

A propos de la suggestion en musique : symphonie en cinq mo(uve)ments antichronologiques

Cet être que dans certaines heures élues ou transportantes de notre vie, devant un poème ou une musique, nous reconnaissons vraiment pour nous-mêmes et qui ensuite passe et nous fuit. Et ensuite nous ne sommes plus que n'importe qui, n'importe quoi, et nous disons et faisons n'importe quoi¹.

Il existe une curieuse préface du jeune Pier Paolo Pasolini, qui devait s'inscrire dans un projet intitulé *Studi sullo stile di Bach*². Le projet fut abandonné, mais il nous reste un rare témoignage de Pasolini passionné par Bach qui s'improvise critique musical, voire musicologue. Pasolini parle de la musique de Bach avec un langage poétique : « le *Preludio* est déshumanisé, le *Siciliano* est humain ; dans le premier, une voix détachée de la bouche et du sein est entendue ; dans le deuxième, nous voyons la bouche et le sein³ ». Il associe ensuite des passages musicaux (les extraits sont intercalés dans la préface) à des descriptions métaphoriques : « les sept premières notes ont une intonation de voix humaine, ou plutôt un coloris de voix adolescente. Elles ont la douceur de quelques mots d'amour que retient la chaleur de la poitrine d'où elles sortent⁴ ». Le poète Pasolini commente, donne par la parole un corps en chair aux notes écrites par Bach. Ces considérations descriptives de la musique peuvent nous interpeller, nous toucher, nous faire vibrer par sympathie (« oui, c'est à cela que je pensais aussi ! »). Mais qu'est-ce qui conduit Pasolini à associer des passages musicaux à des états d'âme, à des images si précises ? Ces quelques pages de Pasolini ravivent une problématique qui a mobilisé musiciens et intellectuels dès l'origine du phénomène musical. Il s'agit de répondre à la question suivante : la musique suggère-t-elle quelque chose ? Il sera question dans ce court article non pas de répondre à la question (qui reste essentiellement ouverte), mais d'apporter des éclairages historiques et de retranscrire quelques réponses données par les compositeurs et les philosophes au cours de l'histoire occidentale des idées.

¹ ARTAUD, Antonin, *Nouveaux écrits de Rodez*, Paris : Gallimard, 1977, p. 110.

² PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo Primo, Milano : Arnoldo Mondadori Editore, 1999, p. 77-90.

³ *Ibid.*, p. 80. Toutes les traductions sont par nos soins.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

***Allegro. Prima la parola, dopo la musica*⁵. Des ethè aux affetti**

La civilisation grecque a profondément marqué la réflexion occidentale sur la musique. La musique, théoriser-ils, est constituée de *harmonia*, *logos*, *rythmos*⁶ : la parole est partie intégrante du phénomène musical. Le lien entre musique et conditionnement psychique retient notre attention : certaines échelles musicales induisent des états d'âme (*ethè*) chez les auditeurs ; la musique est impliquée dans le processus politique en vertu de ce pouvoir sur les esprits. Dans la *République* de Platon, il est question de bannir les modes inutiles voire nocifs et de garder uniquement ceux « qui imiteront de la façon la plus belle ce qui est violent, ce qui est volontaire, les accents des gens dans le malheur, ceux des gens dans le bonheur, des gens sages, des gens virils⁷ ». La suggestion est incitative : la musique peut galvaniser les hommes en les poussant à se battre. Les harmonies lydiennes et ioniennes, jugées « relâchées », sont bannies. Aristote consacre un livre entier à la musique dans la *Politique* : la musique, « reproduction des sentiments moraux⁸ », est un puissant moyen d'agir sur les hommes :

On le voit aussitôt avec les modes musicaux : leur nature se différencie de telle sorte qu'en les écoutant on est affecté différemment et que l'on n'a pas la même réaction en face de chacun d'eux : avec certains, on se sent plutôt triste et contraint, par exemple avec ce qu'on appelle le *myxolydien* ; avec d'autres, l'esprit s'attendrit, par exemple avec les modes plus relâchés ; mais avec tel autre surtout, on a le juste milieu et le calme parfait, effet que, seul parmi les modes, est censé produire le *dorien* ; le *phrygien*, au contraire, rend les auditeurs « enthousiastes »⁹.

Aristote s'évertue à définir le lien indissociable entre musique et *ethos* ; si la musique est nécessaire dans le processus d'éducation, il faut d'abord prouver qu'elle exerce une influence sur l'âme :

Les émotions que ressentent avec force certaines âmes se retrouvent en toutes avec moins ou plus d'intensité – ainsi la pitié et la crainte, ou encore l'« enthousiasme » - car certains individus ont une réceptivité particulière pour cette sorte d'émotion, et nous voyons ces gens-là, sous l'effet des chants

⁵ Expression souvent erronément attribuée à Monteverdi. *Prima la musica e poi le parole* est le titre d'un livret de Giovanni Battista Casti mis en musique par Antonio Salieri en 1786. Ce même livret sera à l'origine de *Capriccio* de Richard Strauss (1942).

⁶ PLATON, *République*, livre III. La musique étant à cette époque monodique, il convient de traduire *harmonia* par « mode » ou « échelle » et non pas par « harmonie » au sens moderne (superposition de notes donnant vie à des agrégats).

⁷ PLATON, *République*, traduction d'Éric Chambry, 1932, livre III [en ligne : [https://fr.wikisource.org/wiki/La_R%C3%A9publique_\(trad._Chambry\)/Livre_III#1.](https://fr.wikisource.org/wiki/La_R%C3%A9publique_(trad._Chambry)/Livre_III#1.)].

⁸ ARISTOTE, *Politique*, Paris : Gallimard, 1993, Livre VIII, chapitre 5, p. 268.

⁹ *Ibid.*, p. 268-269.

sacrés, après avoir eu recours à ces chants qui mettent l'âme hors d'elle-même, recouvrer leur calme comme sous l'action d'une « cure médicale » ou d'une « purgation »¹⁰.

Dans la culture grecque, cette association directe entre modes et états d'âme est omniprésente. Les qualificatifs sont très précis : ainsi, dans le livre XIV des *Deipnosophistes*, Athénée de Naucratis (environ 170-223) écrit, citant Héraclide du Pont (environ 388-310 av. J.-C.), que « le mode dorien manifeste un caractère viril, imposant, ni relâché, ni enjoué, mais sévère, puissant, ni divers, ni varié¹¹ ». Le témoignage le plus marquant de ce pouvoir presque magique conféré à la musique concerne Pythagore, dans une anecdote relatée par Boèce¹² :

Cui enim est illud ignotum, quod Pythagoras ebrium adulescentem Tauromenitanum subphrygii modi sono incitatum spondeo succinente reddiderit mitiorem et sui compotem? Nam cum scortum in rivalis domo esset clausum atque ille furens domum vellet amburere, cumque Pythagoras stellarum cursus, ut ei mos, nocturnus inspiceret, ubi intellexit, sono phrygii modi incitatum multis amicorum monitionibus a facinore noluisse desistere, mutari modum praecepit atque ita furentis animum adulem ad statum mentis pacatissimae temperavit¹³.

Le jeune enragé (*furens*) devient soudainement calme (*status mentis pacatissimae*) simplement en changeant d'échelle musicale.

Sur la base de quel critère les Grecs associaient-ils un mode à des influences psychiques aussi précises ? Il nous semble que seul un processus culturel permet de justifier ces associations, car il s'avère impossible scientifiquement de prouver en quoi un mode serait-il plus « viril ». Le lien entre *logos* et *harmonia* a dû jouer un rôle : rapidement, un mode fut associé à un contexte spécifique (plainte, chant de guerre, ...) et l'association psychique mode-*ethos* se constitua probablement de cette manière.

La réflexion grecque sur la psychologie du phénomène musical connaît un nouvel essor au XVI^e siècle. Claudio Monteverdi (1567-1643) est un des compositeurs chefs de file dans le cadre d'un changement de paradigme concernant la poétique musicale. En effet, la polyphonie (processus de superposition de plusieurs voix) s'était aux XV^e et XVI^e siècles complexifiée au point de rendre parfois les textes inintelligibles (pensons entre autres à la simplification de la polyphonie voulue par le Concile de Trente, polyphonie qui pouvait

¹⁰ *Ibid.*, livre VIII, chapitre 7, p. 273.

¹¹ ATHÉNÉE DE NAUCRATIS, *Le banquet des savants, livre XIV*, vol. 1, dir. Sylvie ROUGIER-BLANC, Bordeaux : Ausonius, 2018, p. 73.

¹² A ce sujet, voir aussi l'article « flûte » de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert.

¹³ BOÈCE, *De institutione musica*, I, 1, Leipzig : B. G. Teubneri, 1867 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k993700.texteImage#>], p. 184-185.

englober plusieurs textes superposés). La forme musicale et les techniques de composition contrapuntique l'emportaient sur le texte ; on assistait à une sorte d'indépendance du texte et de la musique. Monteverdi, dans la manière de composer qu'il appelle lui-même *seconda prattica* (en opposition à la *prima prattica* théorisée entre autres par Zarlino, à qui il s'opposa), place le texte et la parole au centre de la réflexion compositionnelle. Outre Monteverdi, Ingegneri, Marenzio, Luzzasco, Jacopo Peri et Giulio Caccini sont associés à cette nouvelle esthétique.

Un témoignage primordial sur la poétique de Monteverdi nous est parvenu sous forme de lettre posthume par son frère, Giulio Cesare, qui souhaitait défendre son frère décédé des attaques reçues au sujet de son œuvre. On peut y lire notamment que l'intention de Monteverdi a été « de faire en sorte que le texte soit souverain sur l'harmonie, pas soumis¹⁴ ». Il revient sur la critique faite par Artusi, théoricien auteur de *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* ; selon Giulio Cesare, Artusi avait commis une erreur fondamentale, qui était d'avoir, dans son analyse de la musique de Monteverdi, « négligé le texte, en le laissant de côté comme s'il n'avait rien à voir avec la musique ; s'il avait considéré le texte, il n'aurait pas affirmé que ce sont des « châteaux dans l'air », « chimères »¹⁵ ». Les madrigaux de Monteverdi, tels ceux de Cipriano, sans le texte sont des *corpi senz'anima*. Giulio Cesare Monteverdi cite d'ailleurs le passage de Platon où la musique est définie comme association d'*harmonia, logos et rythmos*¹⁶.

Dans la préface au *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), sur texte de Torquato Tasso, Monteverdi écrit :

Les instruments devront être joués en imitation des passions du texte ; la voix du texte devra être claire, ferme et bien prononcée, assez détachée des instruments, afin que le texte soit mieux compris¹⁷.

Cette idée que les instruments et la musique doivent illustrer les passions du texte est fondamentale pour comprendre la période baroque (en musique, la période baroque s'étend approximativement de l'*Orphée* de Monteverdi, 1607, à la mort de Johann Sebastian Bach en

¹⁴ MONTEVERDI, Giulio Cesare, *Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madrigali*, in *Scherzi Musicali*, Venise : Ricciardo Amadino, 1607 [en ligne : [IMSLP71271-PMLP82310-monteverdi_scherz_mus-bw.pdf](https://imslp.org/view/IMSLP71271-PMLP82310-monteverdi_scherz_mus-bw.pdf)].

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Platon avait justement souligné la nécessité que « l'harmonie et le rythme répondent aux paroles » (*République*, livre III).

¹⁷ *Gli ustrumenti [...] dovranno essere tocchi ad immitatione delle passioni dell'oratione; la voce del Testo doverà essere chiara, ferma et di bona pronuntia alquanto discosta da gli ustrumenti, atio meglio sii intesa nell'oratione.*

1750). S'il est question de *passioni* dans la préface de Monteverdi, pendant la période baroque il sera surtout question d'*affetti*. Contrairement à une certaine primauté de la forme musicale, avec ses règles de contrepoint au détriment du texte, se développe dans la réflexion musicale baroque l'idée que la musique a la fonction d'illustrer un texte, d'accentuer les passions qu'il exprime. Pour Francesco Geminiani, « l'intention de la musique n'est pas seulement de plaire à l'oreille, mais aussi d'exprimer des sentiments, de frapper l'imagination, de toucher l'esprit et de commander les passions¹⁸ ». Les théoriciens s'interrogent sur le lien possible entre affects (*affetti*) et équivalent musical : la musique serait alors une sorte de renforcement de la parole. Après avoir déterminé que « *chaque passion et affection de l'ame a ses accens propres* » et que « *L'accent, dont nous parlons icy, est une inflexion ou modification de la voix, ou de la parole, par laquelle l'on exprime les passions et les affections naturellement, ou par artifice* », Marin Mersenne s'interroge sur la manière dont ces affects peuvent être chantés en musique :

Cette proposition est tres difficile à expliquer, tant parce qu'il semble que la Musique desire de certaines delicatesses, et des agreemens qui ne peuuent compatir avec la vehemence, et la rudesse des passions, et particulierement avec la cholere; car quant aux accents de la tristesse, et de la douleur, il est aisé de les faire par le moyen du demi-ton que fait la voix en languissant: et c'est quasi le seul accent des airs François, dans lesquels on mesle aussi quelquefois assez à propos l'accent de la ioye, de l'amour, et de l'esperance. Mais les Italiens ont plus de vehemence que nous pour exprimer les plus fortes passions de la cholere par leurs accents [...] Je laisse la recherche des caracteres necessaires pour marquer cette passion, et les autres, aux Compositeurs qui desirent faire des chants ausquels il ne manque rien, et particulierement qui ont dessein de les accentuer en toutes sortes de façons¹⁹.

Se développe un répertoire commun de figures rhétoriques musicales capables d'illustrer un texte selon le besoin : comme en témoigne Mersenne, la gamme chromatique (le *demi-ton que fait la voix*) sert à représenter la plainte. Dans un ouvrage de référence en rhétorique musicale de 1606, Joachim Burmeister définit ainsi la musique poétique :

Cette fameuse partie de la Musique qui enseigne comment l'on doit écrire un poème musical, en combinant les sons de Mélodies pour en faire une Harmonie ornée de diverses affections, qui constituent les périodes du discours, et ce pour toucher, en suscitant des mouvements de l'âme variés, l'esprit et le cœur des hommes²⁰.

¹⁸ GEMINIANI, Francesco, *The art of playing the violin*, Londres, 1751 [en ligne : https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP05501-Geminiani_art-of-playing.pdf], préface.

¹⁹ MERSENNE, Marin, *L'Harmonie universelle*, Paris : Ballard, 1637 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54710466.texteImage#>], p. 371-372.

²⁰ BURMEISTER, Joachim, *Musica Poetica*, 1606, Paris : Mardaga, 2007, p. 37.

L'héritage de la théorie des *ethè* grecs est fondamental. La musique qui illustre les *affetti* développe un système culturel de références que l'auditeur associe à des émotions : un mouvement lent est privilégié pour la mélancolie et la plainte, un texte joyeux est mis en musique par l'association cuivres-timbales (pensons à l'ouverture de l'Oratorio de Noël de J. S. Bach « *Jauchzet, frohlocket* » ou à celle de l'*Orphée* de Monteverdi) et ainsi de suite. Le rapport au texte est primordial : la musique suggère toujours en association à la parole, qu'elle renforce.

Les théories grecques sont au goût du jour et l'association modes-états d'âme est fixée pour les tonalités. Pour Rameau, dans le célèbre *Traité de l'Harmonie* :

Le Mode majeur pris dans l'Octave des Nottes, Ut, Ré ou La, convient aux Chants d'allégresse et de jouissance ; dans l'Octave des Nottes Fa ou Si, il convient aux tempêtes, aux furies et autre sujets de cette espèce. Dans l'Octave des Nottes Sol ou Mi, il convient également aux Chants tendres et gais / le grand et le magnifique ont encore lieu dans l'Octave des Nottes Ré, La ou Mi²¹.

La rhétorique musicale baroque va jusqu'à associer des concepts voire des mots avec un équivalent musical. La musique de Johann Sebastian Bach en est un exemple éminent. La symbolique musicale de Johann Sebastian Bach fut mise en lumière au début du XX^e siècle : un ouvrage incontournable en ce sens est celui d'Albert Schweitzer, *Bach, le musicien poète*, publié en 1905²². Tout le projet du livre consiste à montrer à quel point Bach se sert de « figuralismes » pour illustrer les textes qu'il met en musique. Dans le chapitre intitulé « le symbolisme de Bach », Schweitzer compare Bach à Mozart : Mozart « est purement musicien. Il prend un texte donné et l'habille d'une belle mélodie. Bach, au contraire, le creuse; il l'approfondit jusqu'à ce qu'il ait trouvé l'idée qui, à ses yeux, représente l'essentiel, ce que devra illustrer la musique²³ ». La poétique musicale de Bach semble marquée par un regard pictural, selon Schweitzer. L'illustration se fait à travers un certain nombre de figures stéréotypées :

Pour exprimer la même idée, Bach revient toujours à la même formule fondamentale. C'est ainsi que nous rencontrons les thèmes de la « démarche » (*Schrittmotive*), traduisant la fermeté ou l'hésitation; les thèmes syncopés de la lassitude, les thèmes de la quiétude, qui représentent des ondulations calmes ; les thèmes de Satan, exprimant une sorte de reptation fantastique ; les thèmes de la paix sereine ; les thèmes des deux notes liées, qui expriment la souffrance noblement supportée ; les thèmes chromatiques en

²¹ RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'Harmonie réduite à ces principes naturels*, Paris : Ballard, 1722 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232459.image#>], livre second, chapitre 24, p. 157.

²² SCHWEITZER, Albert, *Bach, le musicien poète*, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1905.

²³ *Ibid.*, p. 332.

cinq ou six notes, qui expriment la douleur aiguë, et, finalement, la grande catégorie des thèmes de la joie²⁴.

Ainsi, dans le choral BWV 637 *Durch Adam fall ist ganz verderbt* (« Par la chute d'Adam, tout est corrompu »), la chute est représentée par des mouvements vers le grave de la basse²⁵. Dans le début de la cantate BWV 88 *Siehe, ich will viel Fischer aussenden* (« Voici, j'envoie une multitude de pêcheurs »)²⁶, le rythme ternaire obstiné traduit les vagues d'un lac. Schweitzer tisse un lien intéressant avec la musique instrumentale de Bach :

Une fois connus les éléments de son langage, les compositions même qui ne se rattachent à aucun texte, comme les préludes et les fugues du Clavecin bien tempéré, deviennent parlantes et énoncent en quelque sorte une idée concrète. S'agit-il d'une musique écrite sur des paroles, on peut, sans regarder le texte, en préciser les idées caractéristiques à l'aide des thèmes seuls²⁷.

La question d'une représentativité éventuelle de la musique instrumentale (dépourvue de texte), sera au cœur de la réflexion concernant la musique dite « absolue » à l'époque romantique : nous y reviendrons.

La musique de Bach s'efforce de traduire en sons les mystères et les merveilles de la religion chrétienne. Pour Schweitzer, la qualité de toute œuvre d'art est de multiplier les associations d'idées et Bach y parvient : « L'art pur n'est qu'une abstraction. Toute œuvre d'art, pour être comprise, doit suggérer une représentation complexe où s'amalgament et s'harmonisent des sensations de tout ordre²⁸ ».

Scherzo. De l'imitatio de la nature à la locomotive d'Arthur Honegger.

Il convient de délimiter une catégorie particulière du phénomène musical : la reproduction « fidèle » du monde sonore. Dans cette catégorie il faudrait regrouper les œuvres dans lesquelles le compositeur ne suggère pas uniquement par la grammaire musicale, mais recherche activement des sons instrumentaux ou vocaux qui s'apparentent le plus fidèlement possible aux sons (voire aux bruits) équivalents dans la nature. Il nous semble qu'il s'agit là d'une démarche qui s'éloigne nettement de la suggestion : nous sommes bien ici dans le cadre de l'allusion directe et immédiate. Un équivalent poétique pourrait se situer dans la poésie en onomatopées à la manière de *La fontana malata* d'Aldo Palazzeschi (1909).

²⁴ *Ibid.*, p. 338.

²⁵ https://www.youtube.com/watch?v=k3Ck0ij_I84

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=OgC0Zbc5-VQ>

²⁷ *Ibid.*, p. 339.

²⁸ *Ibid.*, p. 329.

Les quatre concertos op. 8 n. 1-4 d'Antonio Vivaldi *Les Quatre Saisons* (1723-1725) constituent une forme de musique à programme : quatre sonnets attribués à Vivaldi²⁹ y sont associés. Ces sonnets évoquent les saisons avec les manifestations climatologiques, naturelles et sociales qu'elles produisent. Voici les deux premiers quatrains du sonnet *La primavera* :

Giunt'è la Primavera e festosetti

La salutan gl'Agei con lieto canto,

E i fonti allo spirar de'Zeffiretti

Con dolce mormorio scorrano intanto:

Vengon' coprendo l'aer di nero amanto

E lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti

Indi tacendo questi, gl'Augelletti

Tornan di nuovo al loro canoro incanto³⁰:

La partition de Vivaldi illustre le sonnet : Vivaldi retranscrit chaque vers sur le manuscrit à l'endroit correspondant. Ainsi, lorsque « les oiseaux saluent [le printemps] avec un chant joyeux », deux violons solistes reproduisent le chant de deux oiseaux. Bien que ce chant soit filtré par le prisme du langage baroque, le lien représentatif est net et voulu par l'auteur. La tempête avec ses *lampi, e tuoni* est illustrée peu après par un vrombissement de la basse.

Rentrent dans cette catégorie des œuvres telles *La Guerre* de Clément Janequin (rare exemple d'emploi de l'onomatopée en musique avant le XX^e siècle), le genre de la *Batalla* en musique espagnole et, au XIX^e siècle, *Pacific 231* d'Arthur Honegger, qui met en scène le voyage d'une locomotive.

Adagio. Suggestions d'après un texte littéraire.

Comment s'articule le phénomène musical lorsque le texte ne fait que suggérer chez le compositeur, lorsque ce dernier abandonne toute tentative de figuralisme ? Dans le programme imprimé pour la première du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Claude Debussy écrit :

La musique de ce Prélude est une très libre illustration du beau poème de Mallarmé. Elle ne désire guère résumer ce poème, mais veut suggérer les différentes atmosphères, au milieu desquelles évoluent les

²⁹ Des doutes ont été émis sur l'attribution de ces sonnets à Vivaldi. Quoi qu'il en soit, les diverses références descriptives (aux oiseaux, à la tempête, etc.) paraissent évidentes et tout auditeur les repère facilement.

³⁰ « Le printemps est arrivé, les oiseaux le saluent festifs avec un chant joyeux. Les sources coulent avec un doux murmure sous le souffle des brises suaves. Foudres et tonnerres l'annoncent, le ciel se recouvre de noir ; les oiseaux se taisent, puis reviennent à leurs mélodies enchanteresses ».

désirs, et les rêves de l'Egipan, par cette brûlante après-midi. Fatigué de poursuivre nymphes craintives et naïades timides, il s'abandonne à un sommeil voluptueux qu'anime le rêve d'un désir enfin réalisé : la possession complète de la nature entière.

Mallarmé fut marqué par cette musique : le lendemain du concert, il écrivit à Debussy : « votre illustration de l'Après-midi d'un faune, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse³¹ ». Dans le *Prélude*, qui révolutionne le langage musical par son traitement libre de l'harmonie, nous retrouvons l'idée mallarméenne de peindre l'effet produit (sur l'auditeur) et non la chose. De même, la *Nuit transfigurée* (*Verklärte Nacht*) op. 4 d'Arnold Schönberg (1899) est composée à partir d'un poème issu du recueil de Richard Dehmel *Weib und Welt*. Le poème raconte une promenade nocturne d'un couple sous la lune, dans la forêt. Schönberg ne cherche pas à reproduire la nature (le bruissement des arbres, le vent, ...) mais, à partir du poème, fait surgir sa musique qui est entièrement régie par sa propre grammaire. Aucune allusion donc, mais uniquement de la *suggestion* (la *Nuit transfigurée* est une pièce expressionniste dans le sens où elle cherche à traduire en sons les mouvements inconstants du psychisme humain). Debussy n'a-t-il lui-même parlé de *suggestion* pour son prélude ?

Dans les deux œuvres évoquées, la musique garde toujours un lien avec le langage verbal, bien qu'elle se situe à mi-chemin entre la musique *serva dell'oratione* théorisée par Monteverdi et la musique dite « absolue », qui a pour prétention de se suffire à elle-même. S'il semble évident que la musique de Debussy suggère, il s'avère très difficile d'expliquer comment cette suggestion s'opère : nous avançons l'hypothèse que la grammaire musicale joue un rôle. En effet, pour la première fois, Debussy traite les accords en dehors des règles d'enchaînement classiques : les accords voltigent comme des coups de pinceau. Aussi, la forme n'est pas codifiée mais évolue de manière très libre et imprévisible³². Ces deux éléments propres au langage musical pourraient expliquer en partie le climat onirique qui envahit l'imaginaire de l'auditeur. Ce jeu de surprises par rapport aux attentes de l'auditeur de l'époque, perceptible dans le *Prélude* de Debussy, confirmeraient également l'importance du culturel dans la suggestion musicale.

³¹ Stéphane Mallarmé, lettre à Claude Debussy, 23 décembre 1894.

³² Toute l'œuvre de Debussy est caractérisée par une grande liberté formelle : la forme semble se chercher dans le temps, se dessine en même temps que les idées musicales. En cela, la démarche de Debussy est aux antipodes de celle de Ravel, qui pourrait être comparé à un horloger : rien, dans la poétique de Ravel, est laissé en désordre.

Allegro. Quand la musique quitte la parole. Musique pure, musique absolue.

Les *Cinq pièces pour orchestre* op. 10 d'Anton Webern (1911-1913), de même que la cinquième symphonie de Ludwig van Beethoven, se situent au degré maximal d'indépendance vis-à-vis de la parole³³ : sans support littéraire extramusical, les pièces sont mues uniquement par leur forme et par leur propre grammaire. Ici, le problème de la suggestion en musique est le plus complexe et n'est pas vraiment résolu. A l'époque romantique, se développe en Allemagne une réflexion autour de la musique dite « absolue »³⁴ : est-elle supérieure à la musique sur texte ? Nous permet-elle, comme l'exprime Wagner, de « dire à travers les sons ce que les mots ne peuvent dire³⁵ » ? Pour Hegel, la musique se sert du son non pas pour former des mots (qui possèdent un sens), mais fait du son une fin en soi : elle accède au domaine de la forme, mais reste défailante en vertu de ce repli sur la matière sonore³⁶. Dans la philosophie de Schopenhauer, au contraire, la musique, qui exprime la volonté, se situe au-dessus de la parole, qui constitue pour la musique « une addition étrangère d'une valeur secondaire, car l'effet des sons est incomparablement plus puissant, plus infaillible et plus rapide que celui des paroles : incorporées à la musique, celles-ci ne doivent y occuper jamais qu'une place très peu importante et se plier à toutes les exigences des sons³⁷ ». Un véritable changement de paradigme semble s'opérer : d'une conception de la musique instrumentale comme succédané (souvent imparfait) de la musique vocale vers l'idée d'une musique vocale comme musique instrumentale appliquée. Seule la musique pure, qualifiée alors d'absolue³⁸, serait capable de révéler l'essence intime du monde.

La nécessité de se détacher de la théorie des affects est une conséquence de ce changement ; emblématique est la phrase de Nietzsche au sujet des quatuors de Beethoven :

³³ Pour essayer de rendre compte des différentes manifestations musicales, Francis Wolff propose un tableau en dix cases allant de la « parole pure » à la « musique pure » : du roman à la cantillation, au récitatif, au blues, jusqu'à la musique à programme et, en dernière case, la musique dite « pure » (*reine Musik*). Voir WOLFF, Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris : Fayard, 2015, p. 20-24.

³⁴ Dans une « note liminaire » à l'ouvrage de Dahlhaus, P. Albèra et V. Barras préviennent de l'amalgame fait en France entre « musique pure » (*reine Musik*), ou musique purement instrumentale, et « musique absolue » (*absolute, reine Tonkunst*), qui désigne la musique pure dans le contexte romantique de l'expression de l'absolu où se joue la signification de l'art. Voir DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue, une esthétique de la musique romantique*, Genève : Edition Contrechamps, 2006, p. 7.

³⁵ WAGNER, Richard, *Œuvres en prose*, Paris : Delagrave, 1904, p. 29, cité par DAHLHAUS.

³⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Paris : Flammarion, 1979, p. 331.

³⁷ SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Livre III, Paris : Félix Alcan Editeur, 1909, p. 259.

³⁸ « L'idée de la « musique absolue » [...] c'est la conviction que la musique instrumentale formule de manière pure et directe l'essence de la musique, justement parce qu'elle est sans concept, sans objet, sans fonction ». DAHLHAUS, *op. cit.*, p. 14.

Au moment des plus hautes révélations musicales, nous ressentons même involontairement la grossièreté de toute image ou de tout affect que l'on pourrait évoquer par souci d'analogie : les derniers quatuors de Beethoven par exemple font absolument honte à ce genre de comparaisons et même à tout le domaine de la réalité empirique³⁹.

En réaction à cette servitude de la musique vis-à-vis de la parole et des affects, Edouard Hanslick affirme dans *Du beau dans la musique* que le contenu spirituel de la composition réside « dans ces formes sonores et précises [...] et non dans la vague impression d'ensemble d'un sentiment abstrait⁴⁰ ». Autrement dit, la musique n'a rien d'autre à exprimer que sa forme : « que contient donc la musique ? Pas autre chose que des formes sonores en mouvement⁴¹ ». On constate encore une fois à quel point la réflexion sur la musique se fait avec ou en opposition à la parole, dans une tension permanente qui conduit parfois à l'idéologie. L'attention se déplace à partir du Romantisme sur le son comme phénomène capable d'exprimer par sa propre grammaire un contenu dont le caractère extramusical ne fait pas l'unanimité. Pour Anton Webern, il n'y a que le principe de compréhensibilité (et, par conséquent, celui de cohérence) qui guide l'artiste :

La représentation d'une idée musicale : comment peut-on s'imaginer cela ? La représentation d'une pensée en sons ! [...] Quelque chose est exprimé en sons ; il existe donc une analogie avec le langage. Si je veux communiquer quelque chose, aussitôt s'impose la nécessité d'être *intelligible*. [...] Nous avons pour cela un terme précis : la *compréhensibilité*. Le principe suprême de toute présentation d'une idée est la loi de la compréhensibilité. Il est clair que cela doit être la loi suprême. Que faut-il pour qu'une idée musicale soit compréhensible ? Voyez-vous, tout ce qui s'est passé aux diverses époques vise cet unique but⁴².

La musique exprime en sons un « quelque chose » ; cependant, cette « pensée en sons » semble se suffire à elle-même, par le biais de règles grammaticales et syntaxiques, et la parenté avec le langage reste une analogie (pas d'images poétiques). La question reste ouverte : où se situe la suggestion dans la musique pure ? Si la musique nous transmet quelques éclats de la vérité ultime du monde, c'est peut-être à travers la clarté d'une forme,

³⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *Über Musik und Wort*, dans *Sprache, Dichtung, Musik*, Tübingen : J. Knaus, 1973, p. 25, cité par DAHLHAUS, p. 22.

⁴⁰ HANSLICK, Édouard, *Du beau dans la musique*, Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 1986, p. 135.

⁴¹ *Ibid.*, p. 94.

⁴² WEBERN, Anton, *Les chemins vers la nouvelle musique et autres écrits*, Genève : Editions Contrechamps, 2008, p. 53. Quand Webern parle de compréhensibilité et d'intelligibilité, ce n'est pas pour défendre la musique tonale : au contraire, c'est selon Webern dans le dodécaphonisme que se réalise la forme la plus pure, la plus compréhensible, car ses lois sont encore plus transparentes que celles de la musique tonale.

lorsque « notre raison reconnaît son propre œuvre, mais désintéressée, ludique, gratuite, dans les fantaisies sonores de notre imagination⁴³ ».

Finale (aperto). La suggestion en musique : entre *référentialistes* et *absolutistes*

L'histoire de la musique peut être abordée sous le prisme du rapport à la parole : s'il est raisonnable de penser que la musique naît avec la parole⁴⁴, on assiste en Occident à un mouvement d'attraction et de répulsion qui voit la musique s'éloigner et se rapprocher du texte ; au Moyen-âge avec l'essor de la polyphonie, puis à l'époque romantique, jusqu'à notre époque. Dans *Le cru et le cuit*, Claude Lévi-Strauss s'interroge sur la nature du langage musical « dont l'originalité absolue, qui le distingue du langage articulé, tient au fait qu'il est intraduisible⁴⁵ ». Le langage musical constitue pour Lévi-Strauss un produit avant tout culturel ; pour décrire un passage musical ou un timbre, Verlaine et Berlioz doivent se livrer aux métaphores :

Nous ne décrivons pas de la même façon les nuances des couleurs et celles des sons. Pour les premières, nous procédons presque toujours à l'aide de métonymies implicites, comme si tel jaune était inséparable de la perception visuelle de la paille ou du citron [...] Tandis que le monde des sonorités s'ouvre largement aux métaphores. A preuve : « les sanglots longs des violons – de l'automne », « la clarinette, c'est la femme aimée », etc.⁴⁶

Les sons comme grammaire étant un produit culturel (par rapport aux couleurs qui ne le sont pas), la musique serait alors en elle-même « libre de liens représentatifs ».

La psychologie cognitive a tenté d'étudier le phénomène complexe de la suggestion en musique, malgré tous les obstacles que ce travail comporte. Il semblerait que ce conditionnement s'opère selon plusieurs niveaux. Premièrement, il y a ce qui relève strictement du sujet (par exemple, le fait qu'écouter une chanson évoque le souvenir d'un autre moment où cette musique a été entendue⁴⁷). Il y a ensuite un niveau de suggestion indissociable du contexte social et culturel, dans lequel nous pourrions inscrire les

⁴³ WOLFF, Francis, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁴ NIETZSCHE, dans *Über Musik und Wort* : « chez tous les peuples, la musique commence en liaison avec la poésie, et bien avant qu'on ne puisse songer à une musique absolue, elle parcourt avec elle tous les stades majeurs de son évolution », cité par DAHLHAUS, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁵ LEVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris : Librairie Plon, 1964, p. 34.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30. Lévi-Strauss cite *Chanson d'automne* de Verlaine et une image de Berlioz, qui écrit dans son *Traité d'instrumentation et orchestration* (1844) : « les nombreux unissons de clarinettes, entendus en même temps, semblent représenter les femmes aimées, les amantes à l'œil fier, à la passion profonde, que le bruit des armes exalte, qui chantent en combattant, qui couronnent les vainqueurs ou meurent avec les vaincus ».

⁴⁷ Meyer parle de *processus iconique*. Voir MEYER, Leonard B., *Emotion et signification en musique*, Arles : Actes Sud, 2011, p. 291.

figuralismes baroques ou les modes grecs⁴⁸ : c'est parce qu'un mode est toujours associé à des paroles incitant à la guerre que ce même mode, même dépourvu de paroles, ravive un sentiment de courage chez l'individu. Ce qui fait dire à Baudelaire, dans un texte sur Wagner, que « la musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents⁴⁹ ». Wagner, avec son système complexe de *leitmotive*, cherchait à reproduire ces associations chez l'auditeur (thème du désir, de la mort de Tristan, de la délivrance, etc.). L'auditeur, par le décodage de ces associations qu'il opère, est le principal acteur de la suggestion :

Il peut puiser dans son stock d'images culturellement établies, notamment dans la littérature et la mythologie, ou bien rattacher le complexe connotatif à son propre vécu. Il existe un rapport de causalité entre le matériau musical, son organisation et les connotations qu'il évoque. L'organisation musicale eût-elle été différente, elle aurait suscité d'autres connotations⁵⁰.

L'aspect formel d'une musique et le travail psychique de l'auditeur seraient donc indissociables dans la création du sens pour le phénomène musical : la querelle entre *absolutistes* et *référentialistes* ne paraît plus convaincante⁵¹. Une œuvre musicale suggère dans un contexte socioculturel précis et s'adresse à des individus qui appréhendent cette œuvre avec leur vécu psychique subjectif.

La réponse à la question sur la suggestion en musique ne peut qu'être complexe et plurielle. Il nous semble que le concept de musique « pure », et nous entendons par là une musique qui serait dépourvue de renvois extramusicaux, est difficile à défendre : même instrumentale, la musique appelle le langage, ne serait-ce que pour tenter de décrypter sa forme, pour l'analyse, pour la restitution des sensations ressenties. « De la musique avant toute chose », ainsi débute *Art poétique* de Verlaine. Peut-être peut-on, comme Hegel, réconcilier musique et langage, musique et poésie : la musique serait son échappé à la formation de mots ; son qui se regarde. En anticipant la démarche de Mallarmé, les futuristes et les lettristes, Novalis n'est-il pas en train de briser la frontière entre poésie et musique lorsqu'il imagine des poèmes « simplement sonores » :

⁴⁸ Il s'agit de ce que Meyer appelle des *connotations* : « En Occident, par exemple, la mort est généralement exprimée par des tempi lents et des tessitures basses, alors que certaines tribus d'Afrique la traduisent par une activité musicale frénétique. [...] Les connotations spécifiques qui s'attachent à une musique ne sauraient être comprises indépendamment de la culture – des croyances et de ses attitudes – à laquelle cette musique appartient » (*ibid.*, p. 293).

⁴⁹ BAUDELAIRE, Charles, *Richard Wagner et le Tannhäuser à Paris*, in WAGNER, Richard, *L'art et la révolution*, Paris : Éditions de l'Opale, 1978, p. 82.

⁵⁰ MEYER, Leonard B., *op. cit.*, p. 299.

⁵¹ Voir à ce sujet le chapitre intitulé *Théorie* dans l'ouvrage de MEYER, Leonard B., *op. cit.*, p. 51-89.

Des poèmes qui sont simplement sonores et pleins de mots éclatants, mais dépourvus de sens et de cohésion, dont, tout au plus, quelques strophes sont compréhensibles, comme des fragments de choses les plus diverses. Cette véritable poésie peut avoir, tout au plus, un sens allégorique général, et une action indirecte comme la musique⁵².

Dans la musique se trouvent pour Pasolini « les mots authentiques de la poésie : c'est-à-dire des mots entièrement mots et nullement signification ». Pasolini finissait par s'abandonner à la musique de Bach qu'il aimait tant : au lieu de vouloir rendre compte de ce « néant suavement musical », ces « mots entièrement mots », écrit-il, nous devrions peut-être nous « contenter de les écouter⁵³ ».

Bibliographie

Philosophie antique

ARISTOTE, *Politique*, Paris : Gallimard, 1993.

ATHENEE DE NAUCRATIS, *Le banquet des savants, livre XIV*, volume 1, dir. Sylvie ROUGIER-BLANC, Bordeaux : Ausonius, 2018.

BOECE, *De institutione musica*, I, 1, Leipzig : B. G. Teubneri, 1867 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k993700.texteImage#>].

PLATON, *République*, trad. Éric Chambry, 1932 [en ligne : [https://fr.wikisource.org/wiki/La_R%C3%A9publique_\(trad._Chambry\)/Livre_III#1.](https://fr.wikisource.org/wiki/La_R%C3%A9publique_(trad._Chambry)/Livre_III#1.)]

XVII^e - XVIII^e siècle

GEMINIANI, Francesco, *The art of playing the violin*, Londres : 1751, [en ligne : https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP05501-Geminiani_art-of-playing.pdf].

MERSENNE, Marin, *L'Harmonie universelle*, Paris : Ballard, 1637 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54710466.texteImage#>].

⁵² NOVALIS, *Les disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, Bruxelles : Paul Lacomblez Éditeur, 1914 [en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Disciples_%C3%A0_Sa%C3%AFs_et_les_Fragments_de_Novalis/Fragments/02].

⁵³ PASOLINI, Pier Paolo, *op. cit.*, p. 86.

MONTEVERDI, Giulio Cesare, *Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madrigali*, in *Scherzi Musicali*, Venise : Ricciardo Amadino, 1607 [en ligne : [IMSLP71271-PMLP82310-monteverdi_scherz_mus-bw.pdf](https://imslp.org/IMSLP71271-PMLP82310-monteverdi_scherz_mus-bw.pdf)].

RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'Harmonie réduite à ces principes naturels*, Paris : Ballard, 1722 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232459.image#>].

Autres

ARTAUD, Antonin, *Nouveaux écrits de Rodez*, Paris : Gallimard, 1977.

DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue, une esthétique de la musique romantique*, Genève : Edition Contrechamps, 2006.

HANSLICK, Édouard, *Du beau dans la musique*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1986.

HEGEL, Georg-Wilhelm-Friedrich, *Esthétique*, Paris : Flammarion, 1979.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris : Librairie Plon, 1964.

MEYER, Leonard B., *Emotion et signification en musique*, Arles : Actes Sud, 2011.

NEMO, Philippe, *Le chemin de la musique*, Paris : PUF, 2010.

NOVALIS, *Les disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, Bruxelles : Paul Lacomblez Éditeur, 1914 [en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Disciples_%C3%A0_Sa%C3%AFs_et_les_Fragments_de_Novalis/Fragments/02].

PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo Primo, Milano : Arnoldo Mondadori Editore, 1999.

SCHWEITZER, Albert, *Bach, le musicien poète*, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1905.

WAGNER, Richard, *L'art et la révolution*, Paris : Éditions de l'Opale, 1978.

WEBERN, Anton, *Les chemins vers la nouvelle musique et autres écrits*, Genève : Editions Contrechamps, 2008.

WOLFF, Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris : Fayard, 2015.