

La rhétorique musicale

On raconte qu'un jour, Bach entre dans un salon. Tout le monde se lève pour saluer le musicien déjà célèbre, y compris la personne qui est au clavecin et qui, maladroitement, s'interrompt sur une dissonance. Bach ne salue personne et se précipite sur le clavier pour résoudre la dissonance... Que signifie cette anecdote ? Les accords consonnants symbolisent le bien, toute l'harmonie est fondée sur l'accord parfait majeur qui symbolise la sainte trinité. Les accords dissonnants symbolisent le mal. Une musique sans dissonance exprimerait l'hérésie selon laquelle le péché n'existe pas, celle-là même que Baudelaire dénoncera chez les romantiques en écrivant que « la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas ! »¹

Mais une musique où les dissonances ne sont pas résolues exprimerait cette autre erreur, selon laquelle le mal n'est pas vaincu par le bien. Au théâtre par exemple, celle-ci n'est pas absente de Shakespeare. Molière au contraire, dans la conclusion de Tartuffe ou encore celle de Don Juan, qu'une vision simpliste prend pour un *deus ex machina*, veut bien dire cela : la justice divine se manifeste de façon *tardive, brutale et inattendue*, mais elle a toujours le dernier mot. C'est ce que dit explicitement Corneille :

Il étale à son tour des revers équitables
Par qui les grands sont confondus,
Et les glaives qu'il tient pendus
Sur les plus fortunés coupables
Sont d'autant plus inévitables
Que leurs coups sont moins attendus.²

Vers 1730-1740, s'opère un changement dans l'esthétique musicale allemande. Je m'appuie ici sur le livre remarquable de Rolf Damman « le concept de la musique dans le baroque allemand ». ³ Dans son *Parfait maître de chapelle*⁴, Mattheson renverse les conceptions de ses prédécesseurs. Et deux nouvelles notions apparaissent et passent au premier plan, familières aux lecteurs de Kant, celle de *goût* et celle de *génie*. Notre enfance a été bercée par les reproches faits à la musique de Bach : c'est *spéculatif, sans vie, mécanique, terne, sec, raide, plat, contraint, rampant, mort*. Tous ces termes ont été formulés en Allemagne au XVIIIe siècle⁵ et pieusement répétés depuis. S'il fallait croire en effet la théorie du génie, Bach ne serait pas un musicien, ni Molière un poète.

Néanmoins, il est facile de voir que les musiciens romantiques continuent, par imitation, de répéter les procédés des baroques, souvent sans les comprendre. Je voudrais donc examiner la thèse selon laquelle la basse continue constitue l'essence de la musique, c'est-à-dire que la mu-

1. *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose*, XXIX, Le joueur généreux.

2. *Polyeucte*, acte IV, scène II.

3. Rolf Damman, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, 3te Aufl., Laaber, Laaber-Verlag, 1995.

4. *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg, 1739.

5. J. A. Scheibe, *Über die Musicalische Composition*, Leipzig, 1773, in R. Damman, *op. cit.*, p. 482.

sique, voire l'art en général, cherche avant tout à persuader, la beauté n'étant pas une fin, mais un moyen.

I. La musique éducatrice.

Si nous remontons à Platon qui est le maître à penser des uns et des autres, la musique a d'abord une fonction éducative. Certes par musique il entend tout ce qui est relatif aux muses, mais il s'agit essentiellement ici d'une musique vocale accompagnée d'instruments, laquelle forme la base de l'éducation grecque. Dans le passage sur l'éducation des gardiens⁶, Platon considère dans la musique d'abord les discours, ou le texte chanté. Les discours se divisent en vrais et mensongers, c'est-à-dire les mythes. Il faut rejeter, dit Platon, ceux qui donnent aux enfants une fausse idée du divin, et notamment ceux qui disent que les dieux se font la guerre, ce qui est un mensonge. Les fables doivent décrire Dieu tel qu'il est, c'est-à-dire bon, incapable de causer le mal, ni de se transformer, puisqu'il se transformerait en pis.

Une fois les paroles fixées, viennent la mélodie et le rythme : « Il faut que l'harmonie et le rythme suivent les paroles. »⁷ Ce que nous appelons aujourd'hui la musique, n'est donc qu'un commentaire du texte, qui constitue l'élément essentiel et décisif. Par suite, Platon éliminera le mode lydien et les modes apparentés,⁸ qui ne servent qu'à exprimer les plaintes, les lamentations, poussant à la mollesse et à la paresse, et conservera les modes dorien (ou mode de mi) et phrygien (ou mode de ré), exprimant l'un la bravoure guerrière, l'autre le courage dans un acte pacifique, conduisant à la sagesse, qui persuade autrui ou prie une divinité. Par suite, la flûte qui permet de jouer dans tous les modes est inutile, on s'en tiendra à la lyre et à la cithare en ville, et à la flûte de Pan à la campagne.

Le même principe s'applique au rythme, mais Platon refuse de préciser quel sont les bons et les mauvais rythmes, se contentant de dire qu'il faut suivre les paroles et imiter ce qui est beau.

Le rôle que Platon attribue à la musique dans l'éducation se justifie par le fait que le rythme et l'harmonie pénètrent fortement dans l'âme, l'embellissent ou l'enlaidissent. Par suite, lorsque l'enfant atteint l'âge d'user de sa raison, il sera capable d'apprécier ce qui est beau dans la nature ou dans les œuvres d'art, et surtout, du point de vue moral, de porter un jugement raisonnable sur les actions humaines.⁹

La pensée du Moyen Âge va plus insister sur le rôle théorique de la musique, dans la mesure où celle-ci fera partie des sciences mathématiques, selon le cursus éducatif des écoles médiévales, fondé sur

6. Platon, *République*, II, 376d et suite.

7. « Καὶ μὴν τὴν γε ἀρμόνιαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῶ λόγῳ. » (*Ibid.*, III, 398d)

8. Modes de si et de fa, semble-t-il.

9. Platon, *ibid.*, 401de.

l'œuvre de Boèce. L'Antiquité distinguait arts serviles et arts libéraux, ne mettant pas en jeu le corps. Les arts libéraux comprennent le *trivium* (grammaire, rhétorique et logique), et le *quadrivium* (arithmétique, musique, géométrie et astronomie), liste qui servira de base aux études dans les écoles médiévales. La musique apparaît alors essentiellement comme une science, l'aspect productif étant secondaire, qu'il s'agisse de la composition ou de l'exécution. La musique est essentiellement relation entre les nombres, c'est encore ce que pensent la plupart des musiciens jusqu'au XVIIIe siècle. Andreas Werckmeister, organiste à Quedlinburg puis à Halberstadt, auteur de nombreux traités, écrit en 1686 : « Les nombres nous montrent comment en musique nous pouvons et devons agir de façon vraiment conforme à la nature. »¹⁰ Pascal se montre original en écartant la musique des sciences mathématiques, alors que la plupart des grands mathématiciens du XVIIe siècle ont écrit un traité de musique, et notamment Descartes, Mersenne, Euler et Kepler.

La musique du Moyen Âge reste expressive et notamment comme le voulait Platon, de conceptions sur Dieu, puisqu'elle joue un rôle majeur dans le culte, et que le culte chrétien est inséparable d'une catéchèse, c'est-à-dire d'un enseignement religieux. C'est justement pourquoi elle s'oppose à Platon sur la réduction du nombre de modes, car le culte chrétien exige l'expression de tous les sentiments, y compris ceux que Platon considère comme malsains, tels que la tristesse. D'où le lien, dans le chant grégorien, entre le mode et le temps liturgique, qui se perpétue dans la musique religieuse moderne, aussi bien protestante que catholique.

Or tout effort de la musique pour dire quelque chose semble reposer sur l'imitation, tel son, tel rythme, etc., visant à exprimer telle ou telle idée. Comme dira Rousseau : « il rend les idées par des sentiments, les sentiments par des accents ; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. »¹¹ Mais, comme Platon le remarquait déjà, l'imitation est dangereuse.¹² Elle permet à l'auteur de tragédies de parler au nom d'autrui ; d'un point de vue moral, elle doit donc se restreindre à l'imitation des vertus, car l'imitation commencée dès l'enfance tourne à l'habitude, et devient une seconde nature.¹³ En tant qu'éducatrice, la musique est donc susceptible, en suscitant ou en calmant telle ou telle passion, de faire penser de telle ou telle manière, elle peut donc transmettre la vérité comme l'erreur, inciter à la vertu comme au vice.

10. « weisen uns die zahlen wie wir in Musicis recht natürlich handeln können und sollen. » *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, Frankfurt und Lpz. 1686, p. 9, in R. Damman, *op. cit.*, p. 67.

11. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article *Génie*, in *Ceuvres complètes*, t. V, Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1995, p. 837.

12. Platon, *République*, III, 392d-398b.

13. *Ibid.*, 395d.

II. La musique comme tromperie.

« Que la musique ne devienne pas un art de mentir », c'est justement le reproche que Nietzsche adressera à Wagner. Pour le comprendre, il faut se référer à la conception de Schopenhauer qui a influencé les deux auteurs.

Schopenhauer a une conception originale de la musique comme exprimant directement les idées, c'est-à-dire la volonté. Il pense en effet que le monde n'est connu qu'en tant que phénomène, c'est-à-dire tel qu'il nous apparaît, et que le monde tel qu'il est en soi n'est pas "derrière" le phénomène, il est tout simplement ma volonté. Or cette volonté ne peut avoir en général d'objet, car le principe de causalité, qui implique que toute faculté ait un objet, est propre aux phénomènes. Aussi la vie est-elle essentiellement souffrance, puisqu'il ne peut y avoir de satisfaction de la volonté. C'est cette volonté sans but qui est exprimée par la musique.

Ainsi reprend-il l'idée d'une analogie entre la musique et la réalité, mais dans un sens tout contraire à la tradition. La musique imitative, comme la *Création* de Haydn ou les batailles, n'est pas de l'art véritable.¹⁴ La musique doit être *indifférente aux paroles*, car elle exprime le réel de façon non intellectuelle, non dicible, pour pouvoir exprimer vraiment la réalité, alors que la pensée n'exprime que nos représentations. C'est Rossini qui atteint la perfection dans cette recherche de l'absence de toute intellectualité,¹⁵ suite au « processus d'isolation » dont parle Rolf Damman, « au terme duquel la "musica" sera ratatinée dans le cercle étroit d'une théorie de l'harmonie. »¹⁶

En fait, Wagner sera plus influencé par Schopenhauer sur le plan métaphysique et religieux, que sur le plan musical. Dans son traité *De l'État et de la religion*, écrit vers 1864 pour l'instruction du roi Louis II de Bavière, et qu'il ne montrait qu'à ses intimes,¹⁷ il dit que la société doit entretenir des illusions dans le peuple, qui par lui-même est incapable d'atteindre aucune noble fin. C'est notamment le cas du patriotisme et de la religion. On voit que pour Wagner, comme pour Voltaire, l'idée que la religion est une illusion veut dire qu'elle permet de garantir l'ordre social, alors que pour Marx, son contemporain, on doit se débarrasser de cette illusion. Mais le roi et ses conseillers, créateurs d'illusions, voient le tragique de la vie dans toute son horreur et ont absolument besoin de l'art pour s'illusionner eux-mêmes et surmonter la tentation du désespoir et du suicide. Le rôle de l'art est donc de tromper l'homme, il y

14. Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. fr. d'A. Burdeau revue par Richard Roos, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 337.

15. *Ibid.*, p. 334.

16. « Man befindet sich vor jenem Isolationsprozeß, an dessen Ende die "Musica" auf den schmalen Bezirk einer Harmonielehre eingeschrumpft sein wird. » R. Damman, *op. cit.*, p. 8.

17. D'après Daniel Halévy, *Nietzsche*, nouvelle éd., coll. Pluriels, Paris, Bernard Grasset et Librairie Générale Française, 1977, pp. 110-113.

a une version populaire, religieuse, de cette tromperie salutaire, et une version pour les initiés, la version artistique.

On comprend dès lors le projet de l'opéra wagnérien, dont le texte constitue l'élément essentiel, la musique étant l'instrument d'une mythologie. On voit donc bien que si Wagner a repris, dans une certaine mesure, la pensée de Schopenhauer avec son athéisme moral et le pessimisme qui en découle, il s'oppose totalement à sa conception de la musique pour penser, comme ses prédécesseurs, comme Schütz, comme Bach, et comme Platon, que la musique est là pour servir un enseignement, et notamment un enseignement religieux : c'est seulement une autre religion.

L'enthousiasme de Nietzsche pour Wagner et la déception subséquente sont inséparables de la propre conception de Nietzsche sur la vérité, et indépendamment même de ses conceptions musicales. Nietzsche rejette l'idée à la fois platonicienne et chrétienne d'une vérité pré-existante à l'homme, pour se faire le prédicateur d'une religion de la force s'opposant à la religion de la vérité qu'est le christianisme. Face au misérable "contemplatif", qui cherche en vain à connaître une vérité pré-existante, le *créateur* est celui qui impose des valeurs ; l'artiste, lui, est un intermédiaire qui impose une *image* de ce qui doit être. Nietzsche voit donc dans l'art, comme Wagner, une tromperie salutaire : la vérité est l'obstacle qui empêche l'homme de vivre, mais heureusement il a l'art pour le tromper. Aussi écrira-t-il : « Nous avons l'art pour ne pas périr de la vérité. »¹⁸

Puis Nietzsche semble évoluer, il dénonce Wagner comme créateur d'illusion. Mais où trouver la vraie pensée de Nietzsche ? Il est en effet pris dans une contradiction : c'est au nom de la vérité qu'il condamne le christianisme, religion de la vérité.¹⁹ C'est pour pousser à bout l'idéal de sincérité chrétien qu'il affirme que l'homme a tué Dieu pour se faire lui-même le créateur des valeurs, ce qui revient simplement à affirmer l'apostasie des peuples chrétiens.

C'est ainsi qu'on peut comprendre les paroles de la fin de la carrière littéraire de Nietzsche : « Que la musique ne devienne pas un art de mentir. »²⁰ et « Sans la musique, la vie serait une erreur. »²¹ D'un côté, Wagner ment et la musique est là pour servir la vérité. D'un autre, on prétend dépasser la vision chrétienne pour la remplacer par autre chose, mais en fait cela n'exprime que le désarroi de Nietzsche face à la perte de sa foi personnelle, et l'incapacité où il se trouve de proposer un substitut crédible du christianisme pour empêcher l'Europe de sombrer dans la barbarie. La critique de Wagner exprime donc à la fois le reproche fait à

18. « Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen. » *Wille zur Macht*, III, § 822, *Nachlaß*, Band XVI, S. 248.

19. Nietzsche, *Le Gai savoir*, § 344.

20. *Le cas Wagner*, § 12.

21. *Crépuscule des Idoles*, Maxime 33.

Wagner de s'être prosterné devant la croix, et l'impossibilité où se trouve Nietzsche de renoncer à l'exigence chrétienne et philosophique de vérité qui est le présupposé fondamental de toute sa critique.

La musique apparaît alors comme le moyen de surmonter le conflit entre la vie et la vérité. S'il faut croire avec Nietzsche que la philosophie n'est que l'expression de l'individualité du philosophe, on pourrait illustrer ce conflit, si central dans sa pensée, par l'anecdote suivante. Nietzsche, jeune Saxon étudiant à Bonn, va naturellement visiter Cologne, et y cherche un hôtel. Un mauvais plaisant lui indique un bordel. Nietzsche, profondément perturbé par le spectacle des prostituées qui attendent le client, se précipite sur un piano qui, heureusement, se trouvait là, et improvise comme il savait si bien le faire, pour se libérer. «J'allai droit à ce piano, raconta-t-il, comme au seul être qui dans cette pièce eût une âme.»²² Nietzsche pense-t-il vraiment que la musique permette de surmonter le conflit entre la vérité et la vie ? En tous cas, il oppose à Wagner que la musique doit être au service de la vérité, parce qu'en tout état de cause, et quoiqu'il en dise, il préfère l'âme au corps, et la vérité à la vie.

III. La musique comme discours.

Si la musique est au service de la vérité, on peut se demander alors si les musiciens baroques n'ont pas en fait posé des bases dont il est impossible de s'écarter sans destruction de la musique. C'est du moins ce qu'ils pensaient eux-mêmes et que Rolf Damman résume ainsi : «La basse continue en tant qu'instance ordonnatrice est indestructible et faite pour l'éternité.»²³ On pourrait confirmer cette analyse en montrant la persistance, jusque chez Wagner et ses contemporains, des procédés de composition traditionnels tels que la règle de l'octave et, en tous cas, le principe d'une composition fondée sur la basse.

Le poète anglais John Dryden, dans son *Chant pour la fête de Sainte Cécile*,²⁴ après avoir fait de «l'harmonie céleste» le principe de l'ordre du cosmos, qui tire la nature d'un «monceau d'atomes discordants», consacre la moitié de son poème à montrer comment la musique peut exciter ou au contraire apaiser chacune des passions. Si Orphée, grâce à elle, a pu dompter des bêtes sauvages, sainte Cécile a obtenu l'apparition d'un ange. Et à la dernière heure, qui «dévorerait ce cortège croulant», c'est encore une trompette qui doit «désaccorder le ciel» et mettre fin à l'harmonie de l'univers telle que nous la connaissons.

En cela, il suit exactement les théoriciens spécialisés. C'est ainsi

22. D. Halévy, *op. cit.*, pp. 75-76.

23. « Der Generalbaß ist als ordnende Instanz unzerstörbar und für die Ewigkeit gemacht. » R. Damman, *op. cit.*, p. 68.

24. Ce chant, mis en musique par le compositeur italien Giovanni Battista Draghi, fut exécuté au cours d'un concert de la Sainte-Cécile à Londres le 22 novembre 1687. Cf. Georges Guibillon, *La littérature anglaise par les textes*, Paris, Hatier, [1966], pp. 61-63.

que Johannes Lippius, "Cantor" à Saint-Thomas de Strasbourg, définit la musique en 1612 : « la musique est une science mathématique subalter-née en tout premier lieu à l'arithmétique, occupée à la composition conforme à l'art et à la prudence d'un chant harmonieux, en vue princi-palement de mouvoir l'homme avec modération vers la gloire de Dieu. »²⁵

Le présupposé fondamental est celui de toute la science du XVIIe siècle, qui s'appuie sur le livre de la Sagesse : « Tu as tout ordonné au moyen de la mesure, du nombre et du poids ».²⁶ La science a pour objet de déchiffrer l'ordre mathématique par lequel Dieu a organisé l'univers. L'artiste humain imite l'artiste divin et construit lui aussi une architecture fondamentalement mathématique. Comme l'écrit Leibniz : « La musique est un exercice occulte de l'arithmétique par une âme qui ne sait pas qu'elle compte. »²⁷

Celle-ci, comme son modèle l'harmonie céleste, a pour fin la gloire de Dieu. Werckmeister, Bach et d'autres n'écrivaient pas une page de musique avant d'avoir inscrit en haut de la page, au moment d'y faire les portées, les lettres SDG, pour *solī Deo gloria*. Lorsque l'on dit que la musique a pour objet la gloire de Dieu, il faut bien comprendre que cela ne concerne pas la musique sacrée, mais la musique en général et en tant que telle, savoir *primo*, la musique d'église, *secundo*, la musique de chambre, *tertio*, la musique de scène, chacune ayant ses propres règles, mais toutes le même but ultime.

Dans ce cadre, le musicien est là pour dire quelque chose, pour persuader l'auditeur. Pour cela, il ne joue pas sur la raison seulement, mais sur les sentiments. Il s'appuie donc sur la connaissance de la psy-chologie. Les musiciens se sont beaucoup intéressés au *Traité des passions de l'âme* de Descartes, car leur but est de modifier les passions pour faire changer les idées de l'auditeur et finalement son attitude. C'est ici que le mythe d'Orphée est particulièrement significatif, ce n'est pas un hasard s'il a été traité par Monteverdi aux origines du baroque. Car la rhéto-rique musicale, croit-on, possède un pouvoir de persuasion immense, jusqu'à faire sortir un mort des enfers. Mais si le musicien joue sur les sentiments, lui-même agit de façon purement rationnelle. Il ne hurle pas, ne jacasse pas, ne bourdonne pas, comme les musiciens de foire, il *parle*. Il n'exprime donc pas les sentiments qu'il ressent personnellement, mais

25. « MUSICA est Scientia Mathematica subalternata comprimis Arithmeticae cir-ca Cantilenam Harmonicam artificiose & prudenter componendam occupata Hominis maxi-mè movendi moderatè causâ in DEI gloriam. » Johannes Lippius, *Synopsis musicae novae om-nio verae atque methodicae universae*, Strasbourg, 1612 (R. Damman, *op. cit.*, p. 11).

26. Sagesse de Salomon, XI, 20.

27. « Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare ani-mae. » G.W. Leibniz, Lettre à Goldbach, 1712.

Cf. «...on peut dire que l'action de l'ouye n'est autre chose que le desnombrement des battemens de l'air, soit que l'ame les compte sans que nous l'apercevions ou qu'elle sente le nombre qui la touche...» (M. Mersenne, *Harmonie universelle*, p. 23) in R. Damman, *op. cit.*, p. 79.

ceux qu'il est chargé d'exprimer.²⁸

On comprend mieux l'importance de la phrase de Platon qui dit que la musique doit suivre les paroles. Cette phrase est le fondement de toute la rhétorique musicale. Elle est déjà fondamentale pour les madrigalistes italiens. Elle est citée notamment par Zarlino,²⁹ puis par Monteverdi,³⁰ et la Camerata fiorentina s'appuiera sur ce principe pour justifier la monodie accompagnée contre le contrepoint traditionnel.³¹ Mais si ce principe est utilisé pour libérer l'harmonie de certaines règles trop strictes, au nom du but qui est l'expression, ce but était déjà celui de la génération précédente.

Les Allemands ont une interprétation un peu différente des Italiens, dans la mesure où ils vont systématiser la rhétorique musicale. C'est là l'œuvre de Joachim Burmeister,³² qui dès 1600 va en faire une science qui s'enseigne, et qui servira de base aux compositeurs allemands jusqu'à J. S. Bach.

On se rappelle la fameuse phrase de celui-ci : « J'ai dû m'appliquer, et qui s'applique comme moi, pourra aller loin comme moi. »³³ En disant cela, Bach, titulaire d'un des postes de musiciens les plus recherchés d'Allemagne, se rappelait sans doute qu'orphelin à dix ans, recueilli par son frère aîné, il a été lâché sur les routes à quinze ans avec son violon et sa jolie voix pour gagner sa vie. Il a dû chanter dans une chorale pour se payer son école de latin, puis trouver rapidement un poste de musicien d'église avant de pouvoir se marier. L'artiste est un artisan, un travailleur manuel comme on dit en Allemagne, tandis qu'en Italie on dit « que les bons compositeurs le sont par naissance, et non par l'étude

28. D'après R. Damman (*op. cit.*, p. 84), la musique baroque repose ainsi sur quatre fondements intellectuels :

1) Un principe *cosmologique* : la musique est une science mathématique, appartenant au *quadrivium*, elle exprime un ordre imitant l'ordre divin qui régit mathématiquement le monde.

2) Un principe *rhétorique* : la musique a pour fonction de dire quelque chose, pour la gloire de Dieu et l'édification de l'homme, elle se rattache donc au *trivium*.

3) Un principe appartenant à la *philosophie de la nature* : car elle cherche à agir sur l'auditeur pour modifier ses passions.

4) Un principe *théologique* : l'expression du beau est le reflet de la divinité, dans son unité et sa trinité. Ceci s'exprime notamment dans la justification de la prédominance de l'accord parfait majeur par la référence à la trinité.

29. Gioseffe Zarlino (1517-1590), illustre théoricien, compositeur, maître de chapelle à Saint-Marc de Venise de 1565 à sa mort : « L'Harmonia e il numero debbono seguitar la Oratione. » (*Ibid.*, p. 113)

30. « L'Oratione sia padrone dell'harmonia e non serva. » (*Ibid.*) De même Rousseau : « La Musique, dit M. d'Alembert, n'étant et ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en Chant... » (*op. cit.*, article Contre-sens, éd. citée, p. 733)

31. Ce point de vue est défendu notamment par V. Galilei, père du physicien G. Galilei, dans son *Dialogo della musica antiqua e della moderna, in sua difesa contra Gius. Zarlino* (Firenze, 1581).

32. "Kantor" dans une école de latin luthérienne de Rostock, y a publié son *Hypomnematum musicae poeticae* en 1599 et sa *Musica poetica* en 1606.

33. « Ich habe fleißig sein müssen ; wer ebenso fleißig ist, der wird es ebenso weit bringen können » R. Damman, *op. cit.*, p. 113.

ni par une pratique assidue ». ³⁴ Les Allemands ont dans l'esprit une sorte de dictionnaire permettant de rendre toutes les idées par des procédés musicaux. Ce dictionnaire que les romantiques n'ont plus, on voit pourtant qu'ils l'utilisent sans s'en rendre compte en s'inspirant de leurs prédécesseurs.

Rousseau développe une conception intermédiaire, probablement parce qu'il écrit au moment du changement profond des idées. Certes, il prend nettement parti pour les Italiens, qui sont les premiers à croire au génie, et s'oppose pour le moins maladroitement à Rameau. Et si l'article *Expression* ³⁵ de son *Dictionnaire de musique* reprend exactement l'idée que la musique est une rhétorique, l'article *Génie*, déjà cité, attribue cette rhétorique non à un art comportant des règles qu'on peut apprendre, mais à un don incommunicable. Ce qu'il faut penser de ce génie qui se sent mais qu'on ne peut expliquer, ³⁶ Guy d'Arezzo ne l'avait-il pas déjà dit : « Celui qui fait sans savoir est par définition une bête. » ³⁷ ?

Mais finalement, il reste un point commun aux deux points de vue, c'est que la musique est un discours, qu'elle est une rhétorique, qu'il s'agisse d'une technique ou d'un enthousiasme poétique. La musique est là pour dire quelque chose, pour persuader l'auditeur, modifier ses sentiments, ses opinions, ses attitudes. Elle est au service d'une vérité ou prétendue vérité. Et lorsque le musicien contemporain Nikolaus Harnoncourt dit que ce qu'écoutent les jeunes est « un fumier terrifiant », on comprend le sens du mot "terrifiant".

On peut penser suite à ces arguments, que la musique est dépendante d'une philosophie, qu'elle exprime toujours, qu'elle le veuille ou non, certaines conceptions. À défaut de les exprimer, elle les véhicule et les fait passer dans l'esprit de l'auditeur, pour le meilleur ou pour le pire. J'aimerais rappeler ici une affirmation de Platon : « la philosophie est la plus grande des musiques ». ³⁸ Certes, on ne peut pas dire que la musique soit une philosophie ; en tant que rhétorique, elle n'est qu'un mode d'expression de la philosophie. Mais la philosophie, elle aussi, veut produire un discours harmonieux et raisonnable, susceptible de

34. « ...che i buono compositori nascono, & non si fanno per studio ne per molto praticare » (*ibid.*)

35. « Pour donner de l'expression à ses ouvrages, le Compositeur doit saisir et comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet et les productions de son Art... Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, et voici où commence l'application des préceptes de l'Art, qui est comme la langue particulière dans laquelle le Musicien veut se faire entendre. » (éd. citée, pp. 818-819)

36. « Ne cherche point, jeune Artiste, ce que c'est que le Génie. En as-tu : tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas : tu ne le connoîtras jamais. » (éd. citée, p. 837)

37. « ...sed qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia. » Guy d'Arezzo, Bénédictin italien, mort en 1050, professeur à l'école cathédrale d'Arezzo, théoricien, auteur d'importants traités et d'une méthode de notation ; probablement l'inventeur de la portée musicale avec le bienheureux Hermann le Contrefait, Bénédictin de Reichenau.

38. Platon, *Phédon* : « φιλοσοφίᾳς οὔσης μεγίστης μουσικῆς ».

conduire l'homme vers le bien, alors qu'une fausse philosophie est terriblement dangereuse et susceptible de le conduire à sa perte, ce qui explique la remarque de Platon.

Pour conclure, j'ai essayé de montrer qu'en fait, si nous avons toujours tendance à concevoir la musique comme un chant accompagné, et un accompagnement comme fondé sur une basse, c'est que ces procédés ont été conçus pour être au service d'une rhétorique ; et finalement il me semble que la musique est toujours une rhétorique, qu'elle vise toujours à dire quelque chose.³⁹ Ceci dit, elle ne vise peut-être pas à dire, comme Bach, que le monde a un sens, qu'il est un ordre que l'artiste doit imiter dans son œuvre comme l'homme doit s'y conformer dans sa vie morale et religieuse. Autres idées, autres modes d'expression. Mais en un sens, toute expression doit être l'expression d'un ordre, car le non-sens est inexprimable.

39. «J'aime encore mieux», écrit encore Rousseau, «que la Musique dise autre chose que ce qu'elle doit dire, que de parler et ne rien dire du tout.» (*Op. cit.*, article Contresens, éd. citée, p. 734)