beau qui apparaît comme unifiée, mais qui est le résultat d'un processus aux strates diversifiées, qu'il faudrait apprendre à reconnaître. Ensuite, l'identification de ces facultés du sujet pourrait être considérée de nouveau comme une étape pédagogique, une sorte de propédeutique à la réflexion sur les formes

1549 *DBM*, p. 69.
1550 *Idem*, p. 69..

sonores en soi chez Hanslick. Il y aurait une forme de prise de conscience de sa propre conscience de sujet percevant à réaliser avant de pouvoir accéder aux formes musicales convoyées par l'œuvre. Dans la mesure où Hanslick a mis au jour des rouages inconscients, la « participation de l'esprit » peut se mettre en place d'une manière conforme à la saisie véritable du beau, qui soit spirituelle et en mesure d'avoir une influence sur la compréhension du beau musical.

C'est finalement ce que nous comprenons dans le terme de « jugement exercé »[1551], ou encore de véritable « esprit artiste »[1552] que Hanslick utilise. Qui peut ainsi exercer son jugement ?

3.3.4) L'oreille du connaisseur : condition de possibilité du formalisme objectif (objectal) ?

Lorsque Hanslick commence à détailler, dans la partie positive de *DBM*, le contenu de son formalisme, il développe le concept de beau musical, mais celui-ci semble rapidement indissociable d'une participation de l'esprit, c'est-à-dire d'un « jugement exercé »[1553]. Aussi, on est en droit de se demander si l'esprit qui a été replacé devant l'objet, dans un objectif méthodologique, est bien l'esprit de tout un chacun. Une critique souvent adressée au formalisme, et à Hanslick en particulier, devrait pouvoir ici être prise au sérieux et discutée : le formalisme en musique ferait preuve d'un certain élitisme dans sa conception de l'auditeur idéal. Il est vrai que l'on trouve, tout au long de l'essai, des allusions à l'éducation de l'oreille, qui est une oreille de musicien et parfois même, une oreille de compositeur :

> « Ces affinités qui gouvernent de façon invisible le rythme, la mélodie et l'harmonie, exigent d'être respectées et elles condamnent toute combinaison qui y contredirait à l'arbitraire et à la laideur. Elles vivent, sinon sous la forme d'une conscience scientifique, du moins de façon instinctive dans toute oreille éduquée qui peut ressentir par simple intuition ce qu'il y a d'organisé et de rationnel dans un groupe sonore, ou d'inconséquent et de non naturel, sans qu'un concept logique doive fournir un critère ou un terme de comparaison.[1554] »

Par rapport à l'analyse que nous conduisions plus haut sur la psychologie hanslickienne, on retrouve ici l'idée que l'étude de l'esprit de l'auditeur musicien est indispensable pour comprendre que l'étape de l'idée musicale même, l'étape d'intellection du sens du discours musical, n'est pas le terme ultime de l'analyse ni de la compréhension du beau. En théorie, l'auditeur doit pouvoir revenir au phénomène sonore premier, le plus pur : il s'agit bien d'un retour à la chair formelle de l'objet. Cependant, ce passage indique qu'une oreille éduquée est capable d'une telle intuition, et l'on devine l'idée d'une oreille particulièrement formée sous le terme de conscience scientifique. Quelle est cette « conscience scientifique » qui donnerait son fond à l'expérience esthétique ?

1551 *DBM*, p. 115.
1552 *DBM*, p. 174.
1553 *DBM*, p. 115.
1554 *Idem*, p. 117.

Hanslick précise bien : ce n'est donc pas un esprit mais une conscience, c'est-à-dire que le sujet percevant n'a pas besoin de posséder effectivement et positivement les connaissances acoustiques et théoriques musicales pour pouvoir comprendre le beau, mais il doit avoir compris quel était le lieu du beau et quelle était la nature de son fonctionnement (du reste, nous le disions plus haut, il s'agit d'abord d'une intuition du beau). En dernière instance, ce que nous devons apprendre à écouter dans le beau musical, c'est la manifestation sonore, en tant qu'elle est la fin dernière :

> « L'exigence la plus indispensable pour une réception esthétique de la musique n'en demeure pas moins qu'on écoute l'oeuvre pour elle-même, quoiqu'il en soit de sa nature et de la réceptivité de l'auditeur.[1555] »

Cela permet à Hanslick de rassurer son lecteur, si l'on puit dire: il n'a nul besoin d'être historien de l'art ou mathématicien (géomètre) pour que le beau musical lui soit intelligible. Au contraire, il a, comme profane, toutes les chances d'accéder à la forme dans le phénomène musical.

Cela ne signifie pas, néanmoins, que l'auditeur doive s'abandonner au plaisir purement sensoriel et subir passivement l'ébranlement sonore : il doit construire son écoute. Il y a en effet pour Hanslick des « façon[s] condamnable[s] » d'écouter la musique[1556]. Ces attitudes condamnables reposent sur une certaine facilité dont découle la passivité de l'écoute. Le résultat est pour Hanslick le suivant : l'auditeur « entre […] dans une excitation vague […] déterminée par le caractère très général du morceau. »[1557], ce qui aboutit à une impression de flou qui n'est autre que l'incompréhension de la musique écoutée.

Hanslick va d'ailleurs, dans ce même passage, jusqu'à disqualifier l'écoute d'un « musicien du sentiment » par rapport à l'écoute d'un « auditeur musical » :

> « Faisons comparer à un musicien du sentiment plusieurs morceaux de musique, d'une gaieté bruyante par exemple : il restera dans le même genre d'impressions. Son sentiment n'assimilera que ce qu'il y a de commun à ces morceaux, à savoir le mouvement d'une gaieté bruyante, tandis que la particularité de chaque création musicale, leur individualité artistique, échapperont à son appréhension. L'auditeur musical se comportera exactement à l'opposé. »[1558]

Dans cette expérience fictive, celui qui rapporte la musique à des concepts généraux, en rassemblant le particulier sous l'universel et en l'uniformisant, manque la musique. Comme il s'agit du musicien, cela confirme le souci de Hanslick de rattacher son formalisme à une intellection concrète des formes, et de le distinguer d'une écoute sentimentaliste qui est, quant à elle, une écoute abstraite : au sens où elle rattache la complexité du beau musical à un seul concept de sentiment déterminé, ce qui est impossible à justifier. Il faut viser, selon Hanslick, une « éducation à la

1555 *Idem*, p. 177.
1556 *Idem*, p. 166.
1557 *Idem*, p. 164.
1558 *Ibidem*.

compréhension artistique du beau musical[1559] » : cette éducation à la compréhension (et non à l'explication) implique une difficile formation intérieure du sujet. On développera dans la dernière section le concept d'intuition pure, et son lien avec l'imagination dans la contemplation esthétique.

L'écoute condamnable, où prédomine un manque de « volonté »[1560], conduit insidieusement de l'incompréhension à l'abandon pathologique aux affects : l'absence de volonté dessine dans le texte de Hanslick un véritable caractère au sens d'une complexion psychologique. Celui qui écoute sans volonté manque nécessairement d' « auto-détermination »[1561], et est tout prêt alors à se laisser envahir par la partie élémentaire de la musique, à savoir : les sons matériels et leur effet physique. À partir de là, il confondra le charme spirituel des formes musicales avec l'inflexion imprimée à ses sens, et assimilera l'effet de la musique à celui d'autres plaisirs (« un fin cigare, une friandise, un bain chaud »[1562]). Hanslick reprend son ton moqueur à cette occasion pour indiquer qu'ensuite les moralistes s'offusquent de l'indignité de la musique, alors qu'au fond, ce sont eux qui, par la « faiblesse »[1563] de leur complexion, écoutent la musique de manière immorale, et même pourrait-on dire avec Hanslick, de manière barbare – soulignons d'ailleurs que Hanslick argumente finalement sur un terrain moral qu'il rejetait, forcé par la nature des critiques portées à la musique, ou intégrant lui-même une dimension moraliste dans son projet formaliste ? –. Ici font irruption dans le texte des réflexions sur la culture, mais on peut tout de même préciser que ces écoutes molles, asthéniques et maladives de la musique sont rapprochées d'un défaut de culture au sens de civilisation : moins il y a de culture, plus l'effet est grand. Plus l'esprit est éveillé, le « regard acéré »[1564], plus l'écoute est authentique :

> « Cette forme contemplative est la seule forme d'écoute esthétique vraie : face à elle, l'affect sauvage et brutal de l'enthousiasme exalté du mélomane tombent dans la même catégorie. Au beau correspond un jouir et non un pâtir ; c'est pourquoi l'on parle de jouissance esthétique.[1565] »

La bonne écoute est bien l'inverse de l'écoute pathologique : vivifiante, galvanisante, elle se fait dans une joie qui n'est qu'un sentiment générique, et non un sentiment déterminé *exprimé* par la musique, qui atteste que l'auditeur exulte dans la saisie des formes musicales dont il suit avec énergie les jeux et développements (on peut bien sûr voir ici un écho à la description du § 54 de la *Critique de la faculté de juger* que nous avons étudiée plus haut, et donc nous avions remarqué qu'elle correspondait à une tradition esthétique incluant des réflexions physiologiques, ainsi que les dernières découvertes médicales sur l'énergie nerveuse).

1559 *Idem*, p. 175.
1560 *Idem*, p. 169.
1561 *Idem*, p. 168.
1562 *Idem*, p. 165.
1563 *Idem*, p. 168.
1564 *Idem*, p. 165.
1565 *Idem*, p. 173.

La description de la bonne écoute et de la mauvaise écoute se pare ainsi sous la plume de Hanslick d'un certain manichéisme : en effet, les principes qu'il vient de mettre en place sont tout à fait antagonistes : le goût de l'élémentaire s'oppose au formel, et empêche la contemplation. Dans les formules ou solutions (*sic*) proposées par Hanslick pour changer d'attitude vis à vis de la musique, il s'agit pratique de mener une bataille et de regagner du terrain :

> « Plus le moment esthétique prend de l'importance chez l'auditeur (et dans l'oeuvre), moins le moment simplement élémentaire se fait sentir. »[1566]

De même, ce qu'il appelle « l'intuition libre »[1567] est présentée comme un remède à l'oubli que le sentiment ne relève pas de l'art, et doit être écarté.

S'il est donc clair qu'une certaine manière d'écouter la musique est rejetée, pour ne pas dire fustigée, par Hanslick, y a-t-il là un véritable élitisme ? Un purisme, très certainement, se profile dans cette écoute intuitive et contemplative, qui préfigure l'analyse musicale telle qu'on la pratique en musicologie. Cependant, il nous semble que le public visé chez Hanslick est un public mondain, et nécessairement socialement aisé, et certainement également, si l'on tient compte du contexte, allemand, et non autrichien.

Par ailleurs, comme nous le développerons plus loin, Hanslick reconnaît de bonne grâce que ce n'est pas parce que l'auditeur parvient à concentrer son écoute sur ce qui est proprement esthétique dans la musique qu'il devra nécessairement épurer son expérience de toute sensorialité. Nous dirons même : au contraire. S'il parvient à une écoute intuitive, libre, grâce à son « regard acéré » à sa volonté de suivre les formes mélodiques et leur développement, il aura peut-être la récompense de pouvoir ré-intégrer le sentiment dans son écoute. La faculté garante de cette expérience non pas purgée, mais guidée, est l'intuition. Hanslick dira plus loin que l'auditeur, sans être un musicien, doit simplement se garder d'avoir un « comportement […] pathologique [face à la musique] » et, au contraire, développer un « comportement intuitif[1568] ».

Il faut donc construire son écoute, on l'a dit, et cette construction n'est pas tant une construction de musicien connaisseur ou de compositeur qu'un positionnement par rapport à ses propres facultés et à son corps pendant l'expérience musicale.

3.3.5) L'intuition, le rôle de l'imagination et la question de la représentation :

1566 *Idem*, p. 175.
1567 *Idem*, p. 164.
1568 *Idem*, p. 164.

Que veut dire Hanslick lorsqu'il recommande son lecteur à une écoute « intuitive » ? Y a-t-il simplement une compréhension proprement hanslickienne de ce concept d'intuition ou faut-il tout de suite consulter la *Critique de la faculté de juger* (au paragraphe 57, par exemple) ? Voyons d'abord les éléments réellement hanslickiens d'une caractérisation de l'intuition : on l'a dit, celle-ci se présente comme un remède à toute écoute qui confond le sentiment et les sensations avec la musique. L'intuition est un « acte d'écoute attentive » qui est capable de mettre le sujet face aux formes musicales sans aucune sorte d'intermédiation. L'intuition pure, (une ou deux fois qualifiée de libre) est donc un premier geste dans l'écoute qui consiste à rompre avec la recherche d'un sentiment ou de sensations, ou encore d'un concept ou d'un sens extérieur à l'oeuvre. L'intuition est en ce sens bien une manière de sentir au sens large, mais pour Hanslick elle se prête spécifiquement à la musique. En effet, l'une des spécificités de l'apparaître musical – et qui rend précisément sa saisie difficile – peut être exprimé ainsi :

> « Ce qui, dans un autre art, est description, est d'emblée métaphore dans la musique. »[1569]

Hanslick reconnaît à la musique un pouvoir d'abstraction constitutif et sans égal : cet art se manifeste primitivement dans une immatérialité et un symbolisme qui convoquent immédiatement l'esprit. D'autre part, le terme d' « emblée » renvoie à l'immédiateté et la facilité avec lesquelles se livrent les idées musicales. La métaphore l'indique clairement : la matérialisation de ces idées se fait bien sûr sans langage ni structure linguistique. En termes kantiens, on pourrait dire que la musique se présente comme un *comme si* sans véritable objet déterminé, sans autre objet que sa manière d'apparaître, qui semble pourtant figurer quelque chose que l'on peut apprécier, et juger. Le saisissement de ce flot métaphorique musical nécessite donc cette intuition pure à laquelle Hanslick nous renvoie. Il prône une expérience musicale à la fois pure et profonde : cette pureté exige que l'on écarte les sensations pures, et les idées de contenu. Néanmoins, et c'est là toute la force de l'écoute intuitive hanslickienne, cette mise en demeure n'est que temporaire, méthodique et mesurée pour ce qui est des sensations, de même que pour les sentiments. Ce n'est que dans le moment de la pure intuition, de la pure saisie de la forme musicale, que l'auditeur ne doit pas se sentir infléchi par l'ébranlement de son corps ni l'ébranlement de son âme. L'*attentio* correspondrait, en ce sens, à une *dispositio* de son esprit et de son corps (qui n'est jamais absent du comportement intuitif) dans l'optique d'une saisie pleine du beau musical. C'est, finalement, avec Hanslick, la némésis kantienne formulé par Jacques Bouveresse[1570] qui se réalise : une perception en forme de projection dans

1569 *Idem.*, p. 115.

1570 Dans une note de *Langage, perception et réalité*, Jacques Bouveresse remarque :

> « Même Kant ne semble pas s'être débarrassé complètement de l'idée ou de l'image qui nous font supposer que, pour que les objets du monde extérieur puissent être connus par eux-mêmes et tels qu'ils sont en eux-mêmes, il faudrait que la conscience puisse sortir d'elle-même et aller jusqu'à eux [...] ».

l'objet. Cette projection étant impossible comme telle, c'est une disposition de soi et de sa conscience qui tient lieu de saisie. Hanslick écrit ces lignes où intuition et contemplation se confondent :

> « Nous opposons à cette emprise pathologique la pure intuition consciente de l'œuvre musicale. Cette forme contemplative est la seule forme d'écoute esthétique vraie [...].[1571] »

Hanslick prévient néanmoins :

> « Cette joie intérieure placée sous la vigilance de l'esprit est le mode d'écoute de la musique le plus digne, le plus sacré, mais aussi le plus difficile.[1572] »

Pour parvenir à cette contemplation, on suppose qu'il y a en effet un effort à fournir : il nous faut à présent aborder le rôle de l'imagination chez Hanslick, quand bien même cet aspect est assez peu développé dans ce que nous avons appelé sa psychologie.

On le rappelle, le beau est de nature musicale, ce qui signifie qu'il est constitué de relations entre les sons. Ces relations sont dynamiques, et elles constituent des « formes libres »[1573] se présentant à l'intuition.

À même la musique, on l'a dit, les formes sont en fait des cellules mélodiques multi-paramétriques, individuelles, et génératrices : on touche ici à ce qui est fondamental dans la musique, à savoir l'invention mélodique, ou comme nous l'avons précisé, thématique : « la mélodie est le point de jaillissement »[1574] de l'empire de la musique. Toutefois, ce qui est véritablement originel est « l'euphonie »[1575], ce qui permet à Hanslick de fondre mélodie et harmonie dans l'écoute intuitive, qui est englobante, et qui n'a pas besoin non plus d'un concept extérieur pour être unifiée. En effet, Hanslick utilise également un modèle « organique »[1576] pour décrire comme se déploie l'unité interne de l'œuvre musicale. De ce point de vue, l'œuvre musicale doit être vue comme le produit d'une imagination destinée à une autre imagination (via une saisie intuitive pure) : ce que l'imagination du compositeur propose, c'est la « manifestation esthétique » d'« idées sensibles », c'est-à-dire, des idées auxquelles un phénomène sensible « correspond »[1577]. Nous renvoyons à notre partie sur la dynamique de la musique pour la nature d'une telle correspondance. Hanslick établit cependant un ordre dans lequel les idées sont perçues, selon un processus d'abstraction : il y a tout d'abord des « idées musicales », directement convoyées par les formes ;

---

in Langage, perception et réalité, op. cit., pp. 60-61.
1571 *Idem*, p. 173.
1572 *Ibidem.*
1573 *DBM*, p. 111.
1574 *Idem*, p. 182.
1575 *Idem*, p. 122.
1576 *Idem*, p. 127.
1577 *Idem*, pp. 82-83.

par exemple, un « doux *adagio* » et des « sonorités harmonieuses »[1578]. Ensuite, ces formes renvoient à des « idées sensibles » avec lesquelles la musique peut être considérée comme ayant un rapport d'expression : par exemple, de la « douceur », de « l'harmonie ». L'abstraction et la détermination des idées se poursuivent si, de là nous tirons des « idées psychologiques », à savoir par exemple l'idée d'une « pieuse résignation d'un amour réconcilié avec lui-même », pour aboutir enfin à l'« idée abstraite » qui, souvent, n'a plus rien de strictement esthétique, par exemple : le « pressentiment d'une paix éternelle dans l'au-delà »[1579]. Ce qu'on peut tirer de ce parcours, c'est qu'effectivement, ce ne sont jamais les formes musicales qui se déterminent directement dans une idée précise : c'est bien là le travail de l'imagination, qui prolonge et précise les déterminités à partir de la musique. La question est : dans quelle mesure doit-on en rester aux formes musicales pures ? Ne renvoyer la musique qu'à la musique, comme le propose Hanslick : ne parler que de « facteurs musicaux »[1580] (par exemple, d'intervalles, de chromatismes ou de modes de jeu comme le trémolo, etc.), et se garantir ainsi « une étude scientifique stable et objective de l'effet produit par un thème »[1581] ? Ou bien l'imagination, organe du beau, peut-elle aller au-delà ?

Il nous semble qu'on peut répondre que l'imagination peut aller au-delà uniquement à condition d'avoir prêté attention aux formes musicales avant tout, et de toujours, *in fine*, rattacher ce qu'elle propose à ces formes fondamentales. Il ne s'agit donc pas réellement ici de tout faire tenir à une attitude d'écoute : le travail de l'imagination en ses prolongements se fait en dehors de l'écoute, après elle. L'élaboration des déterminations est plutôt une activité pré-discursive voire discursive, mais non un procès intuitif qui, pour sa part, s'établit sans volonté ni effort de la part du sujet. Que tout sujet n'ait pas accès à ce que l'intuition libre de la musique est en mesure de lui livrer s'explique donc par la nature du travail ou du traitement de l'expérience après coup, par l'imagination.

Ajoutons que l'imagination décrite chez Hanslick est très souvent celle de l'artiste, du compositeur : ainsi, il développe l'idée d'une imagination créatrice spécifiquement musicale car elle crée directement à partir du son, et crée parfois même son propre matériau en agençant les sons, et en en travaillant tous les paramètres[1582] :

> « Tout art a pour but de manifester phénoménalement une idée qui a pris vie dans l'imagination de l'artiste. Ce côté idéel dans la musique relève du son et non d'un concept qu'il faudrait ensuite traduire par des sons.[1583] »

1578 *Ibidem*.
1579 Nous renvoyons *ibidem* pour tout ce passage.
1580 *DBM*, p. 120.
1581 *Ibidem*.
1582 *DBM*, p. 117 sq.
1583 *Ibidem.*

A. Lissner propose de rapprocher de l'imagination créatrice hanslickienne l'imagination productrice de Kant : A. Lissner justifie cette proposition car Hanslick emploie le terme de *Phantasie*, qui connote une faculté plus active que l'*Einbildungskraft* kantienne (que Kant divise lui-même en deux pouvoirs[1584]). Forme et contenu fusionneraient alors sous l'effet de la double action synthétique et créatrice de l'imagination. On retrouve toutefois ici le problème que nous sommes en train de traiter : s'agit-il vraiment de l'imagination de l'auditeur, pour qui forme et contenu doivent de toutes façons apparaître, dans la forme musicale, comme une seule et même chose, surtout pour une écoute intuitive ? Il semble qu'il s'agisse là encore de caractériser l'imagination du compositeur.

L'auditeur ne saurait donc avoir accès précisément à cette activité de l'imagination, la sienne est différente, et, de manière surprenante, on peut tolérer qu'elle ré-introduise certains contenus. Ainsi, Hanslick formule une sorte de concession, en particulier à l'égard des sentiments dans l'écoute :

> « Veut-on conclure d'emblée de l'état d'âme à l'effet produit par le thème, ou de celui-ci à celui-là ? Il se pourra qu'au bout du compte on tombe juste, mais on aura passé par-dessus le moyen terme fondamental de la déduction, à savoir la musique elle-même. »[1585]

On pourrait tout à fait interpréter le passage suivant de deux façons : on pourrait premièrement se dire que Hanslick rencontre de réelles difficultés à se départir complètement de la présence des sentiments dans l'écoute[1586], et l'on pourrait y voir une limite, épistémologique ou historique, à son formalisme. Cependant, on peut également proposer une lecture positive : Hanslick suggère que l'affect représenté puisse en quelque sorte guider l'analyse, ou, du moins, former un horizon pour l'écoute (qui peut d'ailleurs rester un rapport de soi à soi). On pourrait ainsi, par exemple, éprouver un premier sentiment à l'écoute d'une musique, le mettre de côté et procéder à une écoute intuitive pure en suivant les formes et leur développement, puis comparer, à la fin, les mouvements appréciés avec l'affect de départ, dans un jeu pouvant conduire à une très kantienne, mais très hanslickienne également, auto-affection joyeuse. Un autre passage nous permet de formuler une telle lecture : après avoir accordé : « Loin de nous néanmoins l'idée de vouloir réduire

1584 A. Lissner renvoie à *CRP*, A 120 dans sa Présentation de *DBM*, *op. cit.*, p. 50.
1585 *DBM*, p. 120.
1586 D'autres passages pourraient attester de cela, par exemple : « Rien de grand ni de beau ne s'est créé dans la vie sans ardeur intérieure. Comme chez tout poète, le sentiment se trouvera richement développé chez le compositeur ; mais ce n'est pas chez lui le facteur de création. ». Hanslick, « Sur l'impression subjective de la musique », trad. J. Labia in *Formalisme esthétique…*, *op. cit.*, p. 185.

Ou encore : « Pensées et sentiments coulent comme du sang dans les veines d'un beau corps musical harmonieux : ils ne sont pas le corps lui-même, ils ne sont même pas visibles, mais ils l'animent. », *DBM*, *op.cit.*, p. 207.

les droits du sentiment à l'endroit de la musique »[1587], Hanslick formule ce qui semble écarter de nouveau tout sentiment, mais cependant avec une concession importante qu'il faut relever :

> « Ce sentiment qui s'associe plus ou moins à l'intuition pure, ne peut néanmoins espérer relever de l'art qu'à condition de demeurer conscient de son origine esthétique. »[1588]

Il y a donc bien une condition sous laquelle le sentiment pourrait relever de l'art : à condition qu'il se laisse déterminer par les « facteurs musicaux » et les « idées musicales » tirées d'une intuition pure, voire d'une analyse.

Dans tous les cas, il est clair pour Hanslick qu'il ne s'agit pas de nier ce phénomène au départ involontaire, de rapporter le flux musical indéterminé à un affect connu et déterminé, mais il s'agit de l'isoler pour le considérer comme impertinent dans un discours sur le beau. Précisons : dans un discours technique et d'aspiration didactique sur le beau. Ce discours est, pour Hanslick, le seul qui promette une libération et un progrès de l'esthétique musicale et l'émergence d'une éducation à l'écoute – intuitive –.

1587 *DBM*, p. 163.
1588 *DBM*, p. 163-164.

CONCLUSION

Au cours de ce travail, nous avons dégagé deux postulats de la thèse formaliste : premièrement, il y a quelque chose comme un objet musical, dont les caractéristiques sont elles-mêmes musicales. Secondement, c'est bien cet objet que vise l'expérience esthétique de la musique en tant qu'elle correspond à ce que le formalisme désigne. Dans le sillon tracé par A. Charrak, nous avons tenté de dégager un rapport entre théorie et expérience musicales, en tant que la théorie vise l'expérience, et non pas en tant qu'elle proviendrait de celle-ci.

Les trois théories kantiennes de la musique exposées dans ce travail ont guidé notre quête du cahier des charges formaliste à travers les différents obstacles que cette pensée a intégrés et surmontés. La première théorie kantienne, celle de l'Analytique du beau, enregistre la nécessité, apparue au siècle précédent et tout au long du XVIII^e^ siècle, de reconceptualiser le son. La deuxième théorie sur la musique, inscrite au sein de la réflexion de Kant sur les beaux-arts, donne à lire une théorie formaliste de l'expressivité musicale où s'effacent à la fois le sujet et le paradigme linguistique. Enfin, le dernier volet de la réflexion kantienne sur la musique livre une véritable théorie physiologique de la musique, à la fois consciente de ses propres problèmes, et porteuse également de l'hypothèse que la corporéité du sujet puisse être réintroduite dans l'esthétique sans la marquer au cachet d'une relativité insondable.

Dans l'Analytique du beau, nous avions identifié dès le départ le caractère formaliste des fondements de l'esthétique kantienne dans son ensemble : un objet apprécié pour sa beauté ne doit être apprécié qu'en tant que belle apparence d'objet (*Erscheinung*), c'est-à-dire sans référence aux idées notamment, aux idées pratiques, qui découlent de la considération de son existence matérielle. Pour revenir à l'objet même, il faut se détacher de l'objet matériel et sensible. Toutefois, la difficulté est de rester en lien avec cet objet, en particulier avec sa structure et sa singularité. Kant permet ainsi de penser l'objet esthétique comme un objet pensé et pourtant singulier.

De ce point de vue, le paragraphe 14 de la *Critique* de la faculté de juger doit être relu, non plus comme une concession, mais comme la vérification que l'expérience observée par Kant est pensable par une théorie qui admettrait que des attraits, les sons, peuvent, à raison, être jugés beaux. On a ainsi pu déterminer que le son du paragraphe 14, en augurant la possibilité de penser une rythmique formelle de la matière, et donc une abolition de la distinction matière-forme en esthétique, est une condition de possibilité de l'expérience esthétique musicale. En effet, ce son doit permettre, comme expérience inaugurale, de viser les sons non comme la matière de la musique, mais comme formes élémentaires où commence la mise en forme esthétique, selon l'ordre du

temps. Ce son n'est plus son-matière mais son-unité au sens où il permet de scander le temps, c'est-à-dire qu'il est l'apparence de la nécessité qui préside à son écoulement. Le son véritablement musical est en fait un son dans lequel la musique est pensée, et non par lequel la musique prend forme, pour l'exprimer cette thèse dans un vocabulaire plus proche de l'esthétique moderne. Il peut être utile de souligner rapidement, cela dit, à quel point il est remarquable que ce soit la musique qui permette à Kant d'accéder à cette thèse moderne grâce à une réflexion sur le son – et sur la couleur –, réflexion dont la conduite dépend de l'imagination d'un exemple, qu'on a d'ailleurs parfois traité comme une expérience de pensée dans ce travail.

Le programme formaliste laissé par Kant se déploie ainsi en trois moments que nous avons nommés trois théories, que nous avons lues et étudiées séparément, préservant ainsi en chacune à la fois son moment d'élaboration, mais également sa puissance théorique. En effet, on aurait pu, comme le fait Samantha Matherne[1589], considérer qu'il existe une seule pensée de la musique dans la *Critique de la faculté de juger*, et proposer ainsi de ménager un passage d'une réflexion à l'autre sur la musique afin d'en proposer une lecture unifiée. Nous avons eu l'occasion de l'exposer, cette lecture conduit S. Matherne à voir chez Kant un formalisme dit expressif pour la musique, c'est-à-dire une esthétique musicale qui se caractériserait par l'excès de la musique sur toute autre signifiance – pour emprunter à Roland Barthes ce terme d'une grande praticité[1590] –. En effet, le régime d'intelligibilité de la musique excède celui du langage, et échappe à la saisie conceptuelle déterminante ; par là, les affects exprimés sont tenus pour des guides de la beauté formelle, dont l'aperception et l'appréciation dépendent, *in fine*, de l'attitude de l'auditeur. S. Matherne doit donc, pour tenir ensemble toutes les propositions de Kant sur la musique, résorber sa lecture formaliste dans la notion d'attitude esthétique[1591].

1589 Matherne, Samantha, « Kant's Expressive Theory of Music. » in *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, May 2014, Vol. 72, Issue 2.

1590 « C'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement*. », Barthes, Roland, « Le plaisir du texte », *Œuvres complètes*, Seuil, 2002, tome II, p. 1526.

1591 S. Matherne rappelle que, chez Kant, il serait possible de changer de point de vue sur une œuvre et de passer d'un jugement intéressé à un jugement désintéressé par exemple, et ce « through a reflective effort » (*art. cit.*), en nous détachant de la contingence de notre jugement propre émis en première personne. S. Matherne s'appuie pour ce faire sur un commentaire du § 40 et sur le *sensus communis*. Ce changement de point de vue est, selon elle, la clé pour restituer une cohérence aux passages sur la musique chez Kant :

> « In defending what I take to be Kant's coherent account of music, I argue that on his view, music can be experienced as *either* agreeable *or* beautiful depending on the attitude we take toward it. » (*art. cit.*, p. 130 puis 137).

Non sans avoir identifié les limites qui consistent à nous en remettre à notre « mindset » (p.137), un état d'esprit plus ou moins volontaire, S. Matherne va cependant plus loin lorsqu'elle revient à la question du libre jeu (*free play*) de l'imagination et l'explique en utilisant le concept de forme (ou plutôt des caractéristiques formelles de l'objet) :

> « […] the formal features of the piece present us with material we can organize and re-organize as we listen. » *ibidem*, p. 138.

Or, si le libre jeu de l'imagination engage bien la possibilité pour celle-ci de projeter sa propre activité, et notamment son pouvoir créateur, dans la structure de l'objet, ce n'est toujours que sur le mode d'un *comme si*. L'imagination permet à l'entendement d'apprécier la convenance des caractéristiques formelles de l'objet parce qu'elle reconnaît dans l'objet une structure qu'elle s'approprie, et dont elle identifie *ex post* qu'elle aurait pu elle-

Cette solution réintroduit elle-même cependant plusieurs problèmes ; le premier a été posé de manière générale dans ce travail comme problème du volontarisme. En effet, quand bien même le formalisme musical conserve les critères de la singularité de l'expérience esthétique, celui-ci est incompatible avec l'idée que quiconque veuille faire une expérience esthétique et veuille, pour ce faire, goûter une œuvre d'art ou ressentir un sentiment de beauté, en soit capable par la simple intensification de son attention, ou encore uniquement par l'éducation de son regard et de son oreille. Le formalisme, en tant que théorie esthétique, remplit ainsi le critère de la désubjectivation[1592] : bien loin d'être constituée activement et en toute conscience par le sujet, l'expérience esthétique est inaugurée par un décentrement du sujet vis-à-vis de lui-même. Aussi, cependant, pour être vécue, cette désubjectivation doit être commencée par un sujet réflexif et conscient. On doit alors bientôt quitter le terrain du moi auto-posé. Ce passage (du moi à l'éloignement du moi, ou à sa dissociation du vécu) peut être pensé avec le jugement réfléchissant kantien et son principe d'auto-affection, décrit dans ce travail. En effet, et avant toute chose, il faut admettre que l'auto-position du moi, la réflexivité consciente constitutive de la notion d'attitude d'écoute, doit être distinguée de l'auto-*affection* qui, elle, peut conduire à la désubjectivation. On peut proposer de voir plutôt dans une telle auto-affection la condition d'une transparence à soi-même et du « reconditionnement » – tel que Pierre Schaeffer l'appelle, comme l'indique M. Massin[1593] – qu'appelle le retour à l'objet. Le terme de reconditionnement indique bien qu'il y a une nécessité pour le sujet à *être disposé* autrement, notamment dans sa sensibilité, par la rencontre avec l'objet esthétique.

Le second problème posé par l'interprétation des passages de Kant sur la musique comme d'une théorie de l'attitude d'écoute découle de ce que nous venons de poser : si nous devons être tenus pour capable de modifier plus ou moins activement notre écoute, cela suppose que nous savons, au fond, ce qui fonde et motive notre appréciation esthétique. Or la question de notre connaissance, ou de la simple conscience de ce qui fonde notre jugement esthétique est, nous semble-t-il, impossible à trancher. Cette question doit être posée sous forme de problème, comme le laisse d'ailleurs penser S. Matherne. Elle cite cependant le commentaire de H. E. Allison[1594] pour qui l'hésitation de Kant devrait indiquer une indétermination constitutive du jugement esthétique. S. Matherne pose plutôt la thèse de l'indétermination du jugement esthétique sous forme de question : sommes-nous jamais vraiment en mesure de dire avec certitude ce qui motive un

même la tracer. Il n'y a cependant là aucune réorganisation réelle, comme semble le suggérer S. Matherne.

1592 Nous empruntons cette formulation à Marianne Massin qui pose les trois caractéristiques fondamentales de l'expérience esthétique : « éminemment subjective », « désubjectivante » et « constituée par [une] visée objectivante. » dans son ouvrage *Expérience esthétique et art contemporain*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 52.

1593 M. Massin, *ibidem*.

1594 Voir Allison, Henry E., *Kant's Theory of Taste*, Cambridge Press, 2001.

jugement esthétique ? Si S. Matherne relève bien que l'indétermination de nos motifs de juger n'est pas un problème purement lié au jugement esthétique mais à tout jugement en général (y compris et surtout au jugement moral), nous devrions ajouter : dans la théorie kantienne, l'indétermination concerne de part en part la position d'un concept pour le beau, mais elle n'a pas vocation à concerner l'état d'esprit du sujet qui juge. Autrement dit, si l'entendement échoue à proposer un concept pour qualifier le divers sensible qui lui parvient, l'état d'esprit dans lequel nous sommes plongés est bien qualifiable lui-même, puisqu'il s'agit du libre jeu de l'imagination et de l'entendement. En effet, nous avons vu à plusieurs reprises dans ce travail comment la subjectivité du sujet sensible qui fait l'expérience de la belle forme était déplacée et recomposée de sorte à atteindre cette portée universelle que Kant réclame comme « prétention » pour son jugement. À titre de rappel, nous avons vu avec la lecture du paragraphe 9 le fait suivant : en dernière instance, le jeu harmonieux des facultés, provoqué par la forme d'une représentation, est lui-même senti. Nous ne saurions que trop rappeler en conclusion de ce travail à quel point le statut du sentir est ici décisif : quelle différence y a-t-il, au fond, entre sentir un renforcement/affaiblissement de nos forces vitales dans le corps et un jeu harmonieux ou non de nos facultés ? Ajoutons, *in fine*, que l'absence de concept n'empêche pas, et ne devrait pas empêcher que nous tenions un discours sur le beau.

Finalement, que faire de ces moments sur la musique dans la *Critique de la faculté de juger* ? La plupart des commentaires que nous avons cités ou lus font effort pour unifier les trois passages sur la musique (Analytique du beau, Analytique du sublime et Remarque du § 54), et, tentant alors d'en retirer une théorie unique et cohérente, ne peuvent qu'en conclure à l'indétermination de la théorie, ou de Kant lui-même, voire à leur incohérence. En choisissant d'aborder ces passages sur la musique comme trois moments théoriques distincts, et ce dans une perspective génétique (entérinée par ce qu'on connaît de la chronologie de l'élaboration de la troisième *Critique*), nous avons certes conservé une certaine disparité entre ces trois passages, mais nous avons aussi préservé la possibilité d'une lecture cohérente et entière de chacun d'entre eux.

D'autre part, la lecture du corpus kantien proposée dans ce travail avait pour objectif de faire état de ce qu'on a appelé le problème du formalisme en musique. À l'issue de ce travail, résumons l'intérêt de l'approche par le texte kantien : ce problème se dédouble déjà chez Kant en deux axes distincts. On peut ainsi indiquer un axe psycho-acoustique et un axe esthétique. Avec ces deux axes et leur déploiement apparaissent deux éléments de réponse au problème formaliste apporté et amorcé par la troisième *Critique.*

Premièrement, l'axe psycho-acoustique fait apparaître la notion d'élément formel. Il ne s'agit pas de postuler ni de prouver que la matière serait déjà mise en forme ni, au contraire, que l'esprit peut faire prendre forme à tout élément, quel qu'il soit – notamment à de l'informe –, mais

bien plutôt que nous pensons ce que nous appelons la matière ou le sensible à travers un prisme nécessairement formel. Ce prisme revêt ici un aspect organisateur que nous avons appelé rythmique, mais que l'on pourrait, suivant le texte de Kant et la mention de Euler, appeler pulsatoire. Nous l'avons vu dans ce travail, l'importance de la répétition et de la scansion pour structurer le *continuum* temporel est, en esthétique musicale, le fondement de toute saisie (sans aller ici jusqu'à poser l'ambition d'une intellection de la musique, qui ouvre d'autres problématiques). Ceci s'applique au son et à la couleur. Il n'y a là, finalement, qu'une application de l'esthétique transcendantale à l'esthétique – musicale, en ce qui nous concerne –.

Secondement, l'axe esthétique permet d'aborder le problème que pose la notion de forme musicale en tant qu'elle s'oppose aux émotions et aux sentiments que la musique est supposé exprimer. Ce problème peut être approché sous deux aspects : l'un expressif et l'autre physiologique. Dans cet axe, le terme de forme sera plutôt employé au pluriel : les formes correspondent alors à ce qu'on a pu appeler « déterminations formelles » un peu plus haut, ou encore aux caractéristiques formelles des œuvres ou objets ; en somme – nous l'avions reprécisé avec Hanslick – les formes renvoient à l'aspect sensible d'un objet en tant que cet aspect, cette silhouette, est constituée de différents traits qui la rendent reconnaissable en tant que telle. Que la forme du beau demeure indéterminée conceptuellement, cela est clair chez Kant. Cependant, ces belles formes conviennent à nos pouvoirs de connaître et à notre faculté de juger, et en cela elles nous plaisent. Il reste donc à éclaircir les deux aspects mentionnés plus haut : comment la musique plaît-elle si elle ne plait ni par son expressivité, ni par sa capacité à ébranler notre corps sensible ? Quel est le lieu esthétique de la forme musicale ? Rappelons tout d'abord que si la thèse formaliste dénie que la musique plaise en raison de son expressivité ou de sa capacité à produire sur nous un effet physiologique, la thèse susdite ne dénie absolument pas que de tels effets existent. Ensuite, regardons avec S. Matherne ce que le caractère contemplatif du jugement esthétique signifie dans une théorie où ce même jugement n'est pas seulement contemplatif mais également réfléchissant. Une attitude contemplative et réfléchissante implique un double mouvement qui est à la fois distanciation à soi-même, et retour (reflux, avons-nous écrit dans ce travail) sur soi-même. Le premier moment de désubjectivation permet réellement de contempler : c'est-à-dire de constater avec calme et détachement un spectacle dont le rapport avec des sentiments ou des émotions est désormais compris comme accidentel par le sujet. L'absence d'agrément conjuguée à l'absence de concept garantit que tout sujet ne verra plus que des formes échappant à toute réduction à une causalité émotionnelle. Ce spectacle demeure-t-il expressif cependant ? On peut se poser la question, notamment à la lecture de de S. Matherne, qui propose de conserver l'idée d'une expressivité de la musique chez Kant, et qui baptise son formalisme musical de formalisme

expressif. Il faut cependant comprendre ainsi cette expressivité : les formes contemplées se trouvent correspondre à des affects, notamment par l'effet extensif de l'idée esthétique qui anime le morceau de musique écouté. Cette correspondance nous plait, et cependant nous sommes capables de la tenir pour ce qu'elle est : une possibilité parmi d'autres d'écouter et d'apprécier le morceau en question. Rappelons en effet que S. Matherne unifie les passages sur la musique dans la *Critique* par une lecture fondée sur l'idée que le sujet peut modifier son état d'esprit pour écouter la musique soit de manière agréable, soit de manière à goûter le beau. Le moment de contemplation devrait alors être compris tel un carrefour où l'esprit peut décider de l'attention qu'il prête soit aux sensations, soit aux affects, soit aux belles formes. Or, il nous semble que la distanciation à soi induite par la contemplation permet bien plutôt que le sujet soit défait de son rapport pathique à ses sensations et à ses affects lorsqu'il revient sur lui-même. Non qu'il les aient niés ou refoulés, mais ils sont mis à distance, de sorte que le sujet n'est plus en état de les subir. La réflexion est alors constitutive de la position d'un point de vue sur l'expérience qui permet le jugement esthétique ; comme nous l'avons vu dans ce travail, ce jugement reste tout à fait singulier, notamment parce qu'il dépend d'une expérience faite par un sujet. La subjectivité de ce jugement n'est, bien sûr, subjectivité qu'au sens d'un *sensus communis*, atteint par l'individu par le biais d'un *sensus interior*, lui donnant lui-même accès à une sensibilité dé-singularisée. Ainsi, la subjectivité de l'Analytique du beau renvoie bien à la notion de complexion psychique, ou de structure de l'esprit, et des rapports inter-facultaires.

On peut désormais mieux comprendre le rapport du formalisme musical aux sensations (ce qui constitue le second aspect esthétique que nous annoncions pouvoir poser). Au fond, même sans concept et sans détermination par des sensations singularisées et intimes, le jugement esthétique peut permettre de penser un rôle pour le sensible, et même un rapport du sujet à son corps.

À travers les trois théories kantiennes de la musique, nous avons également vu que trois paradigmes permettant de penser la musique se sont dessinés. Par penser la musique, ici, on entend penser le son, penser le musical et penser le son musical. Les trois paradigmes correspondants à ces objets de recherche peuvent donc être assignés ainsi : la pulsation de l'air avec le modèle de la couleur, l'expression avec le modèle sémantique, et enfin le modèle des effets sthéniques et asthéniques communs à la musique et à l'humour en tant que jeu avec des idées. Dans cette tripartition, la place des sensations restait toutefois très seconde dans le texte kantien : lorsque les sensations physiques musicales parviennent à être saisies, elles n'intègrent la théorie que comme attraits, susceptibles, au mieux, de renforcer et de concentrer la saisie des formes, et au pis, d'en troubler la pureté. Dans la partie finale de ce travail, nous avons tenté de déployer, à partir du texte kantien, les problèmes et perspectives que l'approche physiologique du son pouvait porter pour

l'esthétique musicale. Concluons ainsi premièrement, de ce qu'on peut en retenir pour la lecture de Kant, et secondement de ce qu'on peut en retenir pour l'esthétique musicale.

Premièrement, dans la mesure où nous avons trouvé et tenté de prouver le bénéfice à lire l'esthétique de la troisième *Critique* à la lumière de l'Esthétique transcendantale, on peut conclure sur le statut du sensible esthétique à partir de ce que P. Kerszberg appelle la solution d'« élargir l'édifice critique par la base »[1595] – ce qui nous a permis de justifier, dans ce travail, de l'inscription de la proposition de Helmholtz dans la lignée de Kant –. P. Kerzberg résume ainsi la volonté de Helmholtz : « compléter le système kantien en commençant par la sensation »[1596], et ce, en plaçant la focale en grande partie sur le sonore. La réintroduction de la sensation se justifiait dans un premier temps si l'on songe à ce que nous avons dit de la nécessité d'un retour à l'objet. Cependant, quel peut être le bénéfice transcendantal d'un tel retour ? P. Kerszberg voit un effet méthodologique que l'on peut tout à fait voir comme un gain théorique : avec l'introduction de la sensation, le statut de l'intuition pure est modifié, et « perd son caractère originaire ». L'intuition pure devient alors l'objet possible d'une « genèse »[1597]. Il nous semble bien qu'une telle *genèse des formes* est précisément ce que Herbart vise à établir contre Kant – là même où l'on peut considérer que Helmholtz le fait avec Kant –. Ainsi, si l'on adopte l'idée que l'inclusion de la sensation permet de penser une genèse des formes pures de l'intuition – qui demeurent cependant pures, elles ne se trouvent « élargies » qu'à leur base, c'est-à-dire à leur origine –, on a pu rendre plus aisément intelligible l'applicabilité, la correspondance ou encore la convenance des formes pures au donné.

Secondement, avec l'accomplissement du projet de Helmholtz, on est en mesure de comprendre ce que veut dire que le son musical est lui-même une forme : il l'est au sens où il fournit une donnée physique que le sujet peut percevoir tel un code – sous l'aspect d'une opération de symbolisation, telle que Helmholtz théorise les impressions sensibles –. Cependant, ce code ne doit pas être compris par analogie avec un sceau ou un caractère d'imprimerie, mais bien plutôt comme un germe, un point de départ qui appelle et amène un développement. Ce développement à venir ne peut lui-même pas être retrouvé dans le sensible par une quelconque analyse ou décomposition des données physiques. Finalement, l'idée de la forme apporte à une telle théorie de la perception l'élément de la genèse : tout morphisme saisi suppose une morphogenèse. Une telle genèse ne saurait pourtant se résoudre dans la pure étude physiologique de nos sensations et de nos organes. C'est bien là la conclusion et l'héritage de Herbart tel qu'il se transmet à Hanslick : les impressions sensibles qui nous intéressent sont esthétiques, musicales en l'occurrence. Leur rapport à nos organes n'est pas celui de toute sensation, pas plus, bien sûr, que leur rapport à nos facultés.

1595 P. Kerszberg, *idem*, p. 28.
1596 *Ibidem.*
1597 *Idem*, p. 28.

C'est là peut-être ce que Kant n'a fait qu'entrevoir, n'accomplissant pas totalement la proposition d'une théorie différenciée du plaisir esthétique par rapport à tout autre plaisir, en particulier pour la musique (quand bien même nous avons distingué un traitement particulier du plaisir musical jusque dans les ramifications les plus ténues de la théorie du jeu esthétique kantien, ainsi dans le § 54). Nous affirmons cependant que le formalisme musical est bien une théorie esthétique qui prend en charge le plaisir en tant qu'il découle d'impressions sensibles. On peut ici se placer à nouveau sous l'éclairage de Marianne Massin lorsqu'elle place au cœur de l'expérience esthétique la caractéristique d'une « intelligence du sensible »[1598]. Au terme de ce travail, il nous paraît particulièrement important de préciser le sens qu'on pourrait donner à une telle expression : quel est, au fond, le régime d'intelligibilité de la musique, si nous postulons que l'expérience esthétique de celle-ci appelle une véritable intelligence du sensible (le génitif devrait d'ailleurs ici être entendu dans les deux sens suivants : une intelligence du sensible par un sujet percevant, et une intelligence du sensible au sens d'une conformation intéressante, cohérente et intelligible de ce qui est perceptible par les sens dans l'objet esthétique). Cette expression touche l'une des difficultés les plus redoutables posées par le formalisme. On retrouve en particulier cette difficulté dans le texte de Hanslick qui est, au fond, un problème fondamental de conceptualisation du formalisme en musique : comment des formes peuvent-elles être le seul et unique *contenu* de la musique, sachant que la musique n'est pas un support, ni une structure sémantique expressive ? La solution de ce problème peut-elle se formuler aussi simplement que cela : il faudrait, en fait, cesser de distinguer « la musique » et « ce qui fait que la musique est belle » ? Il faut peut-être en effet admettre la chose suivante : notre discours sur la musique lui-même nous fourvoie. Il reste en effet prisonnier de deux concepts découlant tous deux de l'impression que la musique exprime quelque chose : cela crée premièrement l'idée paradoxale selon laquelle une réalité inanimée peut exprimer quoi que ce soit, contaminant ainsi le discours sur la musique par le modèle linguistique. À un niveau ontologique, secondement, cela introduit une bijection rigide : il y a d'un côté la musique, et de l'autre, ce qu'elle transmet, exprime, représente, etc. . On doit donc en venir à une affirmation qui peut paraître d'une évidence triviale, et surtout, qui concerne en réalité tous les arts : ce qui plait dans la musique n'est pas le contenu que le sujet pense avoir tiré d'elle, et qui n'est en réalité qu'une hypostase de notre imagination éminemment structurée par l'acte de dénotation. Nous entendons par là toute opération qui consiste à renvoyer à autre chose qu'à soi-même (on peut ainsi préférer acte de référence, ou encore acte transitif, ou démonstratif, dans une terminologie empruntée à la grammaire). Ce qui plaît dans la musique, et qu'on ne peut finalement départir de l'idée d'un contenu, est à même le

1598 Massin, M., *Expérience esthétique et art contemporain*, *op. cit.*, p. 43.

matériau esthétique[1599], c'est-à-dire le son. Cette affirmation est effectivement valable pour tous les arts, même lorsqu'ils sont tous plus représentatifs ou plus figuratifs que la musique, dans la musique ou jamais aucun d'eux ne s'épuisent dans son sujet, au sens ici de thème. Ce qui est cependant un niveau profond de complétude de l'expérience esthétique pour n'importe quel art visuel par exemple est en réalité le point de départ de toute expérience esthétique musicale. C'est ici non pas la théorie musicale qui doit réaffirmer trivialement ce qui est vrai de toute expérience esthétique artistique, mais c'est ce qu'exige l'expérience de la musique qui doit être compris comme paradigme de toute expérience esthétique. De là, nous ne pouvons que souscrire à l'idée que l'expérience esthétique en général appelle, exige même, une intelligence du sensible. Le formalisme musical dans son moment historique d'émergence, c'est-à-dire, avec toutes les difficultés qu'il rencontrait alors, et que sa réception peut rencontrer encore aujourd'hui, en appellerait même, de surcroit, à une confiance dans le sensible.

Finalement, l'importance du sensible dans la théorie musicale formaliste doit apparaître à l'issue de ce travail : elle est enveloppée à plusieurs niveaux par la théorie. Loin de mettre à distance nos sensations, l'exigence de la saisie des formes a plutôt invité à préciser la manière dont nous sentons et dont nous nous rapportons à ce que nous sentons. Dans la lignée du geste baumgartenien, de Kant à Hanslick, le formalisme en musique contribue ainsi à tirer nos perceptions hors de l'obscurité et de l'indétermination auxquelles elles étaient renvoyées. C'est en particulier dans notre proposition de lecture de *Du beau musical* que nous avons pu travailler le critère de la détermination, contre l'indétermination, de la pensée musicale : la forme hanslickienne, en tant que cellule séminale euphonique, est à la fois ténue mais précise et saisissable. Elle propose ce qu'on a appelé des déterminités[1600] qu'une écoute intuitive peut saisir, et qui ne seront tirées dans leurs développements moins purement musicaux que par l'imagination, ultérieurement. En ce sens, la forme musicale comme cellule mélodique correspond au motif au sens où il constitue lui-même le fondement d'une théorie du thème en musique, ou thématisme[1601]. Ainsi définie, elle doit pouvoir

1599 On rappelle ici que le formalisme peut paradoxalement donner à penser une destruction de la polarité matière-forme. L'importance du matériau musical pour comprendre cette destruction et le glissement conceptuel vers l'idée non plus de matière mise en forme, mais d'un matériau générateur, par lui-même, de morphismes, peut être mieux comprise grâce à une approche instruite de la manière dont l'émission sonore est première, y compris dans la génération de ce qu'on appelle, ensuite, le sens. On peut ainsi renvoyer aux développements de Boris de Schloezer sur le matériau musical pour son approche formaliste :

> « L'exemple de la musique prouve qu'un système sonore peut être dépourvu de sens rationnel, que cela ne paralyse nullement sa compréhension, que nous n'avons pas besoin pour le saisir en son unité de nous référer à autre chose, de le dépasser pour le traiter en signe. Mais il faut alors – et c'est la une condition impérative – que sa structure se présente à nous comme nécessaire, comme ne dépendant pas uniquement du vouloir de l'artiste. Cette condition la musique la remplit grâce précisément à la constitution stable et rigoureuse de son matériau. »
>
> Boris de Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach*, PUR, 2009, p. 172.

1600 Nous concédons qu'en ce sens, elle n'est pas aussi déterminée que la forme de la *Gestalttheorie*, comme le souligne P. Nagrigny, *Le Voile de Pythagore*, *op. cit.*, p. 46.

1601Voir les définitions proposées par François Nicolas dans « Cela s'appelle un thème (Quelques thèses pour une histoire de la musique thématique) », Mémoire, *Le Matin des musiciens*, France-Musique, 1988. On s'intéresse surtout à

être déterminée à la fois conceptuellement et concrètement, c'est-à-dire qu'elle doit être identifiable pour l'analyse musicologique et la construction d'un discours sur la musique qui ne traite que de musique.

Par rapport à notre étude du texte kantien, le fait que la forme musicale soit déterminée peut être conservé pour la raison suivante : conceptuellement, les excès intensif et extensif qui caractérisent l'idée esthétique, et qui permettent donc le jugement réfléchissant, ne sont pas de l'ordre d'une indétermination. En dernière instance, on peut proposer de qualifier ces débordements qui empêchent la détermination conceptuelle, et lancent la réflexion, sceau de l'idée esthétique kantienne, grâce à l'idée d'opacification du sensible, ou encore d'« étrangéisation » que l'on trouve chez Catherine Kintzler[1602] : le phénomène esthétique est avant tout celui qui se rend étrange puis étranger aux impressions ordinaires, celui qui les déborde en quantité et en qualité. L'étrangéisation peut aussi se produire par un procès que l'on trouve proposé chez Kant, quand bien même il l'est fugacement – mais nous espérons avoir réussi à en rendre la proposition moins fugace – : l'impression sensible elle-même peut se singulariser, au point de suspendre le cours ordinaire de nos sensations, lorsqu'elle s'autonomise. Cette autonomisation peut passer par le détachement de l'impression d'avec tout ce qui nous la donnerait comme un effet, à savoir, en premier lieu, sa cause. Nous voici ici reconduits au son détaché de sa cause, et à l'exemple acousmatique que propose Kant au § 14 de la *Critique de la faculté de juger*, qui peut désormais être compris comme une véritable proposition esthétique autant qu'épistémologique.

Si l'on doit indiquer une place particulière pour le sensible dans le texte de Hanslick, il nous a semblé que la caractéristique de la joie se présentait comme la clé d'une expérience esthétique thématisée à la fois comme pure et intuitionnant les formes musicales, comme une expérience récompensée par un sentiment esthétique pris à suivre le développement des formes. L'existence d'un tel concept de joie dans le texte de Hanslick nous permet également d'en revenir à la simplicité d'une thèse fondamentalement compatible avec le libre jeu kantien entre les facultés : il existe un pur plaisir pris à l'animation spirituelle qui n'est pourtant possible qu'avec le support empirique et sensitif d'un objet esthétique. Il faut ainsi donc rappeler le critère de l'objectalité de l'expérience esthétique formaliste car l'esprit doit sentir qu'il est mû, et non pas qu'il meut ; il faut donc que l'animation soit éprouvée comme conséquence de la rencontre avec l'objet. Cet objet doit à la fois paraître étrange au milieu du monde sensible ordinaire, et il doit en même temps apparaître

---

la définition du thème comme « objet générateur », valant pour tout ce qui est en mesure d'être développé (cellule, motif, etc.). F. Nicolas renvoie pour cette conception du thème à Vincent d'Indy,

1602Kintzler, Catherine, « Se rincer l'oreille. Réflexion sur un concert de musique acousmatique » en ligne sur www.mezetulle.net blog-archives de Catherine Kintzler, décembre 2005. Voir également le terme d' « étrangisation » proposé par M. Massin, *idem*, p. 41.

comme homogène aux pouvoirs de l'esprit, qu'il s'agisse de ses pouvoirs d'appréhension comme de compréhension, ce qu'on peut retrouver dans notre étude de la réflexion chez Kant.

Annexe

Traduction

Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre
Johann Friedrich Herbart
1811
[Nach dem Königsberger Archiv. Königsberg, 1812]

in J. F. Herbart *Sämmtliche Werke in chronologischer Reihenfolge herausgegeben von Karl Kehrbach und Otto Flügel* in 19 Bänden, Band 3, 2. Neudruck der Ausgabe Langensalza 1888, Scientia Verlag Aalen, 1989, pp. 96-118

Remarques psychologiques pour une théorie du son

La théorie du son (*Tonlehre*) appartient sans nul doute à ces objets psychologiques qui, avant d'autres, font l'objet de recherches moins difficiles. Toute musique peut purement se décomposer en des sons simples, dont l'écart aussi bien que la durée sont mesurés de manière déterminée ; la force et la faiblesse de ces sons, exigées par leur bonne exécution, sont également au moins soumises à une évaluation de grandeur, si ce n'est à sa mesure. Ainsi, tous les éléments de la représentation, dont dépendent les états d'esprit de l'auditeur, offrent une indication précise. Que l'on compare d'abord ne serait-ce que les conceptions du beau spatial ou du beau poétique : dans le premier, on trouve d'innombrables nuances de couleur qui disparaissent les unes dans les autres, la triple dimension de l'espace, et sa divisibilité à l'infini ; dans le second, la foule innombrable de relations cachées, qui s'ajoutent déjà à l'ensemble des objets de la poésie, et la profusion d'éléments esthétiques de cet art qui, de surcroit, n'est encore circonscrite par aucune loi d'harmonie poétique, et qui, si elle n'est pas incommensurable, n'a du moins pas été mesurée, – tout cela représente un obstacle tellement rédhibitoire pour la recherche en quête d'exactitude que l'on préférera certainement attendre, pour lesdits objets, des explications secourables venant d'abord d'autres côtés.

Toutefois, la théorie des sons semble ne jamais avoir été envisagée par les psychologues jusqu'à présent. Bien sûr, aucune catégorie ne peut s'appliquer à la pensée musicale, et on aurait difficilement pardonné qu'on parlât d'un entendement musical (*musikalischer Verstand*), quoique la différence entre ce qui a un sens en musique, et ce qui n'en a pas, soit bien plus originelle que n'importe quelle excitation de plaisir ou de déplaisir, et résolument plus originelle que n'importe connexion possible de la musique avec un texte poétique, ou avec quoi que ce soit qui ne soit pas de la musique. Avec les concepts que l'on s'est faits de l'entendement, comme de toutes les facultés de l'âme en général, on ne pouvait bien évidemment rien atteindre en musique – harmonie, mélodie, mesure, exécution : tout cela narguait directement chaque tentative de mettre au jour, à partir des leçons tirées du temps comme forme du sens interne, de l'imagination et du sentiment (*Gefühl)*, toute explication tenable uniquement en apparence : – l'on en est ainsi plus volontiers resté aux formulations mathématiques du son, ou aux rapports vibratoires entre les corps sonores, lesquels ont au moins le grand avantage, par rapport à la psychologie jusqu'à aujourd'hui, d'explorer

ponctuellement leur objet, et d'attirer l'attention sur les véritables éléments donnés dans une expérience déterminée, à savoir : sur les rapports harmoniques fondamentaux.

Aussi grande soit la valeur que possède incontestablement aujourd'hui également cette partie mathématique de la science physique, la physique n'est pourtant pas la psychologie, et les corps vibrants ne sont pas des représentations de sons. Plus encore : l'existence de corps vibrants est niée par l'idéalisme, alors que le constat (*factum*) psychologique que nous avons des représentations de sons, et que nous recevons de leurs enchaînements telle ou telle impression ne peut être contesté. Que, d'après Leibniz, les monades n'aient pas de fenêtre, est si souvent répété de nos jours que l'on ne se mêlera certainement pas de la vaine tentative d'intercaler une hypothèse physiologique entre physique et psychologie, pour pouvoir accéder aux rapports des vibrations arrivant intacts dans l'âme via les nerfs, ce qui ne peut pour autant conduire à rien, aussi excellents puissent être les services rendus par les nerfs : l'âme n'est en effet pas un corps, une représentation n'est pas mouvement, et de ce fait, ce serait une pensée tout à fait indéfendable de vouloir retrouver les rapports du mouvements inchangés dans les représentations.

Néanmoins, si l'expérience confirme que, précisément là où les rapports de vibrations changent, on entend également d'autres sons, et que les relations entre les sons intelligibles semblent également correspondre à des rapports certains et rationnels entre les vibrations, alors on n'a pas besoin d'utiliser des expériences pour confirmer une idée en elle-même absurde, mais bien plutôt de répéter les expériences elles-mêmes avec le plus d'exactitude possible pour distinguer seulement ce qui est vrai (*das Richtige*), de ce qui est *ajouté subrepticement* (*das Erschlichene).*

Dans cette perspective, il faut remarquer que l'oreille musicale n'est nullement aussi précise que le calcul, et que même là où le musicien entraîné perçoit déjà des sons très faux, celui qui est moins entraîné ressent pourtant encore clairement l'impression que fait la musique sur lui**.** Si les impressions musicales étaient liées de manière tout à fait certaine à certains rapports rationnels, elles devraient, au moindre écart de la pureté la plus nette, devenir immédiatement inintelligibles, car la rationalité des rapports de vibrations serait alors totalement détruite, et rejetée dans le domaine opposé de l'irrationnel. – D'un autre côté, on peut déceler ci-après des cas où l'oreille semble même exiger un écart (*Abweichung*) déterminé avec les rapports rationnels des vibrations, parce que le maximum de certaines impressions musicales dévie de manière significative des points qui donnent les rapports des vibrations, et auxquels, bien sûr, nombre de musiciens se sont d'ailleurs habitués parce qu'ils se trompaient en pensant qu'on devrait éduquer l'oreille par le calcul.

Si, au contraire, nous chargeons l'oreille de la décision de savoir dans quelle mesure le calcul (physique) correspond à la musique, on peut alors même remarquer plus justement que ce n'est pas en propre l'oreille corporelle (*das körperliche Ohr*), ni même l'audition de sons résonant réellement que nous visons, mais bien plutôt l'imagination musicale[1603]**,** qui est liée, dans ses productions, à des règles *générales* et *nécessaires*, par conséquent, *en aucun cas* empiriques. À supposer qu'éclate une querelle sur la juste hauteur d'une tierce majeure ou d'une sensible, ce serait alors emprunter la mauvaise voie que d'approcher l'instrument pour écouter les résonances des cordes ; il convient bien plutôt de se plonger dans le contexte de pensées musicales, et de décider, sans le secours de l'oreille corporelle à ce moment, quels sons on devrait faire résonner pour produire pleinement le bon effet. Ce serait là la voie de l'empiriste, qui voudrait vraisemblablement aussi bien résoudre une question de géométrie en mesurant des lignes tracées. Ici et là, le *medium* des sens est tout aussi

1603 Il s'agit dans ce texte de la *musikalische Phantasie* qui deviendra par la suite « das musikalische Denken », et sera remplacée par ce terme.

inapte à trancher purement la question parce qu'il interfère de façon superflue, et change de ce fait la perception (*Auffassung*). Les cordes vibrantes, qui dévient sensiblement des rapports rationnels entre vibrations, ne peuvent faire entendre l'intervalle qu'elles forment sans un tremblement et un bourdonnement désagréables ; par ce tremblement du son, qui réside simplement dans les conditions extérieures de la perception sensible, certains peuvent s'abuser, et tenir l'intervalle, qui est donné et reçu de manière désagréable, pour faux, si l'on a déjà amené la pensée musicale précisément jusque là, elle souffre une rupture dès lors que l'on veut lui attribuer les sons qui proviennent des corps résonants sans se gêner les uns les autres.

De telles observations m'avaient frappé il y a de nombreuses années alors que je pensais déjà à entreprendre des recherches psychologiques sur ce sujet. Je n'ai jamais pu comprendre qu'un fa dièse soit plus bas qu'un sol bémol, puisque celui-ci, en tant que sensible de sol, ou déjà en tant que tierce dans un accord de quinte en ré majeur, presse sensiblement vers le haut ; et qu'au contraire, un sol bémol, comme tierce mineure de mi bémol, ou encore comme quinte diminuée de do, et surtout dans l'accord de septième de la bémol, gagne en expression, alors que l'on peut, de manière significative, le laisser descendre (*abwärts schweben*). Cet objet m'est devenu plus intéressant dès lors que j'ai appris à y étendre mes principes psychologiques, et que j'ai obtenu des conclusions, qui, si je ne me trompe pas, apportent à ces principes la confirmation même que je souhaitais le plus[1604]. Je vis mes calculs, totalement indépendants de toute physique mathématique, correspondre de près à cinq reprises aux rapports des vibrations supposés ; de si près pour la seconde, la quarte et la quinte, que même l'oreille la plus entraînée peut à peine remarquer la différence ; pour les deux tierces, avec un petit écart, pour la tierce majeure vers le haut, pour la mineure vers le bas ; exactement comme l'imagination musicale m'avait semblé depuis longtemps l'exiger. Je fis alors des recherches sur le monocorde, en présence d'un physicien et d'un musicien expert ; pour ces derniers, comme pour moi, les tierces du monocordes n'étaient absolument pas satisfaisantes en suivant la disposition habituelle. On peut faire les mêmes expériences sur n'importe quel bon pianoforte, si l'on accorde les tierces de telle sorte qu'elles soient dépourvues de tout tremblement, produit par les sons formant l'intervalle. Elles sont alors conformes à la détermination habituelle donnée sur le monocorde, mais elles ne satisfont en aucune façon au plein caractère des accords, – à moins que plusieurs fin connaisseurs de musique, que j'ai interrogés là-dessus en des temps, et même en des lieux différents, ne se soient trompés collectivement. En revanche, on obtient des tierces conformes à la détermination psychologique si l'on divise l'octave exactement en trois parties égales, et qu'ensuite on continue à s'accorder selon un tempérament égal (*gleichschwebender Temperatur*). Je considère comme une confirmation significative de mes principes le fait que ce soit précisément ce tempérament égal qui compte tant d'amis parmi les musiciens,. En effet, si ce tempérament des instruments à clavier, habituellement considéré uniquement comme un moyen de fortune, ne trouvait pas meilleure intercession *(Fürsprache)* auprès de l'imagination musicale qu'auprès de l'imperfection de nos outils, les véritables artistes seraient bien trop offensés par la fausseté pour se complaire dans l'usage (*Behandlung*) d'instruments sonnant faux.

Le présent essai ne saurait constituer un traité complet sur un objet que l'on ne pourrait tarir qu'au moyen de la psychologie, et par conséquent, en lien direct avec la métaphysique générale, et à l'aide d'un calcul multiple. En attendant, cela m'autorise à renvoyer, pour des raisons de principes, à mes *Points principaux de la métaphysique*, déjà établis. Aussi, puisque depuis que ce livre a été écrit, je crois avoir acquis différentes nouvelles conclusions, j'espère qu'il me sera de nouveau

1604 Herbart renvoie au *Hauptpunkte der Metaphysik*, p. 92 sq.

permis d'attirer l'attention sur une recherche qui intervient beaucoup plus profondément que ce que certains croiront à première vue, dans l'ensemble de la philosophie, et dont, à la fin, quelques souvenirs trouveront encore leur place.

I.

Toutes nos représentations possibles des sons forment un *continuum* qui n'a qu'une dimension, et qui peut être comparé à une ligne droite puisque, en effet, entre deux sons, une seule et unique trajectoire (*Übergang*) est possible à travers l'ensemble des sons intermédiaires. Le *continuum*, que nous nommerons la ligne tonale (*Tonlinie*), est (comme tous les *continua* compris psychologiquement), divisible à l'infini ; elle se poursuit aussi indéfiniment des deux côtés, de telle sorte que l'on doit, à l'instar d'une ligne temporelle, lui attribuer une double infinité des deux côtés, bien que tous les sons qui se présentent dans l'expérience sensible se trouvent tous à une certaine distance, non exactement délimitée.

2.

Quand bien même on serait amené à supposer une série de lois *a priori*, pour les relations harmoniques, connues en mathématiques, de certains intervalles (ou des distances par rapport à un point quelconque sur la ligne sonore), et, ainsi, à expliquer la musique à partir de l'intuition (*Anschauung*) pure de la ligne sonore et des formes de la synthèse qui lui appartiennent, tout comme la géométrie et la physique (*Naturlehre*) pures sont expliquées à partir de la pure intuition de l'espace, l'un est cependant tout aussi inadmissible que l'autre. Ce, déjà, pour la simple raison qu'aucune multiplicité de formes originelles ne peut être admise dans l'âme humaine, puisqu'absolument et partout, la multiplicité originelle de l'Un est la fin et la ruine toute métaphysique saine. L'unité de l'âme elle-même est la seule forme originelle – mais on doit présupposer ici la manière dont l'âme, dans ses autoconservations multiples, engendre la diversité de ses représentations uniquement d'elle-même, et en même temps cependant, dans une stricte dépendance aux autres êtres, comme connue d'après la métaphysique générale, ou, du moins pout l'instant, aucune discussion n'est requise à ce sujet.

Toutes les représentations, et de même, tous les sons, sont dans une seule âme. Les représentations s'inhibent en elle, de même que les sons, dans la mesure où ils s'opposent les uns aux autres. Deux d'entre eux complètement identiques ne peuvent non seulement pas s'inhiber, mais ils doivent aussi devenir un, une représentation (*ein Vorstellen*) indivise d'une force déterminée, car dans l'unité de l'âme, rien ne peut se trouver séparément l'un à côté de l'autre, tant les semblables qui deviennent Un, et que les opposés, qui se repoussent mutuellement.

3.

Dans un *continuum* de représentations, il doit y avoir, de manière infiniment proche, des représentations qui s'inhibent aussi infiniment peu. Comme, dans la lente progression d'un *continuum*, il ne peut y avoir aucun saut, tous les passages intermédiaire, d'une inhibition infiniment petite à une complète inhibition, doivent se produire. Une inhibition complète signifie que, de deux représentations opposées l'une à l'autre, l'une devrait être complètement réprimée si l'autre reste totalement sans répression (*ungehemmt*). Une moindre inhibition a lieu si l'intensité (*Intension*) de la représentation doit faiblir non dans toute la représentation, mais seulement une faille déterminée en elle, de telle sorte que l'autre représentation puisse demeurer sans répression.

Si l'inhibition infiniment faible d'[une représentation] infiniment proche passe quelque part à un degré d'inhibition fini, alors il doit y avoir aussi un point déterminé de l'inhibition complète. En effet, on présuppose un *continuum* sur lequel on puisse progresser infiniment de chaque côté ; aussi, que ce soit ce degré-là d'inhibition, I/n qui serait l'inhibition complète, alors l'intervalle qui correspond à ce degré d'inhibition donnera n-fois l'inhibition complète.

À partir du point d'inhibition complète, en continuant sur la ligne infinie, on trouvera à une distance égale un nouveau point d'inhibition complète. En parcourant ainsi la ligne infinie des deux côtés, on la fractionnera en un nombre indéterminable de distances déterminées, auxquelles appartient l'inhibition complète.

À cette occasion, pour raisons d'explication, on pense tout de suite aux octaves en musique. On peut diviser la ligne sonore à partir de n'importe quel point pris arbitrairement en un nombre indéfini d'octaves. Les extrémités *(Endpunkt)* de l'octave sont les points de complète inhibition, comme cela apparaîtra clairement par la suite.

4.

Les représentations qui ne s'inhibent pas complètement doivent soit devenir Une, soit s'opposer l'une à l'autre. Deux sons d'un intervalle défini permettent par conséquent un *point de vue contingent* (*zufällige Ansicht*) (Métaphysique § 2, 5) que l'on peut diviser en pensée en ce qui est semblable, et en ce qui s'oppose, bien que chacun soit en soi parfaitement simple, de telle sorte que chacun constitue une fraction déterminée du tout. À la quantité d'égalité (*Quantum Gleichheit*) correspond une aussi grande quantité de contrainte (*Nötigung*) à devenir Une ; à la quantité d'opposition correspond une aussi grande quantité de résistance au fait de devenir Une. Cependant, la contrainte à l'unification, que l'on doit bien remarquer, est unique pour les deux représentations, alors que les contraires sont à chaque fois deux.

Ainsi, pour deux sons, il y a trois forces, celle qui les pousse à s'unir, et les deux contraires. Les contraires sont purement et complètement opposés l'un à l'autre et à la force d'unification ; par conséquent, il y a ici un calcul , ressemblant à celui qui a lieu pour les représentations s'inhibant les unes les autres.

Ce qui suit, tiré du § 13 de la Métaphysique, ne doit être ici introduit que brièvement.

5.

Supposons trois forces qui résistent les unes aux autres de telle manière qu'elles se partagent une certaine somme d'inhibition dans le rapport inverse de leur force. De plus, la somme d'inhibition doit être aussi grande que les deux plus faibles d'entre elles réunies (parce, si ces deux forces étaient complètement inhibées, la plus forte des deux resterait sans inhibition ; dans cette hypothèse, la somme d'inhibition est la plus petite exigible, de sorte que toutes les forces résistent à l'inhibition). Si nous appelons à présent les forces, de la plus puissante à la plus faible : *a*, *b*, *c* : alors la somme d'inhibition est = b + c ; le rapport d'inhibition déterminé par les rapports *bc*, *ac*, *ab* ; par conséquent, à inhiber par le plus faible : $\frac{ab(b+c)}{bc+ac+ab}$

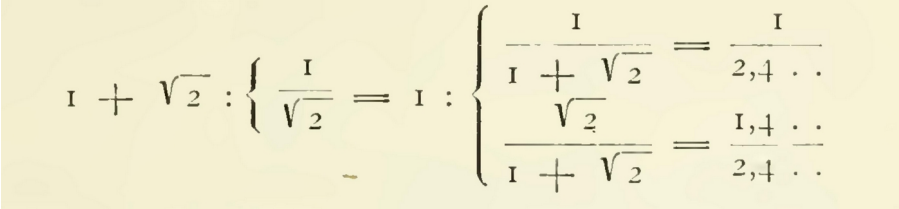
Si l'on pose que celui-ci = c, alors on trouve un tel rapport pour les trois forces au moyen desquelles la plus faible est complètement inhibée, ou, comme nous voulons le nommer : est sur le seuil de la conscience. L'équation pour cela est : $c=b\sqrt{\frac{a}{a+b}}$. Presque tout ce qui suit est basé sur cette

équation. Si l'on pose c = 1, b = a, alors a = b = $\sqrt{2}=1{,}414$. Si l'on a quatre forces, dans les mêmes conditions, de sorte que les deux plus faibles et les deux plus fortes sont égales, on obtient donc pour le seuil, si les plus faibles sont chacune = 1, également a = b = $\sqrt{2}$

6.

À partir de la contrainte (*Nötigung*) à l'unification, et de la double résistance, un événement doit nécessairement survenir dans l'esprit, pour chaque intervalle de deux sons qui ne s'inhibent pas complètement l'un l'autre, ce qui est complètement déterminé par le degré d'inhibition des sons[1605] qui sont d'ailleurs également forts. Les deux contraires sont toujours identiques ; s'ils se conduisent envers la contrainte, qui découle de l'équation, comme $\sqrt{2}:1$, alors cette contrainte cède complètement ; mais cela nécessite également toute la force des contraires. Bataille et victoire sont achevées, mais les représentations des deux sons demeurent cependant, elles aussi, totalement désunies.

Pour trouver le degré d'inhibition correspondant, ou l'intervalle pour ce cas, on note :
Égalité (*Gleicheit*) + Opposition (*Gegensatz*) = son unique ; pour chacune des deux on a le rapport 1 ou √2 ; on peut voir le son unique comme unité, ainsi



Ainsi l'opposition (*Gegensatz*) de chaque son contre l'autre est environ = $\frac{7}{12}$, l'égalité = $\frac{5}{12}$, d'où, si l'on considère maintenant hypothétique l'octave comme unité de l'inhibition, ou comme l'intervalle de la complète inhibition, on reconnaît immédiatement la quinte de la même manière, dont l'écart de celle-ci constitue, d'après une estimation superficielle, $\frac{7}{12}$ de l'octave. Un calcul tout à fait précis n'est pas nécessaire ici ; on peut d'ailleurs se référer au § 13 de la Métaphysique, sur lequel je reviendrai plus loin.

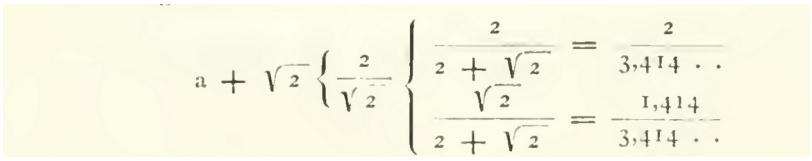
La quinte a toujours été reconnue comme la consonance la plus parfaite après l'octave. On en voit ici la même raison pour les deux. L'octave, comme opposition complète et pure, ne connaît aucune contrainte à l'unification ; la quinte surmonte complètement cette contrainte, et en cela se rapproche le plus de l'octave. – Contre cela, on peut provisoirement objecter que les sixtes et les septième surmontent aussi cette même contrainte : nous examinerons bientôt ces intervalles de plus près, en tant que renversements des tierces et des secondes.

Pour trouver un pendant au cas développé jusqu'à maintenant, on suppose que la contrainte à l'unification est exactement identique à toute opposition. On a ainsi le milieu de l'octave, la moitié

1605 Une force inégale ne change rien. L'égalité et l'opposition reposent uniquement sur la qualité, et il n'existe pas de force prédominante d'un côté dans cette relation. (Note de Herbart)

de l'inhibition, la quinte diminuée ; voilà une lutte sans victoire, de même sans prépondérance (*Übergewicht*), car les forces sont égales. Entre deux sons, c'est la dissonance la plus totale.

Considérons pourtant à présent plus avant la contrainte à l'unification ! Si elle était satisfaite, alors la dualité des représentations devrait cesser ; puisqu'elle ne cesse pas, on peut et on doit considérer la chose comme si chacun des deux sons était poussé à se continuer dans l'autre. En conséquence, on doit le considérer comme si la contrainte à l'unification se scindait en deux parties égales, pour mouvoir chacun des deux sons séparément. Prise ainsi, elle seule pourrait réaliser un degré d'unité réelle. Mais de cette façon, elle est plus faible dans les moitiés. Qu'on suppose que les moitiés de celle-ci soient au seuil de la conscience, elles se rapporteront alors à leurs opposés comme $1:\sqrt{2}$. Ainsi la totalité de l'égalité de chaque son avec l'autre se rapportera envers leurs opposés comme : $2:\sqrt{2}$.
Cependant[1606] :

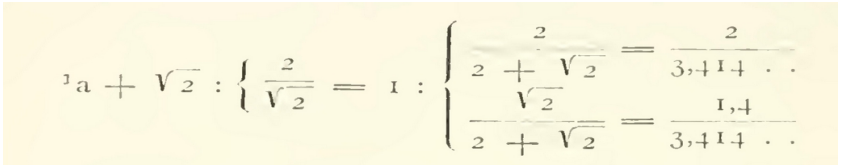


Par souci de concision, que l'on remplace par ces fractions $\frac{21}{36} = \frac{7}{12}$ et $\frac{15}{36} = \frac{5}{12}$, alors la quarte apparaît, qui, dans ces relations, peut être construite à partir de l'égalité et de l'opposition.

Plus bas suivent les tierces, dans la région où, en effet, la contrainte à l'unification opère. Si elle est dans ses deux moitiés aussi forte que ses contraires, alors la *tierce majeure* apparaît ; et si elle est aussi forte que les contraires se trouvent au seuil de la conscience, alors la *tierce mineure* se montre. Je ne m'attarde pas ici : le calcul est le même qu'auparavant ; on trouve également l'essentiel dans la métaphysique *loc. cit.*. Je remarque seulement qu'on n'explique à proprement parler l'harmonie des tierces complètement qu'à partir de la théorie des accords, c'est pourquoi je me hâte car, dans la métaphysique, rien n'a encore été dit là-dessus. Il n'est encore nécessaire que de parler de la seconde.

En effet, tout intervalle qui est plus petit que la tierce mineure semble devoir souffrir d'un manque de clarté, car déjà dans cette tierce, les opposés se rapportent « aux moitiés de la contrainte unificatrice comme $1\sqrt{2}$ », et c'est pour cette raison même qu'ils sont sur le seuil de la conscience. Même des opposés plus petits ne peuvent ainsi pas se maintenir dans la conscience ; on percevra chaque son comme plus ou moins égal à l'autre. Cependant, les sons sont donnés purement et séparément, il y a donc une représentation double de chaque son, celle qui est originelle (*ursprüngliche*) à chaque moment de l'écoute, et celle qui est modifiée parce ce qui surgit de l'écoute. Aussi longtemps que la représentation originelle peut se maintenir, tant qu'elle n'est pas repoussée au seuil de la conscience par celle qui est modifiée, la différence est également encore claire. Le point de séparation (*Scheidepunkt*) est réalisé ici aussi par la relation $\sqrt{2}:1$. Si l'on considère les sons poussés par une demi-contrainte à devenir-un comme pénétrés par celle-ci, et

1606 La formulation complète devrait être :



renforcés par elle, alors on a un son modifié tel que lui-même + la demi-égalité. Il doit donc à présent se rapporter uniquement à lui-même comme $\sqrt{2}:1$; ainsi, le rapport pour la moitié de l'égalité est 0,414…, et 0,828... pour l'égalité complète ; de là, l'opposé demeure à 0,1666... = $\frac{1}{6}$; et on sait également que six secondes n'ont pas tout à fait la place dans une octave.

Les intervalles qui sont encore plus petits que cette seconde (c'est-à-dire : que la seconde majeure), sont également dénués de cette aide à la division, et leurs sons se confondent l'un dans l'autre. La musique s'autorise aussi à attribuer à un seul et même son une augmentation ou une diminution d'une seconde mineure, de telle sorte que ce son, à l'intérieur de cette sphère, qui, au total, s'élève à une seconde majeure, peut encore être considéré comme le même, dans une certaine mesure. – Néanmoins, toute oreille peu entraînée distingue encore, au sein de la seconde, l'intervalle plus petit, soit lorsque les sons se suivent les uns les autres, soit lorsque les sons résonnent en même temps, grâce à une direction successive l'attention, tantôt à l'un, tantôt à l'autre. Ceci est très facile à expliquer dans le contexte de la psychologie. En effet, si l'un des deux sons est amené à sombrer dans la conscience, alors la modification qu'il imprimait à l'autre sombre aussi, et la clarté de la distinction est encore obtenue, là où cela aurait été impossible autrement. –

Tout vient à présent de la vérification de l'hypothèse selon laquelle l'octave indique le point de l'inhibition complète. C'est déjà, ce faisant, hautement probable, car l'octave est, parmi tous les intervalles, celui qui provoque le moins d'effet, – à vrai dire, aucun effet, si ce n'est qu'elle fait entendre deux sons que l'on distingue très aisément, comme cela doit justement être le cas dans une inhibition complète, car il ne peut y avoir là aucun conflit entre les contraires et l'unification (*den Eins-Werden*). En outre cependant, les neuvièmes (comme intervalles, et non d'un point de vue harmonique), les dixièmes etc. sont perçues de la même manière que l'octave des petits intervalles, ce qui ne peut s'expliquer que par l'habitude qu'a l'oreille de tenir pour identiques l'octave et l'unisson (*Prime*), et de les substituer en pensée l'une à l'autre, et ainsi, de rapporter à l'octave le son fondamentale de la neuvième, de la dixième, etc.. Cependant l'identité de l'octave et de l'unisson ne peut avoir lieu que si l'on présuppose l'absence d'effet de cet intervalle, c'est-à-dire s'il n'y a pas de conflit entre entre l'égalité et l'opposition. – De là, on peut alors expliquer les sixtes et les septièmes comme des tierces et des secondes renversées, parce que l'octave et l'unisson sont égaux dans notre pensée. La disharmonie criarde de la Septième majeure en particulier a évidemment son origine dans le conflit entre la véritable identité avec l'octave substituée, et la forte opposition au son fondamental. Ceci a lieu même si l'on n'ajoute pas à la septième comme sensible l'accord de la dominante supérieure, ce qui provoquerait un conflit entre deux accords complets.

Mais on obtient la meilleure confirmation de l'hypothèse de l'octave comme rapport d'inhibition complète lorsqu'on s'aperçoit que les points distingués par notre calcul correspondent effectivement avec ceux distingués par notre oreille. Si l'incertitude de l'oreille doit maintenant être complètement fixée par le calcul, il convient alors, une fois que la quinte, la quarte et la seconde ont été trouvées conformément au calcul, aussi exactement que l'oreille peut distinguer, que l'on fasse confiance au même calcul vis-à-vis de la tierce ; ce qui, cependant n'aboutit pas, comme je l'ai remarqué auparavant, non uniquement d'après mon oreille, mais d'après la vérification de plusieurs musiciens, à des croyances serviles, mais bien plutôt à une confirmation nouvelle et positive du calcul lui-même.

Tout ceci se constitue en effet pour soi, et totalement indépendamment du calcul des rapports de vibrations des corps sonores. En cela, il est intéressant d'établir l'équation, puisque les rapports

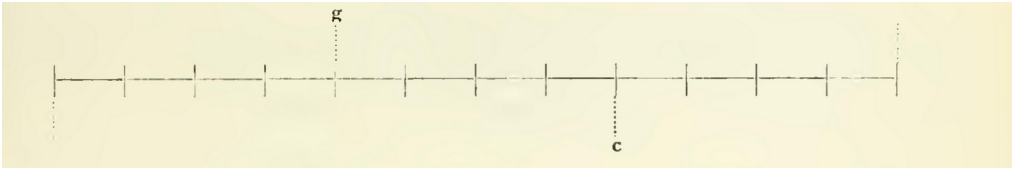
de vibrations sont reconnus également par l'oreille depuis très longtemps. J'ai fourni cette équation dans la métaphysique. La correspondance est aussi étroite qu'on peut la souhaiter, au moins pour la seconde, la quarte et les deux quintes. La possibilité de l'équation repose néanmoins sur le fait que l'on substitue aux rapports géométriques des vibrations le rapport arithmétique correspondant, et par conséquent, que l'on calcule non pas avec les nombres des rapports de vibrations, mais plutôt avec leurs logarithmes. L'exactitude de cet échange ne fait l'objet d'aucun doute. Pour l'oreille musicale, toutes les octave sont aussi grandes car il y a tout autant à distinguer dans chacune d'elles ; mais c'est seulement dans la mesure où les différences sont perçues dans les représentations que les différences entre les représentations existent, car les représentations ne sont rien en dehors de la perception. Ce ne sont pas des choses en soi, ou des modifications de ces choses mêmes, qui pourraient tenir cachées certaines différences, inconnues de nous. Les rapports de vibrations 1, 2, 4, 8, …2^n valent ainsi dans le domaine des représentions pour des distances identiques, ou pour les nombres 0, 1, 3,... n ; et il en est ainsi pour tous les autres intervalles. Le reste peut être consulté à l'endroit indiqué[1607].

7.

On est à présent autorisé à s'aventurer dans ce qui est, à nos yeux, le problème le plus intéressant de toute cette recherche, à savoir l'explication des accords parfaits, par laquelle il faut montrer pourquoi il peut y en avoir deux, et pas davantage, et aussi quel est leur rapport avec l'accord dit diminué (avec la tierce mineure et la quinte diminuée), chose intermédiaire singulière qui n'est pas consonante, et qui pourtant n'est pas capable d'une véritable résolution, comme le sont les authentiques dissonances.

Puisqu'il y a ici trois sons simultanés, une considération préliminaire est nécessaire quant au point de vue que l'on doit adopter à propos d'un seul son, auquel deux autres sont opposés dans des rapports quelconques.

Que ce son soit un son médian entre un son plus aigu et un son plus grave, il peut avoir en commun avec les deux autres la même quantité d'égalité (*Quantum der Gleichheit*) ; et cependant ce n'est pas la même égalité. En effet, plus il est identique au son supérieur, il n'en est assurément que plus opposé au son inférieur. Si on le décale d'un côté ou de l'autre entre les deux, l'égalité avec l'un augmentera tandis qu'elle diminuera avec l'autre. Il est donc essentiel de distinguer les différentes égalités, et ce, d'après les deux côtés opposés, vers lesquels les deux égalités sont orientées. Cependant le concept d'une direction opposée exige le symbole d'une ligne droite, à travers laquelle nous indiquerons le son en conséquence, et sur laquelle nous découperons les différentes identités de chacun des deux côtés. Par exemple, le symbole de la note « mi », si « do » et « sol » sonnent avec lui, sera le suivant :



1607 À la page 96 ligne 7, il faut remplacer l'erreur d'impression : $\log(\frac{9}{8})$ par $\log 2 : \log(\frac{9}{8})$.

On peut faire le calcul avec des logarithmes courants, puisqu'ici seules les rapports de logarithmes entrent en considération.

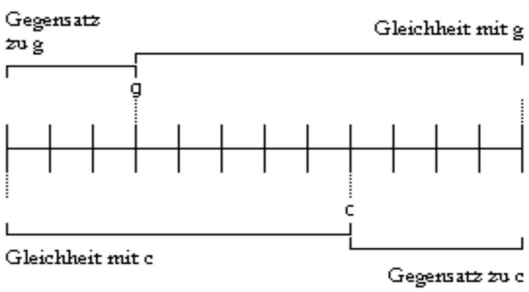
Par la perpendiculaire tirée vers le haut, l'identité avec « sol » est indiquée, et avec celle tirée vers le bas, l'identité avec « do » est indiquée. – L'espace médian, d'environ cinq douzièmes, est certes commun aux deux identités, mais au-dessus il est opposés aux deux autres espaces, parce que c'est de lui que vient, dans la mesure où il appartient à l'identité de « sol », l'opposition à « sol », et dans la mesure où, en revanche, il appartient à « do », l'opposition à « do ».[1608]

Une fois compris ce point de vue, l'explication de l'accord parfait s'offre alors presque d'elle-même. On voit en effet déjà dans l'exemple donné que, à travers la double rupture, la tierce majeure de l'accord parfait est fractionnée en trois forces qui résistent complètement les unes aux autres ; on devra donc examiner si la plus faible d'entre elles n'est pas repoussée sur le seuil de la conscience. Pour l'enquête préliminaire, le douzième peut servir d'unité ; on obtient ainsi à partir de (5.) la formule $c=b\sqrt{\frac{a}{a+b}}$, et on se demande si $3=4\sqrt{\frac{5}{4+5}}$ pourrait exister. Cependant c'est $\frac{4}{3}\sqrt{5=2{,}89\ldots}$ donc très proche de = 3 ; par conséquent, on a découvert par là signe caractéristique qui appartient à la tierce majeure de l'accord parfait lorsqu'elle se trouve entre la quinte et la note fondamentale.

Néanmoins, cette même caractéristique appartient à chaque son de l'accord parfait, et non simplement dans cet état mais bien dans chaque état, et pas simplement aux sons d'un accord majeur, mais aussi à l'accord mineur, et enfin également aux accords de sixte et de quarte et sixte. De là, chacun peut s'en convaincre en en faisant le schéma nécessaire. C'est donc le caractère très général de l'accord parfait de trois sons et de ses transformations.

À partir de maintenant émerge l'importante question de savoir si la division en trois forces dont une est sur le seuil de la conscience, est aussi un caractère exclusif, ou si cette même division serait encore possible sous d'autres rapports qu'avec les nombre 3, 4 et 5 ? Remarquons tout de suite que certes, on peut sans doute trouver d'innombrables autres nombres, dont la somme est = 12, qui ont effectivement la même propriété, si l'on veut se permettre d'introduire toutes les divisions possibles, mais que, pourtant, dans un accord, les seuls sons qui conviennent sont ceux qui ont été reconnus comme produisant un certain effet par la détermination antérieure des intervalles. En effet, dans une relation à trois, tous les binions qui sont présents doivent être sans défauts, mais est défectueux chaque intervalle qui, même sans aucun effet déterminé, en rappelle un autre, dont l'effet est alors attendu et manqué.

1608 On peut citer ici le schéma explicité par N. Moro, *Der musikalische Herbart*, p. 97, notamment car le schéma de l'édition de référence ne semble pas respecter les espaces médians mentionnés par Herbart :



Dans le calcul qui doit pouvoir répondre à la question posée, si l'on reprend le son unique lui-même comme unité, alors les trois forces, en lesquelles la division le scinde, sont des fractions de l'unité.
Ainsi : a+b+c=1, et de manière à ce que c soit sur le seuil,

$$b \sqrt{\frac{a}{a+b}} = c = 1 - (a+b), \text{ oder } b \sqrt{\frac{v-b}{v}} = 1 - v$$

D'où $v^3 - 2v^2 + v(1 - b^2) + b^3 = 0$.
$v = a + b$ devient $= 2b$, si b atteint la valeur la plu élevée $= a$, car la détermination de la formule du seuil présuppose que b ne soit pas supérieur à a. Mais $v = 2b$ donne

$$7\,b^2 - 8\,b + 2 = 0$$

et la formule utile est

$$b = \frac{4 - \sqrt{2}}{7} = 0{,}369\ldots > \frac{1}{3}, \text{ d. h.}$$

cette racine est plus grande que l'opposition de la tierce majeure, mais plus proche de celle-ci que l'opposition de la quarte. Ce qui en découle deviendra clair avec l'aide du schéma suivant :

On entend « do », et en même temps que lui « mi » et « sol », de sorte qu'il soit brisé, comme la figure le montre. Le calcul qu'on vient de faire présuppose maintenant que les deux forces les plus puissantes résultant de la division sont égales ; et ce calcul a montré que, alors que chacune de ces mêmes forces devait être = 0, 369, afin que la troisième force, le reste de l'unité, soit poussée au seuil de la conscience. Si une telle telle division doit arriver par un changement dans la division de l'accord parfait, alors le trait vers le bas, et qui signifie l'opposition de « do » à « mi », doit avancer jusqu'au prochain trait vers le haut ; et au lieu de celui qui désigne l'opposition de « do » et de « sol », on doit prendre également le trait plus proche de lui allant vers le haut. Ainsi les deux sections les plus à l'extrémité et les plus grandes de la ligne sont = 0,369... = $\frac{4{,}4}{12}$, par conséquent, il faudrait que quelques sons sonnent par rapport à do, dont l'un serait un peu plus haut que mi[1609], et l'autre un peu plus bas que sol dièse. Ce donnerait un accord parfait, si un accord parfait pouvait être constitué d'intervalles impurs.[1610]

Comme à présent l'équation $v^3 - 2\,v^2 + v(1 - b^2) + b^3 = 0$ ne doit pas autoriser une plus grande valeur de b que b = 0,369... alors la plus grande valeur utile que l'on puisse supposer est

1609 *O hat c* (l'original indique do).
1610 Tout ce passage propose une vérification avec des valeurs mathématiquement différentes de celles trouvées, et « qui ne correspondent néanmoins pas aux dispositions psychologiquement établies. La condition posée est évidemment absurde et donc la possibilité d'une division alternative des forces est exclue. », selon N. Moro, *op. cit.*, p. 103.

b = $\frac{1}{3}$; celle-là même qu'il a dans l'accord parfait. À partir de cette valeur pour l'opposé de la tierce, l'équation détermine à présent la valeur exacte que la quinte doit avoir dans l'accord parfait, et qui s'écarte de très peu de celle qui a été trouvée plus tôt, et qui n'est attribuée à la quinte que comme quinte. Si nous posons b = $\frac{1}{3}$ dans l'équation et v = $\frac{3}{4}$ + u, alors, plus précisément, nous trouvons : v = 0,751364.., et de là : a = v – b = 0, 4180.. . C'est là la plus grande des trois sections de la ligne, qu'on avait précédemment superficiellement fixée à = $\frac{5}{12}$, et qui décrit l'identité de la quinte. Cette même identité de la quinte se trouve dans (6.) =

$$= \frac{1}{1 + \sqrt{2}} = \frac{\sqrt{2} - 1}{1} = 0{,}414\ldots$$

Ainsi, dans l'accord parfait, l'identité de la quinte doit être prise un peu plus grande (puisque 0,418 > 0,414), c'est-à-dire que la quinte doit sonner un peu bas ; ce par quoi s'atteste encore une fois la qualité du tempérament égal). Car si l'on voulait saisir la quinte de manière très nette (*scharf*), alors, comme le précédent calcul le montre facilement, la tierce devrait être encore affinée sur un tiers d'octave ; par là, elle s'écarterait encore davantage de la détermination du rapport des vibrations de 4/5. – D'ailleurs, le rapport des vibrations de la quinte donne la même identité = 0,4150 que celle que l'on trouve aisément à partir du rapport calculé dans la métaphysique. Ainsi, la quinte supposée habituellement se situe entre les deux déterminations trouvées ici, et il est d'autant plus facile de comprendre que la pratique, sur laquelle toute ces distinctions subtiles ne peuvent avoir que très peu d'influence, s'en tienne à ce qui est supposé.

Ce qui est remarquable cependant ici, c'est la détermination de la tierce mineure, dont l'opposition est indiquée par le plus petit des trois espaces sur cette ligne. Cet opposition est 1 – v = 0,2486... et ainsi la tierce mineure est, dans l'usage de l'accord, encore plus petite qu'un quart de l'octave, et plus petite que la seconde augmentée, puisque le son qui doit former cet intervalle contre la tierce mineure de la fondamentale doit être calculé à partir de la fondamentale au milieu de l'octave comme une quinte diminuée, et même, comme tierce majeure de la seconde augmentée, elle sera tirée encore plus haut ; de là s'explique alors complètement ce qu'il y a de violent dans le saut de seconde augmentée. –

La valeur utile de b suivante, que l'on peut peut mettre dans l'équation ci-dessus, est l'opposé de la tierce mineure ; on peut alors décaler en pensée d'un 1/12 plus loin vers la gauche le trait du schéma qui indiquait l'opposé de la tierce majeure. Par conséquent, celle des trois forces qui est au milieu devient plus petite, et ainsi la plus grande devrait augmenter jusqu'à repousser la plus faible sur le seuil de la conscience. Si l'on déplace donc également le trait qui est marqué par « sol » (g) au-dessous davantage vers la gauche, et ce bien plus que d'un 1/12 ; car le calcul montre que, désormais, le plus petit espace, celui qui reste au milieu, ne peut s'élever qu'à environ 0,207 afin que le seuil soit atteint. Aucun accord parfait n'est donc possible ici, mais on comprend bien que le sombre accord de quinte diminué, dont la quinte diminuée tend profondément à descendre, se rapproche de ce rapport, et c'est pour cela qu'il contient au moins une trace de l'harmonie qui le rend utile aux transitions. –

Cela ne vaut pas la peine d'examiner encore d'autres valeurs de b, puisque l'on voit déjà assez clairement que l'équation, qui exprime la propriété de l'accord parfait en général, ne peut s'appliquer qu'aux accords parfaits connus. De là, le caractère que l'on trouve à cette même équation n'est pas seulement général, mais aussi exclusif, et il ne peut y avoir que des accords parfaits majeur ou mineur.

On peut néanmoins se demander : comment une division de chaque son en trois forces, dont l'une succombe directement à l'autre, pourrait avoir le caractère de l'harmonie ? Il est donc tout d'abord plus facile de rendre clair l'inverse, à savoir : qu'une division en forces égales produirait une pure contradiction (*Widerspiel*), un conflit sans fin. Cela vaut pour toutes les divisions en parties égales. Si celles-ci sont deux, on obtient la quinte diminuée ; trois, on a alors trois tierces majeures, telles que do-mi-sol dièse-do ; quatre, alors émergent quatre tierces mineures, ainsi do-mi bémol-fa dièse-la-do, où la note la plus centrale oscille entre fa dièse et sol bémol. – Autant de dissonances de la plus pénible sorte, qui, de plus, sont totalement incompréhensibles, car la quinte diminuée ne devient compréhensible que par une détermination plus précis », comme, lorsque mi bémol et fa dièse se séparent l'un de l'autre en tant que seconde augmentée, ou dans le lien de do -ré-fa dièse, et d'autres semblables.

Le contraire d'une division en forces égale est celle où l'une des deux forces doit céder complètement à l'autre. Si celle qui disparaît était encore plus faible, alors, dès qu'elle aurait été écrasée, les deux autres resteraient en conflit. D'après la théorie de la diminution progressive de la somme de l'inhibition en psychologie, on peut éclairer ceci encore davantage, mais ce n'est pas ici le lieu ici. Le même principe de l'harmonie a également déjà été remarqué dans les rapports de deux sons.

La question de la distinction entre majeur et mineur pose plus de difficulté. En effet, le caractère cité précédemment est absolument commun aux deux. Je ne sais pas si je répondrai de manière suffisante à la question par cette remarque : que, lors de leur remontée, à l'occasion des sons de l'accord majeur, les opposés croissent presque en proportion géométrique ; propriété qui n'existe pas dans le mode mineur. Les oppositions de la tierce, de la quinte, de l'octave contre la fondamentale sont en effet : 0, 333 .. ; 0, 582... ; 1 ; et le troisième rapport proportionnel au deux premiers est : $\frac{0{,}338}{0{,}333}$, environ = 1.

Au moins, on monte sensiblement l'accord majeur avec aisance, alors qu'en mineur, la distance de la tierce à la quinte a quelque chose de difficile à franchir.

La question du caractère de la fondamentale pose une autre difficulté, contrairement à la note supérieure. La division est essentiellement, c'est-à-dire dans les relations, différente ; elle est pour les accords de sixte et de quarte comme pour l'accord parfait. Il semble qu'il ne reste plus qu'à supposer une différence originelle entre les deux côtés de la ligne sonore, de telle sorte que la réfractivité des sons croisse avec leur hauteur, et avec diminue avec leur gravité. En présupposant cela, il s'ensuit manifestement que les sons les plus aigus de chaque accord cèdent plus à la division par les sons plus graves ; ainsi, on percevra avant tout les sons les plus aigus comme brisés, les plus graves, en revanche, comme causant la brisure ; par conséquent, que la fondamentale se révèle comme le son causant le plus la brisure, mais elle-même, comme son déterminant, est pourtant la moins déterminée.

8.

Le caractère des dissonances qui peuvent se résoudre, en particulier celui de l'accord de septième, avec ses types et ses renversements, ne peut être déduit des simples rapports issus de la division. Il faut rappeler ici que la résolution des dissonances se produit toujours dans le succession, ainsi dans la mélodie ; on devra donc se risquer à faire dans ce domaine au moins un pas, car, en effet, rien s'en rapprocher davantage que la considération de la gamme.

Si l'on veut partir d'un ton, de telle sorte qu'on fasse un pas entier, et non un saut, alors la seconde majeure est l'intervalle approprié pour cela. Elle contient, d'après le paragraphe (6.), autant d'opposition qu'il est nécessaire, mais pas non plus davantage, à une distinction totale des sons ; ainsi, elle remplit les deux exigences de clarté et de cohérence, qui sont ensemble les requisits de toute mélodie.

Si l'on passe alors de do à ré ; et de ré à mi ; de même de mi à fa dièse, on remarque l'effet que ces représentations successives doivent avoir les unes après les autres. Lorsqu'on entend le ré, et alors qu'on le perçoit sans inhibition, le do entendu juste avant doit, en fonction de son degré d'inhibition diminuer dans la conscience. Ainsi, il sombre de telle sorte que l'intensité de la représentation réelle diminue jusqu'à 2/12 (en fait, encore un peu plus que cela). À présent, on fait suivre « mi ». Par conséquent l'inhibition du do augmente, à travers un plus grand degré de répression, jusqu'à 4/12, et le do déjà abaissé doit également encore continuer à diminuer d'autant, jusqu'à 6/12 au total. À ce moment-là, on entend le fa dièse, ce qui porte do à une inhibition de 6/12 ; par là-même, la représentation de do est totalement réprimée. Le point de départ de la série disparaît, et ce qui suit perd la relation avec ce qui était premier. Si l'on va plus loin jusqu'au sol dièse, alors le ré s'éteint ; jusqu'au la dièse, alors le mi disparaît, et ainsi de suite.

Si l'on fait suivre par sol au lieu de sol dièse, alors sol ne sera plus brisé par le do mais bien plutôt par le ré ; et ce, avec le sentiment qu'une nouvelle série de pensées commence, le point de départ de la précédente ayant disparu.

Si l'on prend non pas fa dièse mais fa, et qu'on le fait suivre par un sol : le sol sera alors encore déterminé par do, et ainsi do ne disparaît pas subitement, comme c'était le cas avant avec le fa dièse, où il diminuait en une seule fois de toute sa moitié, mais il disparaît progressivement, car le sol n'en rencontre qu'1/12. Quoiqu'il puisse suivre maintenant, aucun sentiment d'une série de pensées interrompue, et d'une autre série de pensées commençante ne peut surgir. Si un la suit maintenant, alors c'est qu'il est parfaitement dans la gamme du ton, et entre au moins en relation avec la tonique. Cependant, une nouvelle distinction approche à présent : soit il vient ensuite un si bémol, alors le fa ne s'éteindra pas. Soit un si (bécarre), alors le fa s'effondre subitement, et, en même temps, le do, point de départ de la série, est rappelé dans la conscience. Ce dernier cas arrive en effet avec une oreille quelque peu entraînée, et déjà familière avec l'identité de l'unisson et de l'octave. De là, la représentation de l'octave devient un désir, et pour satisfaire celui-ci, l'octave doit se faire entendre. C'est en psychologie que l'on peut davantage éclaircir cela. – À la fin d'une gamme, l'octave, la tonique, la quinte et ce qui se trouve entre la quinte et l'octave sont dans la conscience ; la quinte et la tonique, comme sons les plus graves, donne la division décisive pour l'octave. La tierce, pourtant, n'est pas dans la conscience, sinon les quatre derniers[1611] sons ne seraient pas aussi utiles en mineur qu'en majeur, ce qui n'est possible que parce que, la tierce étant indéterminée au moment de la résolution, et par conséquent, elle est déterminable à volonté. Cependant, tout comme la tierce est donnée dans les résolutions, la représentation antérieure de

1611Original : *letztern*, et non *letzten*

celle-ci surgit à nouveau, d'où le fait qu'une résolution dans la tonalité opposée à la précédente est frappante.

Nous nous tournons vers l'accord de septième, ou plutôt vers son parent, l'accord de seconde, à savoir, celui qui nait de l'accord de septième sur la dominante supérieure. – On prend trois sons de la suite de son : do, ré, mi, fa dièse, et on les fait sonner en même temps. On ne peut pas distinguer les quatre à la fois, car la seconde, le plus petit intervalle purement distinguable, [6.] est plus grand que 1/6 d'octave, et par conséquent il n'y a pas d'espace pour trois secondes dans une moitié d'octave (do-fa dièse). Pour la même raison, il ne faut pas prendre do, ré, mi, ni même ré, mi, fa dièse, car il n'y a effectivement pas la place pour deux secondes dans la troisième partie de l'octave. Ainsi, on choisit ou bien do, ré, fa dièse ou bien do, mi, fa dièse. Cependant, ce que peuvent devenir des trois derniers, bien que cela soit suffisamment connu des musiciens, n'est pas si aisé à expliquer ici à partir de ce qui précède. Si l'on reste ainsi avec do-ré-fa dièse : ces trois sons représentent en effet, pour une oreille déjà habituée à la gamme, le cas déjà considéré auparavant, puisque l'on est monté de do à fa dièse, et que la précédente série de pensées était sur le point d'être rompue pour faire de la place à une nouvelle, qui doit commencer par sol, note qui sera encore détruite par ré. Si le ré avait été manquant, alors la division nécessaire à l'accord parfait de sol n'aurait pas été anticipée (*vorbedeutet*). En l'état cependant, nous voyons l'oreille en transition vers une nouvelle pensée musicale, dont la seule chose qui soit indéterminée est de savoir si elle contiendra un accord majeur ou mineur.

Avec cette explication de la tension de l'accord de septième vers la dominante, les présentes remarques puissent-elles tirer à leur fin. Pour les lecteurs compréhensifs et compétents, on a laissé assez d'éléments à leur examen ; espérons que tout soit développé assez clairement pour eux aussi. Ce qui a été exposé s'est fait à partir d'une série de recherches sur cet objet à différentes époques, et durant un nombre d'années considérable. Cette théorie se développera d'autant plus progressivement encore. Le rêve heureux, dans lequel certains baignent, que l'on posséderait avec les principes en même temps aussi les explications que l'on tire de ces principes, est pour moi révolu depuis longtemps.

–

Si je ne devais pas, instruit par une série par trop longue d'expériences désagréables, nourrir le souci que, parmi les lecteurs de cet essai il se trouve également des lecteurs négligents, et parmi les lecteurs négligents, la majorité des référents et des critiques, je voudrais ajouter que je souhaite considérer la présente tentative comme une preuve de ce que je me représente comme une meilleure psychologie, et que je tiens l'annonce (*Bekanntmachung*) d'une telle preuve pour un devoir dont je me suis chargé à travers de nombreuses déclarations contre l'ancienne psychologie. Je me déciderais à contrecoeur à contester formellement cette ancienne psychologie, non seulement parce que le combat avec un tel opposant ne peut pas être honorable, mais également parce que cet opposant, même déjà vaincu, circulera encore toujours en public et partout, les hommes le nourrissant et le chérissant en général d'une affection très naturelle. De même que, dans toutes les bouches on entend encore que le soleil se lève et se couche, malgré l'astronomie, de même aussi on ne cessera pas de parler d'imagination, d'entendement et de mémoire, parce que ces expressions sont si commodes pour qualifier provisoirement ce qui nous frappe en premier lieu, lorsque nous voulons saisir d'un regard surplombant les déclarations saillantes de différents hommes, lorsque justement ces mêmes expressions sont incapables de révéler quoi que ce soit de la vérité cachée

derrières les phénomènes. – Il serait donc souhaitable, si cela pouvait marcher sans polémique contre le confort et l'habitude de la pensée et du discours non-scientifiques, de fournir à quelques débutants à un point de vue peut-être plus juste, une entrée et une réflexion plus approfondie, afin, par là, de se rapprocher de la science. Autant un essai sur la musique doit bien sûr pouvoir aider en ce sens, autant ces lecteurs nonchalants ne manqueront pas d'objecter : la musique est une chose d'un genre très particulier, et il n'y a rien d'étonnant à bien progresser en musique avec le calcul ; on a depuis toujours fait des calculs sur les rapports des sons. Pourtant, le reste de la psychologie n'y gagnerait rien, et cela reste donc une vaine entreprise de bâtir la psychologie non pas seulement sur la métaphysique, mais même de vouloir la réalisation par les mathématiques et l'observation liées ensemble. – Tout ce beau monde a sans doute déjà oublié que les divisions connues jusqu'ici des rapports des vibrations dans la théorie précédente sont tout-à-fait superflus, puisqu'ils ne servent qu'à la validation et à la comparaison ; que, au contraire, toute la théorie est bâtie sur certaines formules fondamentales de psychologie de l'usage le plus général, et qui auraient dû exister plus tôt, avant qu'on ait seulement pu penser à une telle théorie. En réalité, j'ai eu en ma possession les formules de base il y a plus de six ans, et je les ai appliquées à toutes sortes de recherches avant de ne réussir à découvrir, que les premiers prémices de leur application à la musique.

Pourtant, aucune considération de la négligence et des préjugés ne devrait m'empêcher de dire ce qu'il faut dire sur la relation de la présente recherche avec la philosophie pratique. J'ai montré que la science citée en dernier repose sur un nombre de jugements esthétiques précisément déterminés. Malheureusement, ces jugements esthétiques précisément déterminés sont si nouveaux et si étrangers à nos esthéticiens qu'ils ne veulent pas croire à leur possibilité même, et qu'ils ne comprennent pas comment le sable de l'esthétique pourrait supporter un édifice solide. J'ai rappelé que, depuis des siècles, l'édifice de la musique est resté inébranlable, fondé sur les déterminations esthétiques des rapports des sons. On ne connaît cependant la musique que dans nos heures de délassement. Durant le long règne de la philosophie kantienne, l'idée, qu'elle a tant suggéré, de comparer la ligne tonale avec l'espace et le temps n'est pas venue une seule fois à l'esprit de quelqu'un. Nos esthéticiens considèrent comme vrai presque tout dans le monde, voire l'origine du monde lui-même, plutôt que les simples règles fondamentales du seul art entre tous qui connaisse vraiment ses règles fondamentales. Il en sera ainsi jusqu'à ce que les éléments simples du beau spatial et poétique soient découverts ; cela durera vraisemblablement encore longtemps. En attendant, il n'en demeure pas moins que l'on réclame à la philosophie pratique non pas simplement de fermes distinctions de ce qui est louable et de ce qui est honteux, mais aussi une théorie de la possibilité de telles recherches, et de surcroît, encore des théorèmes sur la possibilité d'exécuter ces distinctions par une volonté ferme, et qu'avant d'avoir aperçu ces possibilités, on ne veut pas croire à la distinction du louable et du honteux (*Löbliche und Schändliche*) : – comme si la différence entre l'honneur et la honte, le juste et l'injuste, la vertu et le vice, restait douteuse aussi longtemps que la philosophie théorique n'avait pas démontré l'origine des actes de l'esprit (*Gemüthshandlungen*), qui opère en nous en jugeant et décidant de ce qui est moral. Ce malheur, lui aussi, ne peut à présent plus être réparé jusqu'à ce que la psychologie puisse réellement fournir les preuves réclamées ; puisqu'il s'avèrera que, par là, on ne gagne rien d'autre que la théorie ; et que même cette théorie est incompréhensible à celui qui ne connait pas avant ce dont elle parle, à savoir : les jugements pratiques originels eux-mêmes, dont elle doit présupposer la validité, sans pouvoir la prouver. – Jusqu'à ce que la guérison radicale de ce présupposé, qui confond l'une avec l'autre philosophie pratique et philosophie théorie, réussisse, peut-il être provisoirement profitable à

la musique de s'essayer à la comparaison à la philosophie pratique, et de voir ici *comment la vérité de la théorie du son elle-même est fondée par une théorie psychologique de la théorie du son* ? Le ridicule de la question serait encore plus frappant si quelqu'un qui n'avait aucun sens de la musique, lisait ce traité, ou n'importe quel traité psychologique sur la théorie du son, et se demandait alors s'il savait à présent davantage sur la musique qu'auparavant. – Il est au moins certain que les bons musiciens pratiquant la musique, les véritables connaisseurs, ne pensent pas que même le regard le plus ouvert sur l'âme, sur la manière dont elle procède pour trouver des harmonies justes, et d'autres fausses, puisse apporter à la conviction qu'ont les musiciens de cette justesse ou de cette fausseté ne serait-ce qu'un tout petit supplément. Cette conviction s'établit comme savoir strictement absolu ; fermement, comme un savoir originellement varié ; fermement, sans principe et sans unité, mais en même temps avec une somme de principes, qui sont destinés à être réunis dans une unique œuvre d'art. Et, si nos recherches précédents n'ont pas été infructueuses, alors nous avons appris à travers elles à comprendre que le savoir musical doit être créé de telle manière, et pourquoi ; que les différentes divisions des sons donnaient originellement un sens différent des intervalles, et comment ; nous avons donc regardé assez profondément dans nos âmes – bien que ce ne soit en aucun cas en vue d'une connaissance exhaustive de l'objet envisagé, mais bien en vue de présenter une comparaison utile avec les fondements théoriques de la philosophie pratique.

BIBLIOGRAPHIE

I/ La théorie ramiste :

a) Littérature primaire : Rameau, Rousseau et les Lumières françaises

ALEMBERT, Jean Le Rond d', *Œuvres complètes*, Slatkine reimp. Genève, 1967.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de Mably, abbé de, *Œuvres philosophiques*, Georges Le Roy (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, Corpus général des philosophes français, 3 vol., 1947-1948.

– *Les monades,* [1746] éditions Jérôme Millon, 1994.

– *Traité des sensations*, [1754] Librairie Arthème Fayard, 1984.

DIDEROT, Denis, *Principes généraux d'acoustique,* in *Mémoire sur différents sujets de mathématiques*, Premier mémoire, *Oeuvres philosophiques de M. D****, tome VI, M. Rey, Amsterdam, 1772.

DUBOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, [1719] 2e éd. P.-J. Mariette, 1733.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Génération Harmonique, ou Traité de Musique Théorique et Pratique* (Paris: Prault fils, 1737; reprint ed. in Jean-Philippe Rameau [1683-1764] *Complete Theoretical Writings*, *Miscellanea*, vol. 3 [n.p.: American Institute of Musicology, 1968]), ir-viiv, 1-227, iiv-viiiv.

URL : https://chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAMGEN_TEXT.html

– *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, Durand et Pissot, 1750.

– *Erreurs sur la musique dans l'encyclopédie*, Sebastien Jorry, Paris, 1755, éd. réimp. Broude Brothers, New York, 1969, 24-26. Édition numérique de la School of Music, Indiana University, Bloomington.

URL : http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAMERR_TEXT.html

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes*, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (dir.), Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », volume V, « Écrits sur la musique », texte établi et annoté par Marie-Elisabeth Duchez, 1995.

– Article Son, *en Musique*, in *Encyclopédie des sciences et des arts*, ALEMBERT, Jean Le Rond d', et DIDEROT, Denis, vol. XV (1765), p. 345a–347a.

SERRE, Jean Adam, *Essais sur les principes de l'harmonie,* Prault fils, Paris, 1753.

– *Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet*, H.-A. Gosse et J. Gosse (éd.), Genève, 1763.

b) Littérature secondaire (par ordre alphabétique) :

CHARRAK, André, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Vrin, 2001.

– « Rousseau et la musique : passivité et activité dans l'agrément », *Archives de Philosophie* 2001/2 (Tome 64), p. 325-342.

– *Empirisme et métaphysique. L' « Essai sur l'origine des langues » de Condillac*, Paris, Vrin, 2003.

CHRISTENSEN, Thomas, *Rameau and musical thought in the Enlightenment,* Cambridge New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1993.

COEURDEVEY, Annie, *Histoire du langage musical occidental*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

DIDIER, Béatrice, « Le texte et la musique », in *Interpréter Diderot aujourd'hui*, [actes du colloque de Cerisy, juil. 1983], Le Sycomore, 1984.

– « Le rythme musical dans l'Encyclopédie », in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°5, 1988. pp. 72-90.

– « Condillac et la musique », in *Condillac et les problèmes du langage*, p. 395-399.

DUCHEZ, Marie-Elisabeth, « D'Alembert diffuseur de la théorie harmonique de Rameau : déduction scientifique et simplification musicale », *Jean d'Alembert, savant et philosophe : Portrait à plusieurs voix,*Monique Emery ; Pierre Monzani éd., Paris, 1989.

– « Valeur épistémologique de la théorie de la basse fondamentale de Jean-Philippe Rameau : connaissance scientifique et représentation de la musique », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n°254, 1986.

KEILER, Allan E., « Music as metalanguage : Rameau's fundamental bass », in *Music theory topics*, ed. R. Brownie, New York, 1981.

KINTZLER, Catherine, *Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique,* Paris, Minerve, 1988.

KLINGSPORN, Regine, *Jean-Philippe Rameaux Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit*, Stuttgart, M&P Verlag, 996.

EMERY, Éric, *Temps et musique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.

ESCAL, Françoise. « D'Alembert et la théorie harmonique de Rameau. », in *Dix-huitième Siècle*, n°16, pp. 151-162, 1984.

URL : www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1984_num_16_1_1490

LE RU, Véronique, *Jean Le Rond d'Alembert philosophe*, Paris, Vrin, 1994.

TRUESDELL, C. , *The Rational Mechanics of Elastic bodies*, Introduction to *Leonhardi Euleri Opera Omnia*, vol. XI, seriei secondae, part III, Turin, Orell Füssli, 1960.

II/ Le contexte scientifique du problème du son :

a) Littérature primaire (par ordre chronologique) :

DESCARTES, René, *Abrégé de musique. Compendium musicæ*, [1618] édition nouvelle, traduction, présentation et notes par Frédéric de Buzon, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2012.

ROHAULT, Jacques, *Traité de physique*, [1671], tomes I et II, éditions du comité des travaux historiques et scientifiques, 2014.

SAUVEUR, Joseph, *Sur la détermination d'un son fixe*, dans *Histoire de l'Académie Royale des sciences...avec les mémoires de mathématiques et de physique...tirés des registres de cette Académie*, J. Boudot (éd.), 1701.

REGNAULT, Noël, *Entretiens physiques d'Ariste et d'Eudoxe, ou Physique nouvelle en dialogues*, tome 2, *Qui renferme précisément ce qui s'est découvert de plus curieux & de plus utile dans la nature. Enrichis de beaucoup de figures*, Amsterdam, aux dépens de la compagnie, 1732-1733.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Epistolae ad diversos*, Christian Kortholt, Leipzig, 1737, volume I.

– *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, [1765], texte présenté par Jacques Brunschwig, GF Flammarion,, Paris, 1990.

– *Discours de métaphysique*, [1686], présentation et notes de Michel Fichant, Gallimard, coll. Folio essais, 2004.

LAGRANGE, Joseph-Louis, *Recherches sur la nature et la propagation du son*, in *Oeuvres de Lagrange*, tome I, publiées par les soins de M. J.-A. Serret [et G. Darboux] ; [précédé d'une notice sur la vie et les ouvrages de J.-L. Lagrange, par M. Delambre], 1867-1892.

b) Littérature secondaire (par ordre alphabétique) :

AUGER, Léon, « Les apports de J. Sauveur (1653-1716) à la création de l'Acoustique », in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, tome 1, no. 4, 1948. pp. 323-336.

URL :www.persee.fr/doc/rhs_00487996_1948_num_1_4_2670

BAILHACHE, Patrice, *Leibniz et la théorie de la musique*, Klincksieck, 1992.

BASKEVITCH, François, « L'air et le son dans l'*Encyclopédie*, un curieux silence », in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 44 | 2009.

– « Calculer la vitesse du son après Newton », *in Leonhard Euler : mathématicien, physicien, théoricien de la musique*, Paris, CNRS éditions, 2015.

BRUNET Pierre, *L'introduction des théories de Newton en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1931.

CASINI, Paolo, « Le newtonianisme au siècle des Lumières », in *Dix-huitième siècle*, 1969, 1, pp. 141-159.

DESANTI, Jean Toussaint, « Les définitions géométriques », in *Jean d'Alembert, savant et philosophe :* portrait à plusieurs voix : actes du colloque / organisé par le Centre international de synthèse, Fondation pour la science, Paris, 15-18 juin 1983, M. Emery et P. Monzani (éd.)**,** Paris : Éd. des Archives contemporaines, cop. 1989.

III/ La théorie de Rameau en Allemagne et la réception de la pensée de Rousseau :

a) Œuvres de Johann Georg Sulzer :

SULZER, Johann, Georg, *Histoire de l'Académie royale des sciences et des belles-lettres de Berlin*, Berlin, Haude et Spener*,* 1767, Mémoires I à IV [1751-52].

– *Unterredungen über die Schönheit der Natur,* traduction *de* J.- E. Roques : *Tableau des beautés de la nature*, Knoch et Esslinger (éd.), Francfort-sur-le-Main, 1755.

– *Nouvelle théorie des plaisirs, avec des réflexions sur l'origine du* plaisir, édité par A. G. Kaestner de l'Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin, 1767.

– *Discours sur l'allégorie,* traduit en français par dans le second volume et publié par J. H. Jansen (aidé de S.-J. Bourlet de Vauxcelles) à Paris en 1799 (an VII de la République)

– *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln : nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln,* traduite en partie par A.L. Millin sous le titre *Dictionnaire des beaux-arts,* paru en trois volumes à Paris,1806.

b) Littérature secondaire : J. G. Sulzer H. C. Koch

JAMARD, Thomas, *Recherches sur la théorie de la musique*, Jombert (Paris), Mérigot (Rouen), 1769.

TUMARKIN, ANNA, *Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer*, Frauenfeld, 1933.

BAKER, Nancy K. « "Der Urstoff Der Musik": Implications for Harmony and Melody in the Theory of Heinrich Koch. », in *Music Analysis*, Wiley (éd.) volume 7, no. 1, 1988.

KOVALEFF BAKER, Nancy, et CHRISTENSEN Thomas (édition et traduction), *Aesthetics and the art of musical composition in the German Enlightenment. Selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 1995.

DELOCHE, Bernard (dir.), *L'esthétique de Johann Georg Sulzer (1720-1779),* tiré des Actes du colloque international du 21 novembre 2003 à l'Université Jean Moulin Lyon 3, Publications de l'Université Jean Moulin, Lyon 3, 2005.

DÉCULTOT, Élisabeth, « Métaphysique ou physiologie du beau ? La théorie des plaisirs de Johann Georg Sulzer (1751-1752) », *Revue germanique internationale* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 26 octobre 2008.

URL : http://journals.openedition.org/rgi/146

– « Éléments d'une histoire interculturelle de l'esthétique. L'exemple de la « Théorie générale des beaux-arts » de Johann Georg Sulzer », *Revue germanique internationale* [En ligne], 10 | 1998, mis en ligne le 26 septembre 2011.

URL : http://journals.openedition.org/rgi/691

DUMOUCHEL, Daniel, « Entre métaphysique et esthétique. Sentiment et beauté dans les Mémoires de Johann Georg Sulzer » in *La philosophie à l'Académie de Berlin au XVIIIe siècle,* Volume 42, n°1, Printemps 2015.

IV/ Diffusion, réception et lecture des textes de Leonhard EULER :

a) Littérature primaire :

EULER, Leonhard, *Leonhard Euler. Écrits sur la musique*. Vol. 1, *Tentamen novae theoriae musicae*, Caddeo R. e*t al*. (édition, introduction, présentation, notes et commentaires), et vol. 2 : *Mémoire sur la musique, Lettres à une princesse d'Allemagne, Correspondance*, Caddeo R. *et al,* Paris, Hermann, 2015.

b) Littérature secondaire :

TIMERDING, H. E.. « Kant und Euler. » , in Kant-Studien, Walter de Gruyter, vol. 23, no. 1-3, 1919, pp. 18-64.

TATON, René, *D'Alembert, Euler et l'Académie de Berlin*, Dix-huitième siècle, 16, 1984, p. 55-68.

FISCHER, Harald-Paul, « Kant an Euler » *in Kant-Studien*, Walter de Gruyter, 1 | 1985.

BAILHACHE, Patrice, « Sciences et musique : quelques grandes étapes en théorie musicale », in *Littérature, médecine, société*, no. 13, Université de Nantes, 1993.

NICOLAS, François, *« La confrontation Euler-Rameau », in Leonhard Euler, mathématicien, physicien et théoricien de la musique*, CNRS Éditions, Paris, 2015.

MASCRÉ David, *Leonhard Euler. Théoricien et découvreur des équations aux dérivées partielles. Du problème des cordes vibrantes au programme de refonte de l'analyse*, Éditions de l'Infini, Reims, 2009.

V/ Lecture de la *Critique de la faculté de juger* de KANT :

A) Corpus kantien :

KANT, Immanuel, *Kant's Gesammelte Schriften*, Königlich Preußlichen Akademie der Wissenschaften (hrsg.), G. Reimer/W. De Gruyter, Berlin, 1910-1983.

– *Kritik der Urteilskraft*, Philipp Reclam jun. Stuttgart, G. Lhemann (hrsg. 1963) 2011.

KANT, Emmanuel, *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 3 volumes, 1980-1985-1986.

– *Critique de la raison pure*, Garnier Flammarion, trad., présentation et notes par A. Renaut, Paris, 2006.

– *Critique de la faculté de juger*, texte traduit par Louis Guillermit dans *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, texte établi et présenté par E. Schwartz et J. Vuillemin, Paris, éditions du CNRS, 1986.

– *Critique de la faculté de juger*, traduction et notes par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, [1993], 2000.

– *Critique de la faculté de juger*, Garnier Flammarion, trad. Présentation et notes par A. Renaut, Paris, 2000..

– *Première Introduction à la Critique de la faculté de juger*, [1789] traduction L. Guillermit, Paris, Vrin.

– *D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie*, [1796], traduction L. Guillermit, Paris Vrin, 1997.

– *Écrits sur le corps et l'esprit*, traduction et présentation par Grégoire Chamayou, Paris, Garnier Flammarion, 2007.

B) Littérature secondaire :

a) *Sources de Kant : esthétique et psychologie :*

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant au poème* [1735], trad. par Jean-Yves Pranchère, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, coll. « Idées », 2017.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, (1757), traduction, présentation et notes par B. Saint-Girons, Paris, Vrin, 2014.

MICHAELIS, Christian Friedrich, *Über den Geist der Tonkunst. Mit Rücksichtauf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* in *Musikästhetische Schriften nach Kant*, hrsg. Von Rainer Cadenbach, Band 2, Gudrun Schröder Verlag, Chemnitz, 1997.

VON PRANTL, Carl, « Michaelis, Christian Friedrich » in *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 21 (1885), pp. 677–678.

MENDELSSOHN, Moses, *Gesammelte Schriften*, Jubiläumausgabe, hrgs. von Alexander Altmann, *et al.*, Stuttgart 1972, tome 1.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Écrits sur la musique*, trad. B. Hebert et A. Montandon. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985.

CASSIRER, Ernst, *Le problème de la connaissance*, tome II, Éd. Du Cerf, Paris, 2005.

– *Le problème de la connaissance*, Paris, Éditions du Cerf, 1999.

DAHLHAUS, Carl, *La tonalité harmonique. Étude des origines*, trad. A.-E. Ceulemans, Mardaga éditeur, Liège, 1993.

– *L'esthétique musicale classique et romantique : de Kant à Wagner*, (1988), Marignac L. (éd.), éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2019.

Littérature secondaire :

COMBRONDE, Caroline, « De Kant et des sources du romantisme » *in Esthétique et philosophie de l'art : repères historiques et thématiques,* De Boeck, Danielle Lories, Bruxelles, 2002, pp. 114-117.

b) Commentaires :

Généraux :

KEMP SMITH, Norman , *A Commentary to Kant's 'Critique of Pure Reason',* St. Martin's street, London, Macmillan and co., 1918.

FERRARI, Jean, *Les sources françaises de la philosophie de Kant*, Paris, Klincksieck, 1979.

GUYER, Paul, *Kant and the Claims of Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

DELBOS, Victor, *De Kant aux postkantiens*, [1940], Paris, Aubier, 1992.

EISLER, Rudolf, *Kant-Lexikon*, Paris, Gallimard, *NRF*, 1994.

MARTY, François *La naissance de la métaphysique chez Kant. Une étude sur la notion kantienne d'analogie*, (1980) Paris, Éditions Beauchesne, 1997.

COHEN, Hermann, *La théorie kantienne de l'expérience*, traduction É. Dufour et J. Servois, Avant-Propos par É. Dufour, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2001.

GUILLERMIT, Louis, *Leçons sur la* Critique de la raison pure *de Kant*, édité et présenté par M. Fichant, Paris, Vrin, 2008.

GRANDJEAN, Antoine, *Critique et réflexion. Essai sur le discours kantien*, Paris, Vrin, 2009.

Sur l'esthétique de Kant :

BASCH, Victor, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, (thèse) Alcan, 1896.

LORIES Danielle. « Kant et la liberté esthétique. » in *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 79, n°44, 1981. pp. 484-512.

GUILLERMIT, Louis, *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, texte établi et présenté par E. Schwartz et J. Vuillemin, Paris, éditions du CNRS, 1986.

LEBRUN, Gérard, *Kant et la fin de la métaphysique. Essai sur la Critique de la faculté de juger*, [1970], Paris, Le Livre de Poche, 2003.

CHÉDIN, Olivier, *Sur l'esthétique de Kant,* Paris, Vrin, 1982.

LONGUENESSE, Béatrice, *Kant et le pouvoir de juger*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

FRANK, Manfred, « Les "Réflexions sur l'esthétique" de Kant. À propos de l'élaboration de la "Critique du jugement esthétique" », in *Sur la Troisième Critique*, Combas éditions de l'Éclat, 1994.

GRAMONT, Jérôme de, *Kant et la question de l'affectivité : lecture de la troisième* Critique, Paris, Vrin, 1996.

GUYER, Paul, *Kant and the Claims of Taste*, [1979], Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

PARRET, Herman (éd.), *Kants Ästhetik. Kant's Aesthetics. L'esthétique de Kant*, Berlin, New York, De Gruyter, 1998.

DUMOUCHEL, Daniel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, Paris, Vrin, 1999.

ALLISON, Henry E., *Kant's Theory of Taste*, Cambridge, Cambridge Press, 2001.

TRIVEDI, Saam, « Expressiveness as a Property of the Music Itself », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, 1 | 2001. URL :https://www.jstor.org/stable/432293

BOUTON C., BRUGÈRE F., LAVAUD C. (dir.), *L'année 1790. Kant :* Critique de la faculté de juger. *Beauté, vie, liberté*, Paris, Vrin, 2008.

CALORI F., FOESSEL M., PRADELLE D. (dir.), *De la sensibilité : les esthétiques de Kant*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Philosophica, 2014.

MATHERNE, Samantha, « Kant's Expressive Theory of Music. » in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 72, 2 | 2014. URL : https://www.jstor.org/stable/43282321

GINSBORG, Hannah, *The Normativity of Nature. Essays on Kant's* Critique of Judgement, Oxford University Press, 2015.

BEYDOUN, Zaki, « Les deux activités synthétiques de l'imagination : leur rôle dans la théorie kantienne de la sensibilité », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 140, n°1, 2015, pp. 17-35.

c) Questions épistémologiques :

KERSZBERG, Pierre, *Kant et la nature. La nature à l'épreuve de la critique*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

PETITOT, Jean, *Morphologie et esthétique*. *La forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal.*, Maisonneuve & Larose, Paris, 2004.

JESUS, Paulo, *Poétique de l'*ipse *: étude sur le* Je pens*e kantien*, Peter Lang SA (éd.), éditions scientifiques internationales, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2008.

GRAPOTTE S., LEQUAN M., RUFFING M. (dir.), *Kant et la science : la théorie critique et transcendantale de la connaissance,*, Paris, Vrin, 2011.

BEAURON, Éric, « La fonction épistémologique du jugement réfléchissant chez Kant », in *International Journal of Philosophy,* Con-Textos Kantianos, n°6, Diciembre 2017.

d) Kant et la musique :

MARSCHNER Franz, *Kants Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart,* Kant-Studien VI, Berlin [1901], p. 19 sq. et 206 sq.

SCHUELLER, Herbert, « Immanuel Kant and the Aesthetics of Music », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n°14 | 1955, pp. 218-247.

FRAISSE, Jean-Claude, « Imagination Schématisante et Esthétique Musicale. » in *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 93, n°3, 1988, pp. 365–79.

URL : http://www.jstor.org/stable/40902992

NACHSTHEIM, Stephan, « Schön oder bloß angenehm ? Zu einem andauernden Mißverständnis der Musikauffassung Kants. », *in Kant : Analysen – Probleme – Kritik*, tome 2, Würzburg, Oberer, Hariolf (éd.), 1996.

PARRET, Herman, « Kant on Music and the Hierarchy of the Arts », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n°56 | 1998, pp. 251-264.

– « Kant sur la musique », in *Revue philsophique de Louvain*, n°95, 1997, pp. 24-43.

TIRZI, Alain, *Kant et la musique*, Paris, L'Harmattan, coll. La philosophie en commun, 2003.

SORGER, Stefan Lorenz et FÜRBETH, Oliver (éd.) *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, Stuttgart,Weimar, Metzler Musik, 2003.

FERRARI, Jean, « La bibliothèque de Kant et les sources françaises de sa philosophie », *Les Études philosophiques*, n°4, Varia (Octobre-Décembre 1971), Presses Universitaires de France, pp. 477-482.

URL : http://www.jstor.org/stable/20846102

GIORDANETTI, Piero, *Musik bei Kant*, in *MUSIK-KONZEPTE Neue Folge. Die Reihe über Komponiste,* Ulrich Tadday (hrsg.), Sonderband, Musikphilosophie, November 2007.

– *Kant und die Musik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

APPELQVIST, Hanne, « Form and Freedom : The Kantian Ethos of Musical Formalism », in *The Nordic Journal of Aesthetics*, n° 40–41 (2010–2011), pp. 75–88.

e) Esthétique kantienne et physiologie :

GUSDORF, Georges *Le Savoir romantique de la* nature, in *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, Tome XII, Paris, éditions Payot, 1985.

BENT, Ian (éd.), *Music Theory in the Age of Romanticism,* Cambridge University Press, 1996.

DUCHESNEAU, François, *La Physiologie des Lumières : Empirisme, modèles et théories*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

KENNAWAY, James, *Bad Vibrations : The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*, Ashgate, Farnham, 2012.

KENNAWAY, James (dir.), *Music and the Nerves, (1700-1900)*, Palgrave Macmillan UK, 2014.

VI/ Johann Friedrich HERBART :

a) Oeuvres complètes :

HERBART, Johann Friedrich, *Sämmtliche Werke*, Gustav Hartenstein (éd.)., en 13 volumes, Leipzig, Voss Verlag, 1850-52, rééd. 1883-1893.

– *Johann Friedrich Herbart's Sämmtliche Werke*, *in chronologischer Reihenfolge*, [1887-1912], Karl Kehrbach et Otto Flügel (éd.) et Theodor Fritzsch pour les volumes 16-19, en 19 volumes, [2. Neudruck der Ausgabe Langensalza 1888], [rééd. Aalen, Scientia Verlag, 1964], Aalen, Scientia Verlag, 1989.

– *Allgemeine praktische Philosophie*, 1808.

– *Psychologische Bemerkungen zur* Tonlehre, 1812.

– *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, Königsberg, 1813, 1821, 1834, 1837.

– *Über die Moöglichkeit und Notwendigkeit, Mathematik auf Psychologie anzuwenden*, Königsberg, 1822.

– *Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik*. Königsberg, 1824-25.

– *Allgemeine Metaphysik, nebst den Anfängen der philosophischen Naturlehre*. Erster, historisch-kritischer Teil, Königsberg, 1828.

– *Kurze Encyklopädie der Philosophie aus practischen Gesichtspuncten entworfen*, Halle, 1831.

– *Psychologische Untersuchungen*, Göttingen, 1839-40.

Traduction en français :

HERBART, Johann Friedrich, *Les points principaux de la métaphysique*, [*Hauptpunke der Metaphysik*], précédé de « Le réalisme rigoureux de J. F. Herbart », texte traduit et présenté par Carole Maigné, Paris, Vrin, 2005.

– *De la possibilité et de la nécessité d'appliquer les mathématiques à la psychologie*, trad. Carole Maigné, in *Johann Friedrich Herbart (1776-1841). Métaphysique, psychologie, esthétique*, Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen, n°36, 2001.

– *Johann Friedrich Herbart. Textes pédagogiques choisis*, textes présentés et traduits par Jean-François Goubet, éditions Fabert, Paris, 2017.

b) Littérature secondaire :

HOSTINSKÝ, Otakar (1847-1910), *Herbarts Ästhetik* [*in ihren grundlegenden Teilen quellenmässig dargestellt und erläutert von O. Hostinský*], Hambourg, Leipzig, L. Voss, 1891.

MAUXION, Marcel, *La métaphysique de Herbart et la critique de Kant*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1894.

RIBOT, Théodule, *Psychologie allemande contemporaine. (École expérimentale)*, Paris, Libraire Germer Baillière et C^ie^, 1879.

BAGIER, Guido, *Herbart und die Musik mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie*, Langensalza Verlag, 1911.

LIEBMANN, Otto, *Kant und die Epigonen. Eine Kritische Abhandlung*, [1865], Hrsg. von der Kantgesellschaft, Berlin, Reuther & Reichard (Verlag), 1912.

MOOS, Paul, *Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann*, Stuttgart-Berlin-Leipzig, 1922.

KAHL, Willi, *Herbart als Musiker. Neue Beiträge mit einem unveröffentlichten Brief Herbarts*, Langensalza, 1926.

JÄGER, Georg, « Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne », in *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880)*, Herbart Zeman (éd.), Graz, Austria, 1982.

BECKERMAN, Michael, « Janáček and the Herbartians », *Musical Quarterly*, n° 69, 1983.

HATFIELD, Gary, *The Normal and The Normative. Theories of Spatial Perception from Kant to Helmholtz*, Cambridge, MIT Press, 1991.

PETTOELLO, R. et LOISEL, T., « De Herbart à Kant: Quelques Considérations Sur Le Réalisme de Alois Riehl. » *in Revue de Métaphysique et de Morale*, n°3, 1998, pp. 347–66.

URL : http://www.jstor.org/stable/40903621

LEOSCHEN, A. et SCHNEIDER L. (éd.), *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhunder*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001.

KAISER-EL-SAFTI, Margret, *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie. Immanuel Kants kritische Einwände und ihre konstruktive Widerlegung*, Wurtzbourg, 2001.

KAISER-EL-SAFTI M., BALLOD Matthias (éd.), *Musik und Sprache. Zur Phänomenologie von Carl Stumpf*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.

BANKS, Eric C., *Kant, Herbart, Riemann*, in *Kant-Studien* 96, pp. 208-234, Walter de Gruyter, 2005.

MORO, Nadia, *Der musikalische Herbart. Harmonie und Kontrapunkt alos Gegenstände der Psychologie und Ästhetik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.

RASSILLER, Markus, « Ästhetik und – Die gestaltpsychologischen Grundlagen der Aisthesiologie Johann Friedrich Herbarts mit einem Ausblick auf die Metaphysik » in *Herbarts Ästhetik. Studien zu Herbarts Charakterbildung*, Alexandra Schotte hrsg., Jena, édition Paideia, 2010.

MAIGNÉ, Carole (dir.), *Johann Friedrich Herbart (1776-1841). Métaphysique, psychologie, esthétique*, Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen, n°36, 2001.

MAIGNÉ, Carole, *Métaphysique et psychologie chez Johann Friedrich Herbart (1776-1841)*, [Microforme] Thèse de doctorat, Lille ANRT, 2002.

MAIGNÉ, Carole, *Johann Friedrich Herbart et son école*, Paris, Belin, 2007.

MAIGNÉ C., et TRAUTMANN-WALLER, C. (éd.), *Formalismes esthétiques et héritage herbartien. Vienne, Prague, Moscou*, Hildesheim, OLMS, 2009.

MAIGNÉ, Carole, « Herbart paradoxal ? La lecture de Cassirer », *Revue germanique internationale* [En ligne], 15 | 2012.

MAIGNÉ, Carole (dir.), *Formalisme esthétique. Prague et Vienne au XIXe siècle*, Paris, Vrin, 2012.

c) Robert ZIMMERMANN :

Littérature primaire :

ZIMMERMANN , Robert, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien,W. Braumüller, 1858

– « Auch ein Wort über Laokoon » (1856), *Studien und Kritiken* II, Wien : W. Braumüller, 1870.

– *Leibnitz' Monadologie. Deutsch mit einer Abhandlung über Leibnitz' und Herbart's Theorieen des wirklichen Geschehens*, Wien, Braumüller und Seidel, 1847.

– *Aesthetik. Erster, historisch-kritischer Teil. Geschichte der Aesthetik als philosophischer* Wissenschaft, Wilhelm Braumüller (éd.), Wien, 1858, Band 1.

– *Über den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie*, Vienne, W. Braumüller, 1873.

Littérature secondaire :

MAIGNÉ, Carole, « Robert Zimmermann et la classicité. Science de la forme et histoire de l'esthétique à Vienne dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle », *Études Germaniques*, vol. 280, n°4, 2015.

– *Une science autrichienne de la forme. Robert Zimmermann (1824-1989)*, Vrin, Paris, 2017.

VII/ Hermann von HELMHOLTZ :

a) Littérature primaire :

HELMHOLTZ, Hermann Von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, Vieweg, [1863], traduction de M. Guéroult, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, Masson et fils (éd.), Paris, 1868.

– « Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie. Vorlesung gehalten in Bonn », texte des *Vorträge und Reden*, tome 1, 4ème édition, Vieweg, Braunschweig, 1903, traduction d'origine par Pietro Blaserna, *Le son et la musique*, Paris, Germer Baillière, 1877, revue par Céline Vautrin dans *Helmholtz, du son à la musique,* Vrin, 2011.

– *De l'application de la loi de la conservation de la force à la nature organique*, traduction française par Alexandre Métraux, in *Philosophia Scientiæ*, vol. 7 (1), 2003.

– « Les faits dans la perception », trad. A. Bienvenu, in *Helmholtz et la philosophie de la perception*, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1997.

– « Sur la nature des impressions sensibles de l'homme » [1852], traduction de Casati, R. et Dokic J., in *Philosophie*, n°33,1992.

b) Littérature secondaire :

Commentaires :

CASSIRER, Ernst, *Philosophie des formes symboliques*, [1957], Paris, Éditions de Minuit, 1972, tome III.

VOGEL, Stephan, « Sensation of Tone, Perception of Sound, and Empiricism. Helmholtz's Physiological Acoustics », in *Hermann von Helmholtz and the Foundations of the Nineteenth-Century Science*, David Cahan (éd.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1993.

BOUVERESSE, Jacques, *Langage, perception et réalité,* t. I « La perception et le jugement », Jacqueline Chambon (éd.), Nîmes, 1995.

MEULDERS, Michel, *Helmholtz, Des Lumières aux neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2001.

RIEGER, Mathias, *Helmholtz Musicus. Die Objektivierung der Musik im 19. Jahrhundert durch Helmholtz' Lehre von den Tonemprindungen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.

BOUVERESSE, Jacques, « Helmholtz et la théorie physiologique de la musique », ouvrage tiré d'un colloque *Parole et musique, aux origines du dialogue humain*, éd. Odile Jacob, Paris 2009.

BAILHACHE P., SOULEZ A., et VAUTRIN C., *Helmholtz, du son à la musique*, Paris, Vrin, 2011.

BOURIAU C., et MÉTRAUX A., « Présentation de la traduction de « Sur le voir humain (1855) » Hermann von Helmholtz », *Philosophia Scientiæ* [En ligne], 14-1 | 2010, mis en ligne le 01 avril 2013.

URL : http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/151

Le contexte scientifique et philosophique de la pensée de Helmholtz :

SCHOPENHAUER, Arthur, *Über das Sehen und die Farben*, (1816) in *Sämtliche Werke*, Band III, bearb. und hrsg. von W. Löhneysen, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1986, 191-297.

OHM, Georg Simon, *Über die Definition des Tones, nebst daran geknüpfeter Theorie der Sirene und ähnlicher tonbildender Vorrichtigungen* in *Analen der Physik und Chemie,* n°8, tome 59, 1843.

MACH, Ernst, *Introduction à la théorie de la musique de Helmholtz. Présentation populaire pour les musiciens*, [*Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie populär für Musiker dargestellt*], (1866), trad. Céline Vautrin, in *Helmholtz, du son à la musique…*

RIEMANN, Hugo, *Ideen zu einer « Lehre von den Tonvorstellungen »* [Idées pour une « Théorie des représentations auditives »], Leipzig, Peters, 1916.

MACH, Ernst, *L'analyse des sensations. Le Rapport du physique au psychique*, (1922), Jacqueline Chambon (éd.), trad. F. Eggers et J.-M. Monnoyer, 1996.

MACH, Ernst, *Introduction à la théorie de la musique de Helmholtz*, [1866] in *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.* .

DEBRU, Claude, *Ernst Mach et la psychophysiologie du temps*, in *Philosophia scientia*, 7 (2), 2003, pp. 59-91.

DAHLHAUS, Carl, *Hermann von Helmholtz et le caractère scientifique de la théorie de la musique*, (1970), traduction C. Vautrin, in *Helmholtz, du son à la musique*, *op. cit.* .

VIII/ Eduard HANSLICK :

a) Littérature primaire :

Éditions et traductions de Du beau musical :

Première édition :

HANSLICK, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen : Ein Beitrag zur Revision der Aesthtik der Tonkunst*, Leipzig, R. Weigel (éd.), 1854. Rééditions : Rudolph Weigel, Leipzig, 1858 [2], 1865 [3], Johann Ambrosius Barth 1874 [4], 1876 [5], 1881 [6], 1885 [7], 1891 [8], 1896 [9], 1902 [10].

Édition philologique et critique de *Vom musikalisch-Schönen* :

STRAUSS, Dietmar, *Eduard Hanslick : Vom Musikalisch-Schönen*, Mayence, 1990.

Traductions françaises :

HANSLICK, Eduard, « Sur l'impression subjective de la musique et sur sa place dans l'esthétique » [1853], *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Wiener Zeitung* : I, i (25/7/1853) : I, 2 (1/8/1853) ; II, (18/8/1853), traduit par J. Labia dans *Formalisme esthétique. Prague et Vienne…*, *op. cit.* .

– *Du beau dans la musique*, [1876] traduction par Charles Bannelier d'après la 5ème édition, Paris, Brandus et Cie (éd.), 1877.

– *Du Beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, traduction de l'édition de 1865 revue par G. Pucher, introduction de J.-J. Nattiez, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1986.

– *Vom Musikalisch-Schönen* [1865], modifiée par Martin Kaltenecker.

– *Du Beau musical* [1896], Préface de Le Lannou Jean-Michel, texte de la 9ème édition traduit par Alexandre Lissner, éditions Hermann, Paris, 2012.

b) Littérature secondaire :

ADLER, Guido, *Eduard Hanslick : Rede gehalten bei der Enthüllung der Büste in der Universität*, Vienna, Drückerei der Neuen Freien Presse, 1913.

MOOS, Paul, *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann : Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anhalt, 1922.

DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique* (1978), Genève, éditions Contrechamps, 2006.

PAYZANT, Geoffrey, « Eduard Hanslick and the 'geistreich' Dr. Alfred Julius Becher », in *The Music Review*, 44, 1983.

COURT, Raymond, « Musique et expression ou le pouvoir de la musique. (À propos de Hanslick : *Du beau dans la musique*) », in *L'esprit de la musique. Essais d'esthétique et de philosophie*, H. Dufourt, J.-M. Fauquet, F. Hurard (dir.), Paris, Klincksieck, 1992.

PAYZANT, Geoffrey, *E. Hanslick and R. Zimmermann, a biographical sketch*, 2001.

URL : www.rodoni.ch/busoni/cronologia/Note/hanslick.pdf

OLIVIER, Alain-Patrick, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris, Honoré Champion, 2003.

DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005, chapitre III.

WILFING, Alexander, « Hanslick, Kant, and the Origins of *Vom Musikalisch-Schönen* », based on a talk given at the Fourth Annual "Music and Philosophy" Conference at King's College London, June 27–28, 2014, publié en 2018.

URL : www.musau.org/parts/neue-article-page/view/47

– *Hanslick im Kontext, Perspektiven auf die Ästhetik, Musikkritik und das historische Umfeld von Eduard Hanslick,* Alexander Wilfing, Christoph Landerer, Meike Wilfing-Albrecht (hrsg.), Hollitzer Verlag, Wien, 2020.

IX/ Ouvrages historiques et musicologiques :

Textes philosophiques des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles :

DESCARTES, René, *Dioptrique*, Classiques Garnier, Dunod Paris, 1997, F. Alquié (éd.), tome 1, Discours IV^e^. Adam-Tannery, VI.

WINCKELMANN, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, [*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben und Erlauterung*] [1755], Marianne Charrière (trad), éd. Jacqueline Chambon, 1991.

LESSING, Gottlob Ephraim, *Laocoon*, [1766], chapitre II, Hermann, Paris, 1990.

DIDEROT, Denis, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux* salons, [1798], in *Oeuvres complètes de Diderot : revues sur les éditions originales.... Etude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e^ siècle,* J. Assézat [et Maurice Tourneux], Paris Garnier, 1875-77, tome XII.

SCHILLER, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen),* traduction R. Leroux, édition remise à jour par M. Halimi, Paris, Aubier, 1943, rééd. 1992.

Ouvrages traitant de la musique et du langage :

POUSSEUR, Henri, *Musique, Sémantique, Société*, Tournai, Casterman, 1972.

RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

JAKOBSON, Roman, *Essai de linguistique générale*, Paris, éditions de minuit, 1973, tome II.

JAKOBSON, Roman, *Six leçons sur le son et le sens,* Paris, Éditions de minuit, 1976.

BIGET-MAINFROY, Michelle, *La musique à l'épreuve des mots ; écrits croisés de France et d'Allemagne à l'époque romantique,* Symétrie, Lyon, 2009.

Ouvrages d'esthétique générale et de philosophie de la musique :

DE SCHLOEZER, Boris, *Introduction à J. S. Bach*, [1947] Presses Universitaires de Rennes, 2009.

SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1977.

DUFLO, Colas, *Le jeu. De Pascal à Schiller.* Presses Universitaires de France, 1997.

SÈVE, Bernard, « Ce que la musique nous apprend sur la notion de forme », in *Revue Philosophie*, Les Éditions de Minuit, n° 59, *L'objet musical et l'universel*, 1998.

KINTZLER, Catherine, « Se rincer l'oreille. Réflexion sur un concert de musique acousmatique » en ligne sur www.mezetulle.net blog-archives de Catherine Kintzler, décembre 2005.
URL : http://www.mezetulle.net/article-1341299.html

MASSIN, Marianne, *Expérience esthétique et art contemporain*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2013.

WOLFF, Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015.

NADRIGNY Pauline, *Le Voile de Pythagore*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

Ouvrages de musicologie et d'histoire

STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, [1935], éditions Denoël, 1962.

– *Poétique musicale,* [d'après les conférences prononcées à Harvard en 1939-1940, « Profession de foi en faveur de la musique pure »] Flammarion, Harmonique/musique coll., 1997.

NICOLAS, François, « Cela s'appelle un thème (Quelques thèses pour une histoire de la musique thématique) », Mémoire, *Le Matin des musiciens*, France-Musique, 1988.

URL : http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Theme.html#anchor2126290

BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique*, *représenter pour mieux contrôler*, Publications de l'Université de Provence, 1995.

MORROW, Mary Sue, *German Music Criticism in The Late Eighteeth Century, Aesthetic Issues in Instrumental Music,* Cambridge University Press, 1997

CANDONI, Jean-François, *Penser la musique au siècle du romantisme. Discours esthétiques dans l'Allemagne et l'Autriche du XIXe siècle*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.

CANDONI, Jean-François, « Ton und Klang in den deutschen Musikdiskursen des klassizistisch-romantischen Zeitalters. Versuch einer terminologischen Standortbestimmung. » *in Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle national)kultureller Identitätsstiftung. Sonderheft 13 Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Schmidt W. G. / Candoni J.-F. / Pesnel Stéphane (éd.), Felix Meiner Verlag, Hambourg, 2014.

BARTOLI, J.-P. et ROUDET J., *L'essor du romantisme : la fantaisie pour clavier, de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt,* Paris, Vrin, 2013.