**Conference 5, Ville de Joao Pessoa, Université fédérale de Paraiba.**

***Les rapports entre le Droit et la musique*, Août 2016**

*Résumé :*

*Les rapports entre le droit et la musique peuvent être envisagés de bien des manières. Cette conférence les situera dans deux échelles de temps. La première, relativement longue, est celle qui au cours de plusieurs siècles conduit l’humanité occidentale à à la conquête du monde réel en mettant l’homme au centre de ses préoccupations. La seconde se situe dans le temps court et étudie comment la musique fut réglementée et utilisée par les deux dictatures du XXe siècle, le stalinisme et le nazisme.*

**Introduction : Les au-delàs de la musique**

**Partie I : Du Ciel à la Terre**

1. La naissance de l’individu
2. *Les Ars Antiqua* et *Nova* et la quête du réel
3. La montée de la Raison
4. La possession du monde
5. L’humanisme et la monodie
6. La Querelle des Bouffons et la montée du plaisir dans les arts
7. Rousseau *versus* Rameau
8. La montée du plaisir

**Partie II : Les Cité terrestres des dictateurs et la Musique**

A ) Le réalisme socialiste

1. Faut il brûler Jdanov?
2. Le cas Chostakovitch

B) Les nazis et la musique

1) Race et musique

2) La musique dégénérée

3) Musiques de mort :Theresienstadt et les camps

\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*

*C’est la plus radicale manière d’anéantir toute argumentation que de séparer chaque chose de toutes les autres, car la raison nous vient de la liaison mutuelle entre les choses*

Platon, *Le Sophiste*, 259 e

**Introduction : Les au-delàs de la musique**

La musique sert souvent au meilleur, parfois au pire.

Elle a par exemple elle a par exemple accompagné la chute du mur de Berlin, quand Mstilav Rostropovitch (1927-2007) au pied de ce mur, le 11 novembre 1989, a joué une partie des suites pour violoncelle de Jean-Sébastien Bach.

En 1941, Dimitri Chostakovitch avait composé pour Léningrad assiégée par l’armée allemande la symphonie numéro sept, qui devint un symbole de la résistance du peuple russe. Passée à l’Ouest sur des microfilms, la partition fut jouée à Londres et à New York avant d’être interprétée et diffusée à Léningrad par des haut-parleurs en août 1942.

Dans les années soixante, pendant la guerre froide, le département d’État américain organise des tournées internationales de jazz.Malgré les interdictions, le *rock* pénètre en URSS.

En Asie, la Chine promeut des opéras dans les pays de la région pour y diffuser une image tranquillisante d’harmonie.

De son côté, le Brésil a beaucoup misé sur l’arme culturelle pour affirmer son leadership en Amérique latine par une collaboration étroite entre le ministère des affaires étrangères et celui de la culture. Il faut citer en particulier le musicien Gilberto Gil, ministre de la culture du président Lola entre 2003 et 2008. En septembre 2003, celui-ci chante à l’ONU pour les victimes de l’attaque du siège des Nations Unies à Bagdad, le 19 août. Cette prestation soutenait un message sur la paix qui critiquait le déclenchement de la guerre d’Irak par les États-Unis. À la fin du concert, Gilberto Gil invita Kofi Annan, Secrétaire général des Nations unies à l’accompagner sur scène à la percussion. En 2005, Gilberto Gil organisa un grand concert place de la Bastille le 13 juillet pour célébrer l’année du Brésil en France.

En 1988 l’organisation humanitaire *Amnesty international* organise une série de concerts dans 14 pays, retransmis par les télévisions devant un milliard d’individus. Il faut aussi citer le chef d’orchestre israëlo -argentin, Daniel Barenboïm qui a créé le West Eastern Divan Orchestra, composé de jeunes musiciens d’Israël et des pays arabes limitrophes ; en 2005, cet orchestre se produira en territoire palestinien[[1]](#footnote-2).

La musique peut donc avoir partie liée avec la politique. Il est *a priori* plus étonnant de chercher ses relations avec le droit. La démarche n’est pourtant pas aussi novatrice qu’il n’y paraît.

Un colloque s’est tenu en 1998 à la *Cardozo Shool of Law*, consacré aux rapports entre la musique et la théorie du droit[[2]](#footnote-3). Deux ans plus tard, Desmond Manderson, un auteur australien établissait de très convaincants parallèles entre l'évolution du droit anglais et celle de la musique[[3]](#footnote-4) L'idée de relations entre la musique et le droit remonte même au Moyen -Age : à la fin du XIVe siècle, un auteur anonyme écrit un traité sur la question[[4]](#footnote-5),et d'autres auteurs médiévaux s'engageront dans la même voie[[5]](#footnote-6). À la croisée des deux derniers siècles, H.Schenker (1868 –1935) est un auteur particulièrement intéressant pour notre propos[[6]](#footnote-7), même si nous ne pouvons plus souscrire à la plupart de ses conclusions. Il décrit la musique comme un *corpus* juridique, procède à des parallèles rien moins qu’étonnants : chaque ton est par rapport au système général de la tonalité dans une relation équivalente à celles qui associent l’individu à l’Etat ; la musique “ chaotique ” des sociétés primitives est l’expression du désordre antérieur à la découverte du système tonal, seul capable d’aménager des rapports harmonieux, civilisés-consonants- entre les tons, expression des lois éternelles de la nature. Schenker n’étant pas un démocrate, il tient que l’ordre naturel est et doit rester hiérarchique : de même qu’un individu n’en vaut pas un autre, il n’y a pas de démocratie tonale. Il n’y a qu’une minorité de tons qui jouent un rôle réellement structurel . Il est donc totalement opposé à la musique atonale d’Arnold Schoenberg et de son école.W.Alpern souligne par ailleurs les similitudes entre les visions hiérarchiques de la musique propres à Schenker et les représentations du système juridique formulées par Kelsen à la même époque[[7]](#footnote-8).

Au XXe siècle, le courant des auteurs partisans d’une parenté entre le droit et la musique n'est pas tari[[8]](#footnote-9) . Ils cherchent dans la musique des métaphores et des exemples propres à appuyer leurs théories juridiques sur l’interprétation. Certains, comme J. Frank, mettent en parallèle les facultés créatives de la jurisprudence et de l’interprète en musique[[9]](#footnote-10). Mais la plupart partagent une vision commune du droit et de la musique :celui-ci consiste essentiellement en un commandement impératif, de même que le texte musical écrit-la partition-s’impose à l’interprète[[10]](#footnote-11). Plus récemment,Timothy S.Hall plaide au contraire en faveur de leurs commune autonomie par rapport au texte écrit[[11]](#footnote-12). Il insiste sur les possibilités données à l’interprète par des techniques telles que la basse continue, l’ornementation, les cadences, l’improvisation, et sur le relativisme de toute notion d’authenticité en musique. Il établit une analogie entre ces formes d’autonomie de l’interprète et le type de relations juridique unissant des co-contractants. Ces derniers s’exécutent beaucoup moins par crainte d’une éventuelle sanction qu’en raison d’un intérêt commun. En cas de difficultés, on se référera moins à la lettre du contrat qu’à l’intention des parties. De même, en musique, l’interprétation résulte d’une rencontre entre la volonté du compositeur et l’interprétation de l’exécutant, non d’une copie conforme de la partition. On pourrait poursuivre ce parallèle en soulignant les possibilités créatrices de l’interprétation dans divers domaines. Certainement en droit, dont l’histoire montre abondamment que la règle de droit évolue au moins autant par réinterprétation d’un texte originel que par son remplacement par un autre. De même, les trois cinquièmes des sculptures de Michel-Ange sont inachevées, non par négligence, mais parce que l’artiste avait compris intuitivement ce qu’a découvert la neurologie moderne : le cerveau supplée de lui-même à certains “ manques ”de la réalité[[12]](#footnote-13). En musique, les *Suites pour violoncelle* de Bach participent au même phénomène : bien que l’instrument soit moins polyphonique qu’un orgue ou qu’un clavecin, le caractère contrapunctique de la musique n’en est pas affecté à l’audition.

On notera enfin qu’aux Etats-Unis, les recherches sur les rapports entre droit et musique possèdent des liens certains avec le courant très développé outre-Atlantique (mais fort peu en France) portant sur la littérature et le droit[[13]](#footnote-14).

Dans cette conférence, je voudrais simplement présenter quelques moments pour moi privilégiés des rapports entre le droit et la musique.

Dans une première partie, je me situerai dans le temps long. Celui qui voit en plusieurs siècles l’homme partir à la conquête du monde réel et à la découverte de lui-même, oscillant entre la Raison et le Sentiment.

Une seconde partie se situera dans le temps plus court de la première moitié du XXe siècle et sera consacrée aux pires aspects des relations entre les idéologies, le droit et la musique : j’étudierai les utilisations qu’en firent l’Union soviétique stalinienne, et le nazisme avec ses musiques de mort.

**Partie I : Du Ciel à la Terre[[14]](#footnote-15)**

Dans un processus relativement long, l’homme détourne les yeux du ciel pour regarder le monde qui l’entoure. Et aussi pour se placer en son centre.

C’est la naissance de l’individu et de l’humanisme.

Plus tard, en France, le sentiment va va s’affirmer par rapport à la raison dans la connaissance de ce monde. Les arts et le droit portent trace de ces processus.

1. Les *Ars Antiqua* et *Nova* et la quête du Réel

a)La montée de la Raison

Dans les monastères on continue à méditer en utilisant le raisonnement par analogie. Mais le progrès intellectuel est maintenant ailleurs, dans les villes et les églises épiscopales . Art de la raison, la dialectique, fondée sur la controverse, s'affirme comme méthode pédagogique : sur les images représentant les premières universités, on voit les étudiants groupés sur deux rangs se faisant face, posture facilitant le débat. La logique l'emporte sur l'analogie, non contre la foi- l'homme reste un reflet du divin -mais pour se conjuguer avec elle. Abélard témoigne :

“ *Les étudiants réclamaient des raisons humaines et philosophiques ; il leur fallait des explications intelligibles plus que des affirmations. Ils disaient qu'il est inutile de parler si l'on ne donne pas l'intelligence de ses propos, et que nul ne peut croire ce qu'il n'a pas d'abord compris* (...) *Nous venons à la recherche en doutant, et par la recherche nous percevons la vérité ”[[15]](#footnote-16).*

Quelques années plus tard, Pierre de Poitiers lui fait audacieusement écho : “ *Bien qu'il y ait certitude, il nous appartient pourtant de douter des articles de la foi, et de chercher, et de discuter ”[[16]](#footnote-17).*

Comme l'écrit G.Duby : “ *Tous les professeurs et tous leurs disciples tiennent l’intelligence pour l'arme la plus efficace, celle qui peut conduire aux vraies victoires, et permettre de percer peu à peu les mystères de Dieu* ”[[17]](#footnote-18). Même si elle suscite de vives réactions (Saint Bernard condamne la méthode dialectique et assimile au péché la discussion des textes sacrés), cette attitude conduit à un tournant radical : l'univers n'est plus un ensemble de signes annonciateurs d'une autre réalité, mais s’éclaire d'une logique discernable par la raison. D'autant plus que les mathématiques connaissent un nouvel essor, au contact avec les oeuvres arabes lues en Espagne et en Italie du Sud.

Ajoutons que la figure divine s'inscrit davantage dans l'humain . Grâce aux croisades qui se répètent de 1095 à la fin du XIIIe siècle, les Européens ont pu connaître *de visu* les lieux où a vécu le Christ, les endroits où il a parlé . Par amour, Dieu a accepté de prendre forme dans la matière et de s'inscrire dans le monde qui est le nôtre, et non plus seulement celui du surnaturel, dont nous ne percevons que d’imparfaits reflets.

Le mouvement de réhabilitation du monde sensible et de la raison se poursuit au siècle suivant.

La répression du catharisme, persuadé de la corruption de la matière, y aide de façon décisive. La théologie catholique réhabilite le concret, qui participe maintenant à la gloire de Dieu et à sa connaissance, comme le dit si bien le *Cantique des Créatures* de Saint-François d'Assise (1182 -1226). Mais surtout le XIIIe siècle voit la naissance de la philosophie de saint Thomas d'Aquin (1226-1274), pour qui “ *La doctrine sacrée se sert aussi de la raison humaine, non pour prouver la foi, mais pour rendre clair* ( manifestare) *tout ce qui est avancé dans cette doctrine[[18]](#footnote-19)* (...) *L'âme doit tirer du sensible toute sa connaissance* (...) *Ce qu'on retranche à la perfection des créatures, c'est à la perfection même de Dieu qu'on le retranche*[[19]](#footnote-20)”. Bien entendu, le *Docteur angélique* n'est pas pour autant matérialiste : si le monde est digne d'amour c'est parce qu'il vient de Dieu

(“ *Dieu aime toute chose, puisque chacune d'elles est semblable à Lui dans son essence ”[[20]](#footnote-21)*)*.*

Mais Saint Thomas n'est pas seulement important pour la théologie. Les juristes, et surtout les jusnaturalistes, lui doivent beaucoup. Jusqu'ici en effet le droit ne connaît pas de grandes constructions théoriques. Le thomisme va lui apporter une doctrine décisive du droit naturel. La raison divine, ou loi éternelle, régit l'univers tout entier. Dieu a mis en l'homme la raison, par laquelle il participe donc à la loi éternelle, et qui lui permet de discerner le bien du mal[[21]](#footnote-22). Cette raison humaine s'identifie à la loi naturelle, en entendant par nature humaine la conformité à ce principe de distinction du bien et du mal. Elle s’exprime concrètement par des lois positives, qui peuvent varier en fonction des circonstances. Il y a donc concordance entre Dieu, le monde et l'homme par un mouvement où foi et raison se rejoignent. Le désir de connaissance, l'intérêt pour le monde s'en trouvent légitimés.

L'évolution de l'art en témoigne : s’y affirme une poussée en faveur du réalisme. À la fin du XIIe, les sculpteurs gothiques entreprennent la reproduction exacte des visages humains, des animaux et des plantes. Les transformations sont également manifestes en musique. Ce siècle apparaît comme un tournant avec l'élaboration de l’*Ars antiqua*, qui désigne plus spécifiquement la période de la musique française allant de 1230 à 1320. Le XIIIe voit en effet se développer un prodigieux effort de rationalisation de la musique[[22]](#footnote-23) : le problème de la description des durées musicales trouve maintenant des solutions, car les nouvelles formes de pensée imposent une division du temps systématique. La conquête du réel passe aussi par celle du temps, ou plus exactement de l'exactitude de sa mesure . Les horloges mécaniques, qui mesurent des heures d'égale durée (contrairement aux anciennes mesures du temps ecclésiastiques) se multiplient à partir du XIIIe siècle. Vers 1260 s’opère le passage à la notation mesurée (notation dite “ franconienne ”, du nom de Franco de Cologne, qui en traite dans son *Ars cantus mensurabilis*), avec l'adjonction de nouvelles valeurs comme la demi-brève. Le rythme parfait est ternaire, car il reflète la perfection de la Sainte Trinité. Au début du siècle suivant, le système de notation des durées apparaît comme unifié dans toute l'Europe. Sans succès, l'Eglise va protester contre ce mouvement de rationalisation du temps, ce don gratuit de Dieu. Les cisterciens et les dominicains interdisent qu'on chante dans les offices les polyphonies *mesurées*.

Ce souci d'organisation des oeuvres est caractéristique des auteurs du XIIIe siècle[[23]](#footnote-24). De ce siècle seulement date l'habitude qui nous paraît aujourd'hui naturelle d'organiser les grands traités conformément à un plan d'ensemble, les parties étant reliées par une progression logique : un *principe de clarification[[24]](#footnote-25)*, qui sert aujourd'hui encore à distinguer en droit les *compilations* (simples assemblages de textes) des *codifications* (présentations systématiques des sources). Il reflète un mouvement plus profond, commun aux arts et à la pensée de ce temps, y compris juridique : la passion pour la réunion de tous les éléments de connaissance sur un sujet, leur classification en *Sommes* (terme d'abord utilisé par les juristes pour désigner une présentation à la fois exhaustive et systématique), comme l'a bien montré E. Panofsky[[25]](#footnote-26) , qui voit à l'oeuvre à la fois dans la pensée et dans les arts un *“ souci obsessionnel de division et de subdivision systématiques* ”[[26]](#footnote-27).

En architecture, le gothique classique introduit le rythme ternaire dans les bâtiments ecclésiastiques en édifiant des nefs tripartites et des transepts également tripartites, qui contrastent avec les plans beaucoup plus simple de l'époque précédente. La cathédrale gothique classique est un système[[27]](#footnote-28). Par rapport à l'âge roman, on supprime les éléments qu'on juge susceptible de compromettre l'équilibre de l'ensemble : crypte, galeries et tours (sauf celles de la façade). L'uniformité de la voûte d'ogive contraste avec la diversité romane des formes de voûtes occidentales et orientales ; les voûtes de l'abside, des chapelles rayonnantes et du déambulatoire ne diffèrent plus dans leur principe de celles de la nef et du transept. Plus encore, on constate la mise en oeuvre d'un principe de divisibilité homologique : chaque partie doit être étroitement en correspondance avec les autres. Les supports se subdivisent en piliers principaux, ceux-ci en colonnettes majeures, celles-ci en colonnettes mineures, etc. Dans les arts visuels prédomine une subdivision stricte de l'espace.

Comme nous l'avons vu, à ce mouvement correspond celui de l'introduction de la notation mesurée en musique. Le développement de la polyphonie s'inscrit aussi dans ce processus. Il est accompli à la fin du XIIe par Léonin, premier maître de l'Ecole de Notre-Dame, et Pérotin, auteur le plus connu de cette même École. Ceux-ci multiplient les voix, le motet devient la forme polyphonique par excellence. Chaque voix évolue à un rythme différent afin de clarifier l'écriture de l'ensemble. Cette écriture du motet participe au mouvement général de la pensée scolastique, qui classe, oppose et harmonise des flux distincts, qu'il s'agisse de pensées ou de sons : il y a unité structurale, habitude mentale.

En retrouve t’on l’écho dans l'évolution juridique ?

Là aussi, les transformations sont spectaculaires. Jusqu'ici le droit était essentiellement pragmatique. Il ne connaissait pas de systématisation théorique. Les choses commencent à changer à partir du XIIe. Plus précisément, l'effort de rationalisation est clairement perceptible dans l'amorce de deux mouvements : la codification des coutumes et la redécouverte du droit romain.

L'oralité du droit convenait à des sociétés paysannes dont le mode de vie privilégiait les rapports de face-à-face. Elle n'empêchait pas sa transmission : l'exemple des sociétés traditionnelles montre les hautes facultés de mémorisation dont y sont capables les individus. D'ailleurs, même au-delà du Moyen -Âge, le droit coutumier demeurera la réalité immédiate de la majeure partie de la population française. Mais avec l'élan économique du XIIe, le début des ambitions centralisatrices du pouvoir monarchique, les cadres sociaux se dilatent et se renouvellent sous l'effet de la croissance urbaine. Un corps de juristes se constitue, dont plusieurs se mettront au service du pouvoir. Le droit devient un instrument de gouvernement aux mains des nouvelles élites, et corrélativement un objet nouveau de travail de la pensée. L'oralité ne convient plus. Il faut que la connaissance du droit puisse s’exercer en transcendant les limites d'isolats et que les principes de gouvernement qu'on en extrait paraissent reposer sur des corps de règles assurés (même si la certitude de l'écrit est toujours affectée par les altérations de l'interprétation). Le droit du pouvoir, celui des savants, seront donc écrits, même si ce mouvement prendra des siècles.

Les premières rédactions émanent des autorités municipales ou d'auteurs individuels, tous soucieux d'une mise en ordre, d'une adaptation aux besoins nouveaux. Dans la première moitié du XIIe, les coutumes sont rédigées en Italie du Nord, siège d'une révolution juridique[[28]](#footnote-29), puis en Provence et dans tout le Midi. Ces coutumes du Midi ont une valeur officielle, dans la mesure où elles sont validées par une autorité publique : une ville, un seigneur ou même le roi[[29]](#footnote-30). Dans le Nord en revanche, et jusqu'au XVe siècle, il s'agit surtout de rédactions fondées sur la seule réputation de leurs auteurs. Mais la révolution juridique du XIIe siècle est aussi écrite dans un autre chapitre, celui de la renaissance des droits “ *savants* ”, indéfectiblement liée elle aussi à l'écriture.

Tout d'abord, le droit canonique. Rédigé entre 1120 et 1150, le *Décret* de Gratien (un camaldule de Bologne) est la première grande codification du droit de l'Eglise. Il ne se contente pas de compiler les textes. Il les rationalise, comme l'indique son véritable titre : *Concordia discordantiun canonum.* Le *Décret* réduit les antinomies, discerne une logique dans l'accumulation des textes qu'il interprète : un travail d'ordonnancement. Pratiquement au même moment, Abélard montre dans son fameux *Sic et Non* que les textes sacrés et la patristique contiennent 158 points de désaccord, depuis la question de savoir si la foi doit s'appuyer sur la raison jusqu'à des questions telles que la licéité du suicide et du concubinage. La raison doit ici intervenir, par la méthode dialectique, qui permet d'harmoniser les divergences : un *habitus* qui caractérise la pensée de cette époque. Il est tout autant perceptible dans le cas du droit romain, qui deviendra le premier droit commun européen[[30]](#footnote-31). Grâce au réemploi du *Corpus iuris civilis* de Justinien(empereur romain d’Orient du début du VIe siècle), les juristes disposent maintenant d'une *“ forteresse de mots* ”, suivant l'heureuse expression de P.Legendre. Ils définissent termes et concepts. Et surtout ils les classent, suivant l'art des distinctions, qui établit des oppositions binaires (public/privé, absolu/relatif, meuble/immeuble, propres/acquêts, etc.), souvent présentées sous forme de vers rimés, afin d'en faciliter la mémorisation[[31]](#footnote-32). On en perçoit encore la structure dans le plan binaire, toujours systématiquement recommandé aux étudiants dans nos Facultés de droit. Au début du XIIIe, la multiplicité des gloses est devenue telle que de nouveau un besoin de remise en ordre se fait sentir. Ce fut Accurse (1182-1260) qui y procédera, à Bologne, en rédigeant une *Grande Glose*. Elle résume et rationalise le travail des générations précédentes et connaîtra un immense succès. Notons bien cependant le caractère abstrait de la démarche, qui n'est historique qu’en apparence. Car les textes regroupés par Justinien émanent d'auteurs divers, d'époques qui peuvent être très éloignées (un texte peut se trouver à mille années de distance d'un autre). Or les juristes des XIIe et XIIIe (les glossateurs) les commentent comme s'ils formaient un bloc homogène et contemporain. Ce qui provoquera plus tard les moqueries de Rabelais[[32]](#footnote-33), qui vivait à une époque beaucoup plus respectueuse de l'histoire. Nous voyons pas pour autant là une infirmité particulière aux juristes. À l'époque, on utilisait Aristote et Ovide, l'art classique, comme s'il s'agissait de productions contemporaines, ou, plus exactement intemporelles[[33]](#footnote-34).

Pour autant les avancées des XIIe et XIIIe siècles sont immenses et s'inscrivent dans une certaine synchronicité en ce qui concerne le droit et la musique. Résumons-les .

D'une part, le développement de l'écrit, qui permet la rationalisation et la systématisation. Les perfectionnements de la notation en musique ( *nota*, la marque d'écriture, a engendré l'appellation de note en musique, comme elle décrit l'activité du notaire) sont sans doute l’équivalent fonctionnel de l'écriture du droit. D'autre part, un immense effort de classement, de composition, de résolution des contradictions.

Au total, l'exploration toujours plus poussée des capacités organisatrices de la norme juridique, celle des virtualités du monde sonore nouveau semblent bien évoluer en parallèle. Elles découlent d'une valorisation du monde étrangère à la pensée féodale. Un monde que la raison peut capter parce qu'elle et lui sont fondés sur Dieu.

Ce lien avec la divinité va commencer à se distendre dans les deux derniers siècles du Moyen -Âge.

b)La possesssion du monde

Dès les années 1270-1320, on discerne un déclin de la confiance dans le pouvoir synthétique de la raison. C'est la phase finale de la scolastique classique, à laquelle correspond celle de l'âge classique du gothique[[34]](#footnote-35). Plus largement, durant les trois siècles qui vont venir, les représentations du monde vont progressivement s'écarter de la synthèse entre la foi et la raison qu'on avait pu croire atteinte dans les dernières décennies du XIIIe siècle. La possession du monde devient primordiale dans les deux derniers siècles du Moyen-Age. Plus tard, lors de la Renaissance, l'individu s'affirmera toujours davantage comme acteur de cette emprise sur la réalité concrète.

L'époque est rude. À cet âge d'or que fut le XIIIe siècle[[35]](#footnote-36) succèdent durant deux siècles diverses calamités : épidémies de peste (dans certaines régions de l'Europe, elles tuent la moitié de la population : l'équivalent d'une guerre nucléaire) ; extension de la guerre ; lutte des monarques contre la papauté, Grand Schisme de l'Eglise, etc.... On s'attendrait à ce que la survenance inattendue du malheur provoque la poussée de l'irrationnel. Après tout, les catastrophes majeures du premier XXe siècle ont bien amené le déclin de l'optimisme rationaliste. Pourtant, autre chose se passe, que résume fort bien Georges Duby :

“ *Incontestablement, le XIVe siècle ne fut pas dans l'ordre des valeurs culturelles un mouvement de contraction, mais bien au contraire de fécondité et de progrès. Il apparaît que les dégradations mêmes et les dérangements de la civilisation matérielle ont stimulé la marche en avant de la culture (...) Tourmentés, les hommes de ce temps le furent certainement plus que leurs ancêtres, mais par les tensions et les luttes d'une libération novatrice. Tous ceux d'entre eux capables de réflexion eurent en tout cas le sentiment, et parfois jusqu'au vertige, de la* modernité *de leur époque. Ils avaient conscience d'ouvrir des voix, de les frayer. Ils se sentaient des hommes nouveaux ”[[36]](#footnote-37)*.

Ouvrir des voies : en 1320, le compositeur et théoricien P.de Vitry (1291-1361) écrit un traité qu'il intitule *Ars nova[[37]](#footnote-38).* Il est qualifié par Pétrarque de *veri semper acutissimus et ardentissimus inquisitor*, chercheur de la vérité[[38]](#footnote-39). D'autres théoriciens témoignent en Europe des tendances nouvelles[[39]](#footnote-40) : le “ progressiste ” Johannes de Muris (*Musica speculativa*, en 1321), l'italien Marchetus de Padoue *( Pomerium artis musicae mensurabilis*), l'anglais Simon Tunstede ( *De quatuor principalibus musicae).* Certains témoignages sont d'ailleurs *a contrario*. Ils émanent d'auteurs effrayés par les innovations : Robert Handio, qui, dans ses *Regulae* (1326) s'inspire de Jean de Garlande et de Francon ; Jacobus de Liège, auteur présumé du *Speculum musice*. La musique apparaît d'ailleurs dans certaines oeuvres littéraires contestataires. Ainsi du *Roman de Fauvel* (nom d'un âne rouge incarnant tous les vices du siècle), violente satire rédigée entre 1310 et 1314 par Gervais du Bus. Il comporte 132 pièces musicales intercalées dans le texte, dont la majeure partie obéissent aux tendances nouvelles. Quelles sont-elles ?

Le motet voit s'amplifier l'indépendance des voix, en même temps que son texte peut maintenant évoquer davantage la vie du siècle. Le conduit tombe en désuétude. Le contrepoint se complexifie. Au XVe siècle, on arrivera à introduire trente-six voix dans un motet alors que l'oreille humaine ne peut plus discerner les voix de façon précise au-delà de quatre... De manière non réfléchie, la complication du contrepoint engendre une rationalisation qui marquera profondément la musique de l'époque moderne : l'harmonie, à la base de la tonalité. En effet, les rencontres entre les voix du contrepoint créent de façon empirique des agrégats, dont certains, les accords, seront plus tard conçus comme les jalons déterminants du discours musical, son architecture. Après Josquin des Prés, certains auteurs ( Jannequin, Costeley, Claude Lejeune, Roland de Lassus, Vittoria, Palestrina) commencent à organiser leur musique par accords, puis par successions d'accords, réglées suivant les hiérarchies du système tonal à venir[[40]](#footnote-41).

Comme toujours dans les périodes de progrès, les innovations techniques accompagnent ces mouvements de la pensée. Jusqu'au XIVe, le rythme était uniquement ternaire, représenté par un cercle, autre symbole de la perfection. Apparaît alors le rythme binaire, qui ne remplace pas le ternaire, mais peut être utilisé avec lui dans une même composition (le rythme binaire est indiqué par un demi-cercle, division du *tempus perfectum* : c'est l'ancêtre de notre lettre *C*, signalant en début de portée la musique à quatre temps). Les notes des rythmes binaires sont écrites en rouge, celle des ternaires restent en noir. Les hoquets (interruptions du son par des silences, qui dynamisent les lignes mélodiques) deviennent de plus en plus fréquents. Enfin, vers 1320, P. de Vitry invente les signes de mesures : près de la clé apparaît l'indication du mode (rectangle) et du rythme (cercle). Parallèlement, les valeurs diminuent (*minima, semi- minima).* On dit ainsi au XIVe : *gaudent brevitate moderni*. Polyrythmie, accélérations : la musique se dote d'une gamme de moyens de plus en plus perfectionnés.

Mais les résultats ne sont pas au goût de tous. Les autorités ecclésiastiques pressentent que toutes ces innovations techniques donnent à la musique une autonomie condamnable par rapport à ce qui doit rester pour elle sa finalité : la mise en valeur des textes sacrés. D'Avignon le pape Jean XXII lance en 1324-1325 sa fameuse décrétale *Docta sanctorum patrum*, condamnation des idées nouvelles en musique :

“ *Certains disciples de la nouvelle école, tandis qu'ils mettent toute leur attention à mesurer les temps, s'appliquent à faire les notes de façon nouvelle, préfèrent composer leur propre chants que chanter les anciens, divisent les pièces ecclésiastiques en semi-brèves et minimes ; il hachent le chant avec les notes de courte durée, tronçonnent les mélodies par des hoquets, polluent les mélodies avec des déchants et vont jusqu'à les farcir de “ triples ” et de motets en langue vulgaire. Ils méconnaissent ainsi les principes de l'antiphonaire et du graduel, ignorent les tons qu’ils ne distinguent plus, les confondent même : sous cette avalanche de notes, les pudiques ascensions et les discrètes retombées du plain- chant, par lesquelles se distinguent les tons eux-mêmes, deviennent méconnaissables. Il courent sans se reposer, enivrent les oreilles au lieu de les apaiser, miment par des gestes ce qu'ils font entendre.* Ainsi, la dévotion qu'il aurait fallu rechercher est ridiculisée et l'agressivité qu'on aurait dû fuir est étalée au grand jour[[41]](#footnote-42) ”.

Un *Syllabus* avant l’heure... Mais aussi un lointain écho des anathèmes lancés au XIIe par Saint-Bernard contre les jaillissements techniques de l'art clunisien qui peuplait les cloîtres de créatures monstrueuses et d'animaux profanes, détournant les moines de la méditation[[42]](#footnote-43). Jean XXII ne figera pas l’ *Ars nova,* pas plus que Saint Bernard n'avait empêché le gothique. Pourtant, le pape ne se trompait pas. En effet, il est clair que l'art musical prend ses distances par rapport à la religion. Non seulement dans ses procédés techniques, mais dans ses sujets. Alors que la musique religieuse constituait au XIIIe la majeure partie de la production artistique, elle décline très nettement au profit de la musique profane au siècle suivant, même si celui-ci est encore brillamment illustré par la *Messe Notre-Dame* de Guillaume de Machault (1300-1377). Le phénomène est surtout sensible dans l'évolution du motet, creuset du rationalisme de l'âge nouveau. Il est dû au moins en partie à l'influence de la bourgeoisie, qui éprouve un attrait certain pour la musique profane. Pour autant, la montée du profane n'est pas unilinéaire. Dans les dernières années du XIVe, la musique religieuse connaît un renouveau, confirmé avec G.Dufay (1400-1460) , J.Ockeghem (1430-1496) et surtout Josquin des Prés (1440-1527), qui s'illustrent dans la messe polyphonique. Mais à partir des années 1525, la tendance du XIVe se confirme avec le déclin de la messe au profit de la chanson, terme générique désignant durant tout le XVIe la quasi-totalité de la littérature musicale profane.

Un phénomène se dévoile cependant dans toute son ampleur à partir du XIIIe siècle, récemment souligné par J. Delumeau[[43]](#footnote-44) : *la musique rentre au paradis*, alors que pendant longtemps les seuls anges musiciens avaient été ceux de l'Apocalypse, annonçant par leurs trompettes le Jugement dernier. En effet, les orchestres angéliques se multiplient dans les représentations du paradis et le nombre des exécutants a tendance à s'accroître . Au XVe siècle et au début du XVIe, les représentations du paradis incluent le plus souvent des anges musiciens. Cette sanctification de la musique s'inscrit elle en faux par rapport au mouvement de laïcisation que nous percevons par ailleurs à la même

époque ? Je ne le pense pas : plus encore, elle le confirme. En effet, comme le note J.Delumeau[[44]](#footnote-45), la musique est devenue synonyme de bonheur, ainsi que l'indispensable compagne de l'amour, sur la terre comme au ciel. Elle entre donc au paradis, où l'amour régnera, pour toujours délivré du mal, qui afflige encore le monde terrestre. La preuve *a contrario* de cette mutation des mentalités nous est donnée par le déclin de ces musiques paradisiaques à partir de la seconde moitié du XVIe. Influence du rigorisme musical du concile de Trente (1545-1563)[[45]](#footnote-46), et prise de conscience par l'Eglise de la liaison de plus en plus nette entre la musique et les plaisirs terrestres, en particulier ceux d'un amour dont l'accomplissement n'est plus reporté au paradis. Un amour sensuel, sous le prétexte des scènes mythologiques, tandis que prolifèrent au XVIe dans l'iconographie les représentations de “ festins en musique ” et autres “ concerts de dames ”. Dès lors l'Eglise juge dangereux d'exalter au ciel des instruments de musique à juste titre suspects d'inciter sur terre à l'érotisme.

Toutes ces mutations participent à un mouvement beaucoup plus vaste, qu'il faut bien qualifier de laïcisation, de résorption du champ du religieux. Cette évolution se constate facilement dans le domaine artistique. Les artistes dépendent moins de l'Eglise, et davantage de princes qui prennent leurs distances avec l'autorité ecclésiastique et les valeurs proprement religieuses. Les préoccupations artistiques deviennent davantage d'ordre esthétique. Plus précisément, au XIVe apparaissent les premières remarques sur la beauté de la musique recherchée pour elle-même dans l'harmonie des sons[[46]](#footnote-47), une harmonie qui n'est plus celle de l'ordre cosmique, mais de la psychologie humaine. Jean de Grouchy le dit nettement dans dans son *De Musica* , où il prend parti contre Boèce. Dans la seconde moitié du siècle suivant, le flamand J.Tinctoris affirme encore plus nettement : “ *Les harmonies des sons et des mélodies dont la douceur (...) engendre le plaisir de l'oreille ne sont pas produites par les corps célestes, mais bien par les instruments terrestres, avec l'aide de la nature ”*. Le plaisir, la recherche des joies du monde sont consciemment recherchées : George Duby interprète en ce sens les poussées les plus exubérantes de la polyphonie[[47]](#footnote-48), dénoncées par les clercs. L'artiste passe au service de l'homme. Il s'attache de plus en plus à rendre compte de la réalité telle qu'elle est.

L'histoire des arts de ce temps le montre bien.

Giotto (1266-1337) traduit un souci de réalisme dans les décors dont il entoure ses personnages et s’essaye à rendre la profondeur de champ. Pour les yeux d'un homme du XXe siècle, elle est encore rudimentaire . Mais peu d'années après la mort de l'artiste, Boccace exprime un avis bien différent : “ *La nature ne produit rien qu’il n'ait peint semblable à elle et même identique, si bien que souvent les hommes se trompent à voir les choses qu'il a faites, prenant pour vrai ce qui est peinture* ”. Or, comme le note bien George Duby[[48]](#footnote-49), la nature et la vérité dont il est question ne sont plus d'un monde supra - terrestre, mais celles offertes à nos sens. À Florence, l'architecte Filippo Brunelleschi (1377-1446) pousse plus loin cette expérience et découvre les lois de la perspective. Le peintre Masaccio (1401-1428) les applique à son tour et ouvre les murs à l'espace. Le paysage en tant que symbole de notre contact avec la nature surgit dans l'histoire de la peinture autour des années 1415[[49]](#footnote-50). On peut supposer que cette nouvelle perception de l'espace n'est pas sans liens avec l'accroissement de la mesurabilité du temps que nous avons vu se produire à partir du XIIIe siècle[[50]](#footnote-51).

L'illusion du relief s'introduit aussi dans la musique, par le biais de la polychoralité vénitienne, qui se généralisera dans la seconde moitié du XVIe siècle[[51]](#footnote-52). Dans la basilique Saint-Marc, deux tribunes avec leurs orgues respectifs se font face. Orazio Benevoli ( 1605-1672) composera même une messe à 52 voix, conséquence extrême de la multiplication des choeurs [[52]](#footnote-53).

Plus au nord, Van Eyck (1390-1441) chérit aussi le monde sensible, dont témoigne le corps de ses *Eves*. Un peu plus tard, Léonard de Vinci (1452-1519) affirmera : “... *ce tableau est le plus digne de louanges qui ressemble de plus près à la chose à imiter* ”[[53]](#footnote-54). Au XVe siècle, les peintres néerlandais s'attachent à la plastique en s’aidant de statues de pierre, de bois ou de cuivre. Il les peignent et dorent pour mieux observer l'action de la lumière sur ces corps solides[[54]](#footnote-55). Parallèlement, à partir du XIVe, les peintres deviennent assidus aux séances publiques de dissection (à Padoue, la première a lieu en 1341).

La technique répond à ces nouveaux besoins. On connaissait déjà le principe de la peinture à l'huile, mais elle n'était pas utilisée. On s'aperçoit alors qu'elle permet beaucoup mieux que la détrempe ou la fresque de reproduire les jeux de la lumière sur les volumes et facilite l'identification de leurs constituants. L'étendue de la gamme des perceptions optiques s'en trouve beaucoup mieux rendue. Mais d'autres innovations marquent la fin des temps médiévaux.Van Eyck décide un jour de peindre le visage de sa femme, tel qu'en lui-même, se libérant du prétexte d'une représentation religieuse. Au même moment, à Florence, Masaccio peint son propre visage parmi les figures des apôtres du *Tribut*. L'individu est né.

Le détachement des valeurs religieuses que traduit si bien l'évolution artistique se lit avec la même facilité dans la philosophie politique et juridique :

Dieu n'est pas nié, mais ses ministres -à commencer par son Vicaire, le pape- peuvent être combattus quand ils errent.

Dans la philosophie thomiste, la loi exprimait un ordre du monde d'origine divine. Jusqu'aux années 1280 , la pensée d'Aristote domine. Elle réside toujours sur une distinction fondamentale entre le monde sensible, qui est celui de l'apparence, à partir duquel il faut remonter jusqu'à la véritable réalité, dérobé à notre expérience directe. La physique, science du mouvant, est ainsi la voie d'accès à la mathématique et à la métaphysique, qui expriment les ordonnancement ultimes de l'univers. Cette vision correspondait aux options du premier christianisme médiéval, surtout propagé par les milieux monastiques, marqués par le sentiment du péché et de la corruption du monde. Un monde, rappelons-le, fondamentalement hors d'atteinte de la maîtrise de l'homme et souvent menaçant.

Mais dans les premières années du XIVe, la recherche théologique s'émancipe de ces anciens schémas : ses innovations les plus hardies s’expriment au sein du tout jeune ordre des Franciscains. Tout d'abord John Duns, qui distingue la fois de la raison : cette dernière ne peut fonder que peu d'affirmations du dogme. Celles-ci doivent être crues, et non pas démontrées. Mais c'est surtout la pensée de Guillaume d'Ockham (1285-1349)[[55]](#footnote-56) qui est déterminante et s'inscrit dans ce grand mouvement de laïcisation, sans pour autant cesser d'être chrétienne. Pour ce Frère mineur formé aux écoles d'Oxford, des affirmations fondamentales comme celle de l'existence de Dieu ou l'immortalité de l’âme ne sont pas démontrables : on accède à Dieu par l'amour et la confiance en sa révélation. La raison quant à elle constitue un mode de connaissance adapté à ce qui est susceptible d'observation directe, et son cheminement ne doit pas être entravé par les ingérences de l'Eglise : le pape, affirmait-il, “... *ne peut priver les hommes des libertés qui leur ont été concédées par Dieu ou par la nature* ”, (rappelons que c'est un membre du clergé qui parle... Poursuivi par la curie d’Avignon, il dut se réfugier auprès de l'Empereur). Les universités résistèrent d'abord à ce message révolutionnaire. On continua à y enseigner Aristote. Mais à plus long terme, toute la pensée occidentale allait s'engouffrer dans la brèche ouverte par Guillaume d'Ockham .

L’humanisme allait apparaître.

2)L’humanisme et la monodie

Développement de l'écrit, laïcisation, apparition de l'individu : autant de révolutions culturelles constitutives de ce qu'est encore aujourd'hui la modernité occidentale. La musique n'y échappe pas plus que le droit. Quelques décennies avant que ne s'épanouisse en Europe le rationalisme des XVIIe et XVIIIe siècles, un musicien fait figure de passeur : Monteverdi (1567-1643) sur lequel il faut nous arrêter[[56]](#footnote-57).

Vingt ans avant sa naissance, le théoricien H.Glareanus (1488-1563), dans son *Dodecachordon*, avait affirmé la supériorité de la monodie- présente depuis longtemps dans les chansons populaires- sur la polyphonie. Le débat n'est pas qu'esthétique : la monodie, dans son souci de clarification et d'expression personnalisée, signifie le souci de l'affirmation individuelle, préoccupation du temps. L'époque porte aussi à prolonger les conquêtes du Moyen -Âge finissant en direction du monde sensible. Entre 1558 et 1588, Gioselfo Zarlino entreprend de construire une nouvelle grammaire de la musique, ouvrant le chemin aux réflexions postérieures de Rameau. Pour lui, il existe entre les intervalles des rapports fondés sur la nature même des sons. Celle-ci peut être découverte par la raison beaucoup plus que par l'autorité de la tradition, même si la nature et son caractère mathématique ont bien été créés par Dieu. Le souci du réalisme est donc confirmé . On affirme maintenant avec toujours plus de conviction que l'art doit imiter la nature et “ *mettre en mouvement les passions* (movere gli

affetti) ”[[57]](#footnote-58), et non plus seulement poursuivre des fins métaphysiques .

En 1558, dans ses *Institutioni harmoniche*, Zarlino attribue aux intervalles musicaux des valeurs psychologiques : ceux qui comportent des demi-tons évoquent la tristesse, ceux qui n’en ont pas, la joie. A Florence, dans sa fameuse  *Camerata*, le comte Bardi s’attache à codifier les passions en rapport avec la tessiture de la voix : “ …*dans la voix grave résident le lent et le somnoleant, dans la médiane le calme et la magnificence et dans l’aiguë le lamentable (…) les ivrognes et ceux qui somnolent parlent généralement dans le graver lentement, (…) les hommes important discourent d’une voie médiane, calme et magnifique et (…) ceux qui sont en colère ou affligés par de grands maux s’expriment dans l’aigu et de manière animée* ”[[58]](#footnote-59). Vincenzo Galilei, le père de l’astronome et ami des membres de la *Camerata,* nie contre des siècles de tradition que l’émotion musicale ne soit qu’un reflet de l’harmonie divine de l’univers[[59]](#footnote-60).

C’est la naissance du baroque[[60]](#footnote-61).

Comme l'écrit P.Beaussant : “ *Le Baroque apparaît lorsque la musique cesse de transcrire ce qu'on pourrait appeler le repos de l'âme dans l'harmonie, lorsqu'elle cesse même de vouloir le susciter par le moyen des sons, pour tenter au contraire de traduire le tourment, l’émoi, la satisfaction, l'agitation de l'âme, par des mouvements harmoniques et mélodiques tourmentés, brisés, désagrégés. Non qu'elle refuse d'exprimer le repos et parfois l'extase, la foi et parfois la béatitude ; mais elle le fait comme un sentiment passager, instable, menacé (...) La beauté n'est plus la seule visée de la musique : c'est l'émotion* ”[[61]](#footnote-62).

C'est la différence entre Palestrina et Monteverdi. On la retrouve dans les autres arts[[62]](#footnote-63), entre des artistes comme Léonard et le Tintoret, Verocchio et le Bernin. La peinture se met à plus insister sur la fragilité de l'homme que sur sa permanence.

En musique, ce souci du réel débouche sur l'exigence de l'intelligibilité des textes[[63]](#footnote-64). Le développement vertigineux de la polyphonie est maintenant perçu comme négatif, dans la mesure où il l’entrave. Un nouveau style apparaît, celui de la monodie accompagnée. La voix supérieure s'émancipe : elle est le vecteur de l'individualisme. Dans la musique profane, la forme qui l’incarne le mieux est celle du madrigal, né au XIVe, tombé en désuétude au XVe et très prisé au XVIe. En ce qui concerne la technique instrumentale, ce processus est particulièrement lisible dans le passage de la polyphonie à la basse continue. Tout d'abord, on confie une seule partie de la polyphonie à un chanteur, et le reste des instruments d'accompagnement. On peut aussi doubler toutes les voies par ces instruments, puis réduire ces doublures en une seule partition jouée par un instrument permettant d'exprimer plusieurs voix (luth, clavecin, orgue). Ces procédés sont nommés *basso seguente*. Après quoi la réduction se poursuit. Seule la partie de base demeure écrite (parfois surmontée de chiffres permettant de déduire son enrichissement) et exécutée par un instrumentiste mettant en valeur le soliste.

Monteverdi se situe à la ligne de partage entre ces deux courants. Maîtrisant les techniques polyphoniques dépassées, celles de l’*Ars perfecta*, il satisfait aussi les ambitions des humanistes. Il nomme cette double aptitude sa *prima* et sa *secunda prattica.* Il les utilise *simultanément.* La *prima prattica* inspire les *Sacrae* *Cantiunculae* de1582, la *Missa in illo tempore* de 1610, des prières de la *Selva morale* de 1640, et sa messe posthume, la *Missa a quattro voci da cappella.* Il utilise pour la première fois la *secunda prattica* dans son *Cinquième Livre* de Madrigaux, en 1605, où apparaît la basse continue. Il l’agrémente d'une préface de combat où il annonce la parution prochaine d'une *Perfection de la musique moderne*, ouvrage qu'en fin de compte il n'écrira pas. Ce *Cinquième Livre* se rattache au style concertant, né à Venise un demi-siècle plus tôt, qui vise à combiner voix et instruments en les individualisant. En 1619, la *Lettera amorosa* du *Septième Livre* de Madrigaux va plus loin et s'apparente à un nouveau style, le *stile rappresentativo*, né dans les dernières années du XVIe : une monodie accompagnée, une déclamation musicale qui sera à la base de l'opéra. Qu’entend-il représenter ? Les passions, celles de l'individu, d'où la monodie, qui les rend vraisemblables. D'où aussi l'impératif d’intelligibilité du texte . Ce style marquera durablement la pensée musicale baroque. Jusqu'ici, Monteverdi rejoint des courants qui lui ont pré-existé. Mais dans son *Huitième Livre* de Madrigaux (en 1638) et la célèbre pièce *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, il crée le *stile concitato* (“ agité ”), exacerbation du *rappresentativo*, qui vise à exprimer la colère et toutes les émotions violentes. Dans la préface de ce *Huitième Livre*, Monteverdi apporte un soin extrême à montrer par quels procédés techniques il pense être parvenu à imiter la nature, en l'occurrence les émotions de ses personnages, notamment en calquant les rythmes de sa musique sur la métrique de la versification antique. L'excitation est par exemple rendue par un martèlement violent de note notes imitant le vers pyrrhique, uniquement constitué de syllabes brèves.

Imitation de la nature : Monteverdi n’en fait pas pour autant la seule réalité. L’*Orfeo* (1608) est basé sur l'idée d'harmonie entre les mondes divin et humain. Mais dans son souci de la scruter, de l'exprimer, il annonce un des mondes modernes, celui de l'empire de la raison. Mais la recherche de l’expression dépasserons continue après la mort du Maître de Venise. En Allemagne, au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles, l’école de Manheim s’inscrit dans cette ligne. Un de ses représentants, Johann Matheson (1681-1764) établit une liste des correspondances entre les tons et les sentiments dans l’œuvre de Bach : ré majeur exprime la célébration (les trompettes sont d’ailleurs accordées dans cette tonalité),mi mineur l’hostilité, ré mineur (le ton préféré de Bach) la solidité de la foi, si mineur la douleur, ut mineur le désespoir, ut majeur l’initiative, sol mineur la tendresse, etc[[64]](#footnote-65).

Mais en 1711 John Shore invente le diapason, qui, avec le tempérament égalisé, manifeste en musique un souci d’uniformité. De raison. Car une évolution des mentalités se produit. Le XVIe siècle commence dans l’enthousiasme des grandes découvertes, mais l’inquiétude croît avec le siècle[[65]](#footnote-66) : à l’ouest, on découvre au-delà des mers des hommes si étranges qu’il faut demander au pape-qui répond par l’affirmative- si les Indiens ont une âme ; les Turcs contrôlent l’accès à l’Orient ; les guerres de religion ravagent l’Europe ; Copernic montre que la Terre tourne autour du soleil et non l’inverse ; Kepler prouve que les planètes ne décrivent pas des cercles parfaits, mais des ellipses ; Galilée observe d’autres mondes avec sa lunette  et les Hollandais scrutent l’infiniment petit avec leurs microscopes. On comprend que l’art se soit donné pour but l’expression- et donc la sublimation- des passions que cette époque ne pouvait qu’attiser. Mais au XVIIe la reconstruction s’opère ; elle débouchera sur l’ordre des Lumières et le classicisme français, qui sera plus tard contesté au nom d’une esthétique du sentiment.

B)La *Querelle des Bouffons* et la montée du plaisir dans les arts

Au milieu du XVIIIe siècle, en France, naît une polémique sur les usages respectifs de la raison et du sentiment. Le sentiment l’emportera, ce qui se traduira en peinture par une montée du principe de plaisir.

1) Rousseau *versus* Rameau

La Raison régit l'univers esthétique de Rameau (1683-1764)[[66]](#footnote-67), structuraliste avant l’heure (de l'aveu même de C. Lévi-Strauss[[67]](#footnote-68)), qui n'hésite pas à écrire dans son *Traité de la génération harmonique* : “ *J'appelle ignorance toute connaissance qui ne vient que d'une expérience simplement formée par le sentiment* ”. Il reconnaît d'ailleurs pleinement sa filiation par rapport à Descartes, se déclarant dans sa *Démonstration du principe de l'Harmonie*:“ *éclairé par la* Méthode *de Descartes que j'avais heureusement lue et dont j'avais été frappé...* ”.

Comme le philosophe, il croit à la méthode mathématique pour découvrir des lois acoustiques réglant les phénomènes sonores[[68]](#footnote-69).La ressemblance avec la religion des nombres des pythagoriciens et ses prolongements médiévaux est trompeuse. Comme le note bien C. Kintzler :

“*... le monde, les choses du monde, ne sont rien d'autres que de purs objets non-signifiants, simplement liés entre eux par des régularités mathématiquement formalisables, que Descartes et ses successeurs appellent les lois de la*

*Nature ”[[69]](#footnote-70).* Point de métaphysique dans tout cela[[70]](#footnote-71). Rameau est très clair : “ *Ne savez-vous pas que la musique est une science physico- mathématique, que le son en est l'objet physique et que les rapports trouvés entre les différents sons en font l'objet mathématique et géométrique ? ”[[71]](#footnote-72)*. Il commentera longuement dans ses ouvrages les concepts de base : corps sonore, harmoniques, son fondamental et leurs effets secondaires : intervalles, consonances, dissonances, etc.... Parmi ses inlassables développements, un nous importe particulièrement : il servira d'amorce au débat qui entraînera le naufrage du classicisme. Il s'agit de la primauté de l'harmonie sur la mélodie. Rameau lui-même définit les termes :

“ *La mélodie et l'harmonie constituent toute la science musicale des sons. La mélodie est l'art de les faire succéder d'une manière agréable à l'oreille ; l'harmonie est l'art de plaire au même organe en les unissant* ”[[72]](#footnote-73). Pour l'auditeur non averti, la mélodie est première, car elle semble donner la signification musicale d'un air, l'harmonie n'en étant que le soutien. Or l'évidence des sens est trompeuse : Rameau inverse cette hiérarchie. En réalité, l'harmonie constitue l'ordre sous-jacent, la structure naturelle sans laquelle la mélodie ne pourrait se former. C'est l'harmonie qui dicte ses lois en imposant certains accords plutôt que d'autres, en réglementant leur succession dans laquelle chemine la mélodie. Sa liberté n'est qu'apparente. Si elle charme effectivement l'auditeur , c'est parce que le compositeur a strictement respecté les lois de l'harmonie préexistante à toute émission de son . Un droit naturel musical, mais dépouillé de toute connotation métaphysique. La nature trouve en elle-même la justification de son existence. Dès lors, on comprend que les conceptions de Rameau se placent sous le signe du rejet de l'autorité de la tradition et de l'empirisme : n'est vrai que ce qui peut être démontré. L'oreille, les sens fournissent des points de départ à l'investigation, mais celle-ci est l'affaire de la raison. Une fois les lois physiques découvertes, la perception se trouve enrichie par leur connaissance, le plaisir croit en proportion de la raison. L'autorité légitime n'est pas extérieure : ce rôle appartient au sujet humain connaissant.

Les philosophes des Lumières s'inscrivent dans cette vision, ainsi que leurs critiques contre l'état du droit de leur époque : ils rejettentles “ *vieilleries ”.* Par exemple la royauté dans sa forme traditionnelle, celle du droit divin (mieux vaudraient des monarques constitutionnels ou des despotes éclairés voltairiens) ; ou encore les privilèges, ces épaves de l'histoire. Et aussi la diversité du droit coutumier, obstacle à la raison, qui, ici aussi somme les juristes de découvrir et codifier des lois universelles et uniformes. Voltaire raille ainsi la France où, en voyageant “*... on change de lois plus souvent que de chevaux* ”. En plus de leur diversité, les coutumes sont contraires à la raison parce que fondées sur la durée et l'autorité des anciens. Les législateurs de l'époque révolutionnaire s'en souviendront, faisant de la loi la seule source du droit. Cette jonction avec les idées en vogue est d'ailleurs attestée par le succès de Rameau auprès de d'Alembert. En 1749, le musicien adresse à l'Académie des Sciences- l'autorité savante la plus respectée en Europe - un *Mémoire où on expose les fondements d'un système de musique théorique et pratique*. Cet ouvrage obtient un grand succès. D'Alembert écrit : “ *Une expérience aveugle était l'unique boussole des artistes. M. Rameau a le premier commencé à débrouiller ce chaos. Il a trouvé dans la résonance du corps sonore l'origine la plus vraisemblable de l'harmonie, et du plaisir qu'elle nous cause...* ”[[73]](#footnote-74). Mais la lune de miel de Rameau avec les Encyclopédistes ne durera pas[[74]](#footnote-75). Énivré par son succès, il va se montrer encore plus rationaliste qu’eux... de manière déraisonnable. En trop peu de temps, il va trop loin.

Quand il avait commencé ses spéculations, le champ était largement ouvert. Piteusement reléguée par Boileau au rang des arts décoratifs, la musique souffrait d'une lacune d'investigation scientifique par rapport aux autres arts. Le succès de Rameau en est plus d'autant plus éclatant, au point qu'à partir de 1750, il entreprend d'établir la musique au-dessus des autres sciences, y compris les mathématiques. Pour lui, la musique plus que les autres beaux-arts connaît la science des proportions ; la géométrie est comprise dans le corps sonore... D'Alembert essaie de le raisonner, mais rien n'y fait. La rupture avec l'Académie est consommée. Rameau meurt isolé, après avoir publié un ouvrage au titre symbole de son obstination : *L’Origine des sciences.* Mais cette obstination n'est pas la seule cause de son échec final. À partir de 1750, les conceptions esthétiques avaient commencé à changer. Le rationalisme cartésien avait duré un siècle. Il entrait dans une phase de déclin rapide, que manifestait l'effacement du classicisme au profit du sentiment.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, la croyance dans le rationalisme s’affaisse, en philosophie, comme en droit et en musique.

Du côté des philosophes, Kant (1724-1804) récuse la normativisme du classicisme[[75]](#footnote-76) dans sa *Critique de la faculté de juger* et ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime.* Ceci en conformité avec ses conceptions philosophiques[[76]](#footnote-77) et juridiques[[77]](#footnote-78). La nature est inaccessible à notre entendement, nous ne pouvons connaître les noumènes, mais seulement les phénomènes. La raison est donc toujours agissante, mais son champ se restreint : l'optimisme de Rameau n'est plus de mise. D'où, en matière artistique, l’accent mis sur l'impression produite par l'oeuvre, son aspect philosophiquement phénoménal.

À partir de convictions inverses, Hegel (1770-1831) en arrive lui aussi à relativiser l'art[[78]](#footnote-79) : celui-ci ne peut être l'expression de l'absolu. Contre Kant, il affirme l'absurdité de la croyance en la pré - existence d'objets qui formeraient le contenu de nos représentations, notre activité subjective faisant le reste en formant un concept réunissant ce qui est commun aux objets. Le concept est premier, c'est lui qui forme les objets. Il s'ensuit dans le domaine esthétique que le Beau n'est pas enfoui dans la subjectivité, mais est une Idée qui existe réellement, sous la forme d'oeuvres d'art produites dans et par l'histoire.

Que l'oeuvre d'art soit relativisée en fonction de la subjectivité (Kant) ou de son enracinement dans ses formes historiques (Hegel), elle n'est plus un absolu transcendantal.

En droit, les ambitions rationalistes commencent également à décliner. La doctrine poursuit toujours ses rêves d'unification entre le droit commun coutumier et le droit romain, sous l'influence de l'Ecole du droit naturel. Le meilleur représentant de cette tendance au XVIIIe siècle est Pothier (1699-1772), très utilisé à titre posthume par les rédacteurs du Code civil. Il parvient en effet à la fin de l'Ancien Régime à une synthèse du droit privé français. Mais le processus d'harmonisation progressive du droit coutumier paraît se ralentir et même s'interrompre[[79]](#footnote-80) . D'autre part, les réformes du droit positif ne suivent

pas : les projets demeurent lettre morte[[80]](#footnote-81). Comme l'écrit J. L. Halpérin :

“ *En dehors de quelques brochures favorables à la codification du droit français* (...) *aucun projet complet d'unification du droit civil ne voit le jour dans les dernières décennies de l'Ancien Régime : la plupart des juristes sont sceptiques sur la possibilité de faire aboutir une telle entreprise ”[[81]](#footnote-82)*.

Car le goût a changé. Malgré les vitupérations des philosophes et des grands commis de l'Etat[[82]](#footnote-83) contre la diversité du droit au nom de la raison, c'est bien au contraire les particularismes et même le provincialisme qu'on prise, au point que le parti des Lumières fait figure de minorité moderniste (parfois influente dans le gouvernement, où Turgot, souvent qualifié par l'historiographie de *“ dernière chance de la monarchie* ”, l’a tardivement représenté), avec ses habituelles critiques contre les “ *vieilleries coutumières* ”, l'architecture “ *gothique* ”, et les “ *patois* ” locaux[[83]](#footnote-84). La littérature “ *patoise* ” (notamment occitane) s'introduit dans la poésie, la chanson et le théâtre. En 1754, Louis XV assiste à Fontainebleau à une pastorale languedocienne, *Daphnis et Alcimandre*. Certains juristes, comme l'avocat basque Hourcastrenné, plaident en faveur des langues locales. Dans plusieurs universités de province, les professeurs de droit français font l'histoire du droit local[[84]](#footnote-85). Pour eux, l'unité du royaume peut aller de pair avec la diversité de ses provinces : un thème très actuel aujourd'hui encore... Sous le règne de Louis XVI, l'idée de décentralisation est à la mode. Turgot fait rédiger un *Mémoire au roi sur la création des assemblées provinciales*, qui préconise de confier à ces assemblées beaucoup plus de pouvoirs dans la gestion des affaires locales, en réaction contre l'activité centralisatrice des intendants, vivement critiqués. Ces assemblées commencent à être créées dans certaines provinces, mais Necker entre en conflit avec le Parlement : il démissionne en 1781. Quelques années plus tard, la Révolution tournera brusquement le dos à ces initiatives. L'uniformisation, les idées des Lumières reviendront à l'honneur.

Avec ces heurs et malheurs de la décentralisation, nous semblons bien loin de l'évolution de la musique. Pourtant, dans la même période, nous allons constater qu'au déclin de la raison correspond la valorisation du sentiment, de l'émotion aux sens moderne du terme. Une désaffection pour les synthèses rationalistes au profit de la subjectivité des individus : le particularisme marque ici aussi des points contre l'universel et l'on en vient se demander si la raison n'est pas l'ennemie du plaisir .

Au milieu du XVIIIe siècle, la fameuse phrase de Beethoven sur “ *Bach, notre père à tous* ” n'est pas encore de mise. On admirait l'organiste, le maître du contrepoint, mais son art passait pour révolu, même si dans la seconde partie du siècle, on utilise ses partitions à titre pédagogique et si Mozart les collectionne. En 1720 le vieux maître J. A.Reinken (1623-1722) l'écoute à Hambourg varier le thème du choral *An Wasserflüssen Babylon* et lui fait ce compliment : “ *Je croyais que cet art était mort, mais je vois qu'il vit encore en vous* ”[[85]](#footnote-86). Car l'homophonie paraît davantage propre à l’expression de l'émotion, la fugue semble trop répétitive. D'ailleurs du vivant même de Bach, vers 1730-1740, émergent la notion de bithématisme et la forme sonate qui en découle : il y a toujours thème et développement, mais ils sont traités d'une manière moins continue, qui paraît plus dynamique. Le décalage porte aussi sur la finalité de la musique. Quand il la définit, le *Cantor* vise Dieu et l'esprit : “ *Comme toute musique, la basse chiffrée n’a d'autres fins que la gloire de Dieu et la récréation de l'esprit ; autrement ce n'est plus une véritable musique, mais un bavardage et rabâchage diabolique ” [[86]](#footnote-87).* Ce ne sont plus les idées à la mode. Ses successeurs le jugeront vite “ *scolastique* ”, l'inverse de la modernité. Son fils Carl Philippe Emmanuel (1714-1788), qui a tant fait pour la mémoire de son père, exprime lui la nouvelle esthétique quand il affirme : “ *Il me semble que la musique devrait surtout toucher le coeur, et un musicien ne saurait émouvoir s'il n'est ému lui-même ”.* En 1774, Sulzer écrit dans sa *Théorie générale des Beaux-Arts* : “... *la composition qui n'exprime pas de manière intelligible quelque passion ou mouvement de la sensibilité n'est que bruit superflu* ”. Les critiques contre Bach n'avaient à vrai dire pas attendu la fin du siècle pour se manifester. Une polémique l'oppose de son vivant à son ancien élève J.A.Scheibe, dès 1737[[87]](#footnote-88). Ce dernier l'attaque à mots à peine couverts : “ *Ce que l'on appelle le goût à la nouvelle mode et qui, selon le jugement rassis de Monsieur l'auteur impartial des Remarques* [Birnbaum, qui avait pris la défense de Bach]*, est corrompu, ce goût pourrait bien être beaucoup plus fondé et naturel que celui, bien vieilli, de ceux qui, avec Monsieur l'auteur, préfèrent la contrainte à la nature* ”[[88]](#footnote-89).

Le rejet de la contrainte, la sensibilité, l'émotion... les voici dans la *Querelle des Bouffons*, qui éclate à Paris en 1752 (mais d’autres pays européens connaissent le même phénomène[[89]](#footnote-90)) . Elle oppose les partisans de la musique française lyrique à ceux de la musique italienne. Elle passionne l'opinion publique, comme nous allons le voir. Mais pour autant, elle avait été annoncée par des prémisses plus discrets. En 1702, un débat sur les opéras français et italien s'élève entre l’abbé Raguenet et le magistrat Lecerf de la Viéville. Le premier est partisan des Italiens et de leur langue, mais il ne sera guère écouté ; le second défend le classicisme français. Quelques années plus tard, en 1719, Jean-Baptiste Du Bos publie ses *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*. Il écrit que la musique constitue l’imitation la plus directe et la plus naturelle des sentiments ; elle est un véritable langage (ce thème sera repris à l'envi par les romantiques). On est évidemment très loin des thèses que Rameau va bientôt exposer... En 1729,une compagnie de Bouffons italiens vient à Paris, mais elle ne suscite aucun intérêt. En 1746, une première représentation de la *Servante maîtresse* de Pergolèse ne rencontre aucun écho. Mais seulement six ans après, elle triomphe et annonce le déclin de l'esthétique classique : c'est le début de la *Querelle des Bouffons.*

La troupe italienne des *Bouffons* joue à l'Opéra de 1752 à 1754. Elle exécute notamment de petits opéras bouffes, ou *intermezzi*, qui provoquent l'engouement du public, ainsi que l'opéra de Pergolèse. Les spectateurs sont séduits par le changement de style. Au lieu des dieux et des héros de Lully et Rameau, les Italiens montrent des personnages simples, dans des intrigues de la vie quotidienne, s'exprimant volontiers dans des ariettes faciles à écouter et des récitatifs rapides. Durant les représentations, les partisans de la musique française se rassemblent sous la loge du roi (le “ *coin du roi* ”), ceux de la musique italienne sous la loge de la reine (le “ *coin de la reine* ”). Les intellectuels s'en mêlent. Dans le coin du roi, on trouve d'Alembert et Fréron ; dans celui de la reine, Grimm, Diderot, les Encyclopédistes et Rousseau[[90]](#footnote-91).

Ce dernier défendra avec acharnement le choix italien. En pratique : il composa *Le devin du village,* créé en 1752 devant la Cour, qui sera joué jusqu'en 1829. Mais surtout en théorie. Car l'année suivante, il publiera sa *Lettre sur la musique française,* où il s'en prendra au classicisme, et donc aux idées de Rameau. Les esthétiques des deux auteurs sont en effet inconciliables.

Comme le note à juste titre C. Kintzler[[91]](#footnote-92), le parallélisme entre l'esthétique de Rousseau et sa théorie politique est manifeste.

Dans l'état de nature supposé, l'homme est décrit comme “ *un animal* *stupide et borné* ”. Il vit dans l'ignorance et la dispersion. Y correspond un état pré- musical, celui de la “ *simple voix* ”, le cri. Puis l'état de nature bascule : les hommes à la fois se rapprochent, mais aussi se divisent (état de guerre) . La naissance de la mélodie correspond à la phase de rapprochement, l'état de guerre voit la musique se développer sur les bases de son état actuel. Dans son analyse politique, Rousseau discerne enfin étape décisive du Contrat social où l'homme, sans aliéner sa liberté, s'assemble avec ses semblables pour former une communauté, type d'agrégation politique et sociale supérieur aux états précédents. Mais il nous manque le Contrat social de la musique. Cependant,

C. Kintzler en déduit les prémices de manière convaincante[[92]](#footnote-93) en analysant certains textes de Rousseau[[93]](#footnote-94). Partant de l'idée d'une origine commune au langage et à la musique[[94]](#footnote-95) , il imagine une différence d'évolution entre les régions du Sud et celles du Nord. Dans les premières, la vie est plus facile et les langues sont chantées, et non pas parlées ; elles visent avant tout l'expression des sentiments et des passions. Dans les régions du Nord, le climat est plus difficile et l'homme n'a pu survivre qu'en s'organisant davantage. Les langues se sont alors développées dans le sens d'une rationalisation accrue. À partir de là[[95]](#footnote-96), Jean-Jacques distingue, à notre époque, entre deux types de langues. D'une part les langues *accentuées* (l'accent caractérise le langage de l'enfant), qui expriment le mieux la clarté, l'intelligibilité... et le sentiment[[96]](#footnote-97). Y correspond en musique la mélodie. D'autre part les langues *articulées*, dominées par la raison (qui permet de dissimuler), qui ont perdu leurs capacités expressives. Y correspond en musique l'harmonie, qui multiplie les combinaisons sonores pour le pur plaisir de l'esprit, sans chercher- ni provoquer-le plaisir de l'auditeur. L'harmonie,qui obéit à des régles universelles(Rousseau se trompe) n'est cependant pas par principe haïssable : Rousseau ne cherche pas à imposer l'unisson : elle doit seulement se faire discrète, mettre la mélodie en valeur, l’accompagner, non la soumettre :

« *L’harmonie ayant son principe dans la nature est la même pour toutes les Nations, ou si elle a quelques différences, elles sont introduites par celle de la mélodie, ainsi, c’est de la mélodie seulement qu’il faut tirer le caractère particulier d’une Musique Nationale, d’autant plus que ce caractère étant principalement donné par la langue, le chant proprement dit doit ressentir sa plus grande influence* »[[97]](#footnote-98). Contrairement à Rameau, Rousseau penche donc pour la prééminence de la mélodie. Ceci parce qu’elle correspond à la sensation..

De ces prémisses, Rousseau déduit que moins une langue est articulée, plus elle est propre à la musique. Pour Rousseau, l'idéal serait qu'une langue combine les avantages de l'accent et de l'articulation. L'italien s'en approche le plus : il est moins articulé et plus accentué que les autres langues. Parallèlement la musique italienne est plus mélodieuse, moins encombrée d'harmonie. Tirant les conséquences de son raisonnement, Rousseau condamne la musique française en des termes devenus célèbres : “ *il n’y a pas de mesure dans la musique française, parce que la langue n’en est pas susceptible, que le chant français n’est qu’un aboiement continuel, insupportable toute oreille non prévenue ; que l’harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d’écolier (…) d’où je conclus que les Français n’ont point de musique et n’en peuvent avoir ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux* ”[[98]](#footnote-99). Le Contrat social est atteint en musique quand, à l'instar de la musique italienne, on parvient à faire chanter la langue et parler la musique (en France, on ne pourra au mieux qu'alterner musique et parole).

Peu importe qu'il soit aujourd'hui prouvé que la thèse de la non-accentuation du français est fausse[[99]](#footnote-100). La prise de position de Rousseau est exemplaire dans le procès du rationalisme classique.

Elle s’accompagne, ce qui n’est pas le moins, d’une condamnation de la musique antérieure , jugée trop compliquée :

« *Une autre chose qui n’est pas moins contraire que la multiplication des parties à la règle que je viens d’établir [celle de l’unité], c’est l’abus ou plutôt les usages des fugues, imitations, doubles desseins et autres beautés arbitraires de pure convention qui n’ont presque rien de mérite que la difficulté vaincue et qui ont toutes été inventées dans la naissance de l’art pour faire briller le savoir. Je ne dis pas qu’il soit tout à fait impossible de conserver l’unité de mélodie dans une fugue, en conduisant habilement l’attention de l’Auditeur d’une partie à l’autre à mesure que le sujet y passe, mais ce travail est si pénible que presque personne n’y réussit et si ingrat qu’à peine le succès peut-il dédommager* »[[100]](#footnote-101).

Il est vrai que Bach était tombé dans l’oubli : au même moment, Mozart découvre avec émerveillement ses partitions et cesser à composer dans son style. Ces modèles sonnent qui le tirera de l’oubli beaucoup plus tard.

Rameau et Rousseau divergent également sur l'idée de nature. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, la nature prend ses distances par rapport à la raison (qui tend à se rapprocher de la notion d'artifice)[[101]](#footnote-102). Dans un sens devenu actuel, elle tend à signifier la spontanéité, l'expressivité. Rousseau n'y voit pas des lois logiques et complexes, mais des émotions pures et simples, comme l'humanité à son origine. Au bout du compte, comme le constate C. Kintzler, on est passé

“... *d'une esthétique de la fiction, à la fois intellectualiste et sensualiste, à une esthétique de l'authenticité et du sentiment. En témoigne notamment le goût pour les scènes domestiques en peinture (Greuze, Chardin) et l'apparition du théâtre larmoyant, puis du “ genre dramatique sérieux ” (Diderot, Beaumarchais) ”[[102]](#footnote-103).*

Cette nouvelle esthétique est en effet perceptible dans les autres arts, notamment peinture.

2)La montée du plaisir en peinture[[103]](#footnote-104)

Signe des temps,  l'amour passe au premier plan des passions, qu’il fédère. Le père Senault l’affirme ; Bossuet (1627-1704) écrivait déjà :

*«Ôtez l'amour, il n'y a plus de passions ; posez l'amour, vous les faites naître toutes »[[104]](#footnote-105).*

Ne commettons pas de contre-sens : il ne s'agit pas seulement de l'état des amoureux, mais de toutes les formes d'amour, y compris l'amour-propre, l'amour de soi.(Bien longtemps après,Freud exprimera une idée similaire[[105]](#footnote-106)).

Un symptôme encore plus frappant : à partir de la seconde moitié du XVIIe apparaît le portrait d'acteur. Ceux-ci sont représentés non pas sous le couvert de leur domaine privé, qui aurait pu neutraliser leur art, mais dans l'exercice de leur profession, pourtant si décriée par certains. Qui plus est, on y trouve aucune intention caricaturale, mais au contraire l’hyperbole de la louange. Peut-être est-ce Largillierre (1656-1746) qui donna le ton. Il peint en Ariane Mlle Duclos, actrice célèbre , membre en 1693 de la Comédie-Française, avec une légende vantant son talent, qui se termine par ces mots : *« je sens tout ce que tu feins ».* Les yeux levés au ciel, les bras ouverts, elle semble en proie à l'émotion. Son contemporain, Jacques Raoux (1677-1734) , présente vers 1725 Mlle Prévost en bacchante de manière nettement plus galante. Une grappe de raisin à la main, elle danse au son des flûtes, tandis qu’en arrière- plan, des couples font la ronde. Elle porte sur la poitrine un voile très léger, qui ne cache rien de son sein. Il est vrai qu'on l'accusait d’être de moeurs légères...

Quoi qu'il en soit, la montée du plaisir est manifeste : le portrait exprime de plus en plus l'amour charnel. Plus largement, on peut parler d'un principe de plaisir dans l'art du XVIIe[[106]](#footnote-107). Les corps des saintes et des saints sont souvent attirants. Les nus se multiplient, bien que nombre d'entre eux ne nous soient pas parvenus, car ils heurtaient les recommandations du concile de Trente. Jean Raoux(1677-1734) peint des tableaux mettant en scène des femmes gracieuses dans des scènes pseudo-champêtres.

Dans la littérature, qui inspira beaucoup d'opéras et de pièces de théâtre, l'ancien couple amoureux de Vénus et d’Adonis est concurrencé par de nouveaux arrivants : Angélique et Médor, Tancrède et Herminie, et surtout Renaud et Armide, la magicienne qui par ses sortilèges fait oublier au héros ses devoirs : Lully et Haendel, entre autres, s'en inspireront.

Sans doute plus important, au-delà des thèmes, c’est l’esprit même de l'esthétique qui change : le plaisir, et non plus seulement l’imitation, suivant la vieille leçon d'Aristote, devient *progressivement* la fin de l'art. Certes, on s'était déjà aperçu (notamment Descartes) que le plaisir au théâtre venait non seulement de la représentation de passions positives (l'amour heureux, la joie), mais aussi négatives ( le chagrin, le malheur ): ce qui explique entre autres, aujourd'hui, le succès des films d'horreur... Mais plus encore, le mouvement général des arts traduit cette montée du plaisir. D'abord en peinture, à travers la querelle de la couleur et du dessin : quel est l'élément le plus important, la ligne (descriptive, analytique), ou la couleur (synthétique, qui vise l'ambiance) ? Le débat avait déjà ses partisans au *Quattrocento*, dominé par l'esthétique linéaire régie par la perspective. Au XVIe siècle, les Florentins sont pour le dessin, les Vénitiens pour la couleur. Mais c’est au XVIIe , avec la querelle dite du coloris, que le conflit prend toute son ampleur avec l'affrontement du Flamand Pierre-Paul Rubens (1577-1640), auquel il faut rattacher Le Titien, et du Français Nicolas Poussin (1594-1665), maître du classicisme.

Ce dernier est attaché à la maîtrise d'un langage clair, accessible à tous et susceptible de transmettre une vérité, d'ordre moral ou religieux : il faut donc éviter tout risque d'obscurité, d'ambiguïté.

À l'opposé, le portraitiste Champaigne (1602-1674) et Nocret, dans leurs commentaires des tableaux de Titien et de Véronèse, vantent les qualités de la peinture vénitienne. Leur parti l’emportera[[107]](#footnote-108), et avec lui une nouvelle manière de regarder un tableau, beaucoup plus globale, avec des masses de clairs et de sombres et des dégradés de couleurs, fondues dans une dominante. L’hédonisme passe désormais avant la nécessité d'instruire. Encore faut-il bien comprendre qu'il s'agit là d'un processus progressif. L'image est symbole : elle doit donc servir un discours, ne pas être un pur jeu de sensations (tendance que dénonce Rabelais, qui s'emporte contre les rébus, blasons et devises, où règne l’arbitraire du signe). On s'en aperçoit dans les ambiguïtés de l'emblématique[[108]](#footnote-109). L'emblème est composé de trois unités associées : une image, une inscription, une glose-épigramme (le grand juriste humaniste italien A.Alciat a lui-même composé un livret d'emblèmes (1531). En principe, chacune des unités doit renvoyer aux deux autres, dans une logique de concordance. Mais en fait, on s'aperçoit bien souvent de la marge d'autonomie que prend l'image par rapport aux écrits. Un siècle plus tard, en 1662,Menestrier insistera sur cette autonomie, ce pouvoir intrinsèque d'émotion que contient la peinture :

*« La peinture est une parleuse muette, qui s'explique sans dire mot, et une éloquence de montre qui gagne le coeur par les yeux. Ces discours ne l'épuisent point, elle fait des leçons publiques sans interrompre son silence, et pour être sans mouvement, elle n'est pas moins agissante, ni moins efficace*

*à persuader »*[[109]](#footnote-110).

Même trajet en musique, mais avec un siècle de retard. Il faudra attendre les années 1750 pour que s’affrontent les partisans de l'harmonie, de l’ordre rationnel (Rameau) et ceux de la mélodie, de la sensibilité (Pergolèse,Jean-Jacques Rousseau) [[110]](#footnote-111): là encore, les seconds l’emporteront.

Entre ces deux moments, le même mouvement est perceptible en littérature, autour de 1674. Analysant la catégorie du sublime, Boileau (1636-1711) affirme qu’on peut reconnaître qu’un auteur atteint son but à l'émotion ressentie par le spectateur :

*« Une chose est véritablement sublime qui plaît toujours, et à tous les*

*hommes »[[111]](#footnote-112).*

Or, comme le note bien P.Malgouyres[[112]](#footnote-113), ce déplacement vers le récepteur de l'oeuvre d'art marque la sortie du classicisme, bien que Boileau en soit un des maîtres. En effet, c’est s’en remettre aux émotions du spectateur, à leur incertitude et à leur caractère fluctuant, plus qu'à la croyance en un langage codé, déterminé une fois pour toutes, base des classifications d'un Le Brun, langage qui serait perceptible à la fois par l'auteur et le récepteur.

Parallèlement, on note en peinture les commencements d'une évolution capitale : *la perte du sujet*, au nom de la recherche d'une expressivité maximale[[113]](#footnote-114)*.* Ce phénomène est de plus en plus perceptible entre 1650 et 1720. À la mort de Louis XIV déjà (le phénomène ne date donc pas d'aujourd'hui seulement...), l'abbé Du Bos constatait que les spectateurs avaient du mal à identifier les sujets des tableaux :

*« Déjà les peintres, dont on grave les ouvrages, commencent à sentir l'utilité de ces inscriptions* [qui les expliquent] *et ils en mettent au bas des estampes qui se font d’après leurs tableaux »[[114]](#footnote-115).*

Charles Antoine Coypel (1661-1722) confirme que le talent du peintre dépend de sa capacité de toucher :

*« Le peintre le plus parfait est celui qui* [...] *sait émouvoir l'esprit des spectateurs avec force ; celui qui le fait médiocrement est un peintre médiocre et celui qui ne le fait pas usurpe le nom de peintre ».*

Parallèlement, se met à changer la hiérarchie des sujets des peintures, qui privilégiaient les scènes d'histoire et leur côté héroïque, tandis que le portrait était situé au bas de l'échelle. Plus proche de l’humain, il est maintenant en vogue. Les sujets amoureux, notamment sous la forme aimable de l'idylle, se mettent à proliférer au tournant du siècle.

On l'aura compris, l'essentiel est devenu l’émotion ; la passion fait figure de plaisir autonome. Et la peinture se surprend à parler d'abord d'elle-même :

*« Bientôt, on pourrait s'exclamer devant une raie éventrée sur un étal de cuisine, devant un coup de pinceau artistement posé »[[115]](#footnote-116).*

La musique connaît la même évolution : petit à petit, elle se détache du texte, son guide. Et même de la voix. Phénomène radicalement nouveau : la musique instrumentale prend son essor dans la deuxième moitié du XVIIe., non sans d'ailleurs inquiéter. On se souvient de la fameuse apostrophe de Fontenelle :

*« Sonate, que me veux- tu ? »* ; on sait que les manuels de savoir-vivre recommandaient aux maîtres de maisons d’abréger les concerts de musique instrumentale afin de ne pas lasser leurs invités.

L’Église enfin lui fut hostile tout au long du XVIIIe siècle (dans les années 1780,un édit du gouvernement autrichien restreignit même son emploi dans les églises). Cela non sans logique : la musique vocale, exprimant par nature des paroles (ici, des textes sacrés) lui paraissait mieux servir le culte.

Non seulement nous sommes habitués à écouter des concerts dans les églises, mais nous avons du mal à saisir toutes ces réticences, car nous pensons spontanément que la musique classique est surtout instrumentale. Mais d'une part, cette prédominance est relativement récente. D'autre part, elle n’est plus certaine du tout quand on se réfère à ce qu’est aujourd'hui non plus la seule musique classique, mais l'ensemble de la musique[[116]](#footnote-117) : dans la musique dite de variétés, la voix a retrouvé son caractère dominant, sous la forme de la chanson.

Dans la seconde moitié du XVIIe, l’ascension de la musique instrumentale s'explique par la même raison que son retard. Tant que le sens, le sujet, étaient prioritaires, elle ne pouvait passer qu’après la musique vocale, fermement guidée par le texte. Quand ceux-ci s'éloignent et que l'émotion prend son autonomie vis-à-vis d’eux en même temps qu'elle devient première, la musique instrumentale ne peut que progresser. En effet, nous l'avons vu, le langage strictement musical est avant tout émotionnel, affectif : il persuade plus qu'il ne démontre. Dès lors, il est parfaitement adapté à la nouvelle esthétique.

Celle-ci va provoquer au XVIIIe siècle un bouleversement dans la hiérarchie des arts, au profit de la musique. Elle était jusque-là inférieure aux arts plastiques. Son indépendance vis-à-vis d'un support sémantique était un inconvénient. Il se transforme maintenant en avantage : la place de la musique devient centrale, elle prédomine sur celle des arts figurés[[117]](#footnote-118). Comme l'écrit G.Denizeau, comparant Joseph Haydn et Fragonard, tous deux des représentants de l'esthétique

du plaisir :

*«... au XVIIIe siècle, une peinture « pure » fondée sur des données exclusivement plastiques est inconcevable. Fragonard* re*- présente l'univers sensible, comme Watteau ou Tiepolo l'ont fait avant lui, comme David le fera après lui. Devant les portées superposées et encore vierges sur lesquelles il s’apprête à écrire les parties de ses symphonies ou de ses quatuors, Haydn jouit en revanche d'une liberté inconnue des plasticiens. Il dispose d'un matériau, encore neuf au regard de l'histoire, la tonalité, et il reçoit de son époque, avec la symphonie et le quatuor à cordes, les deux moules formels qui se révéleront les plus aptes à féconder ce matériau »*[[118]](#footnote-119)*.*

La passion a de beaux jours devant elle...

La premiére moitié du XX eme siécle verra se déchaîner d’autres types de passions, souvent les pires.

**Partie II : Les cités terrestres des dictateurs et la musique**

Comme les religions, les pouvoirs politiques ont toujours exercé un contrôle plus ou moins direct sur les arts. À des degrés divers. En Amérique du Nord, l’équivalent d’un ministère de la culture serait incompréhensible. En France, après son père, Louis XIV a institué le système des Académies qui mettait les artistes à l’ombre du pouvoir même s’il les délivrait des contraintes des corporations. La Ve République a souligné le rôle de l’État dans l’organisation des arts, et on sait combien le ministère de Jack Lang,un professeur de droit passionné de théâtre, fut favorablement perçu par les milieux artistiques.

Mais je voudrais parler ici de toute autre chose, c’est-à-dire à travers quelques exemples, du contrôle exercé sur la production artistique, notamment musicale par les deux grandes dictatures du XXe siècle : le stalinisme et le nazisme.

1. Le réalisme socialiste

Les débuts de la révolution bolchevique ne se traduisirent pas dans l’immédiat par une dictature sur les arts, d’autant plus que les avant-gardes étaient très présentes en Russie au début du XXe siècle. Ce n’est qu’avec Staline que la doctrine du réalisme socialiste fut implantée par la force en Union soviétique, notamment sous l’autorité de Jdanov. Certains compositeurs, comme Rachmaninov, Stravinsky, Prokofiev choisirent l’exil dés le début, quitte à revenir comme le fit Prokofiev pour son malheur, ou pour des tournées, comme Stravinsky. Chostakovitch choisit de rester et eut une vie difficile, marquée par la composition de beaucoup de chefs-d’œuvre et quelques compromissions avec le pouvoir soviétique.

1. Faut-il brûler Jdanov ?

La culture fut rapidement parmi les premières occupations du nouveau régime élévation du niveau de culture moyen reste une grande réussite de l’Union soviétique pendant toute sa durée.

Avant même le début de la Révolution, Alexandre Bogdanov avait fondé une organisation culturelle et didactique, le *Proletkult*(*Proletarskaia Kultura*), reposant sur l’idée d’une culture prolétarienne collective tourner vers le peuple, qui se séparerait de la conception individualiste de la culture bourgeoise. Une université prolétarienne fut créée, mais ne dura quand que jusqu’en 1919, Lénine pensant que l’organisation de la culture devait revenir exclusivement aux partis communistes.

Certains artistes se trouvaient en Occident au moment de la révolution bolchevique et choisir d’y rester, notamment ceux liés aux Ballets russes, comme Diaghilev, Stravinsky, Nijinski[[119]](#footnote-120). Durant premières années de la Révolution, les bolcheviks ne leur enterrent pas rigueur, espérant des retours.

Après la Révolution, la vie musicale conserva une grande diversité[[120]](#footnote-121). Toutes les relations avec les avec l’Occident ne furent pas stoppées et la recherche de nouvelles formes musicales continua. La musique contemporaine était très jouée dans les concerts symphoniques et à l’opéra. L’Union soviétique accueillit ainsi Darius Milhaud, Bella Bartok, et enjoint les œuvres d’Arnold Schoenberg, le père de la musique sérielle. Mais parallèlement les organisations communistes marquaient des points. Entre 1917 et 1932 plusieurs furent créés qui allaient avoir une influence marquante sur l’évolution de la musique soviétique. C’était notamment le cas de l’association des musiciens prolétariens, qui cherchaient à créer une musique facilement compréhensible pour les masses. La musique vocale était privilégiée. En 1923, Léon Trotsky qualifia de « compagnon de route » tous les artistes qui ne sera lié pas au parti communiste mais désirez simplement continuer à travailler en paix.

Mais cette relative liberté allait décroître dès 1925, après la mort de Lénine. L’art devint tout entier soumis à des directives générales. Le *Prokoll* (Collectif de création des étudiants de composition fondée en 1925 au Conservatoire de Moscou) déclara que les compositeurs du passé été nuisible à l’éducation bolchevique. Il fallait se limiter à la composition de Champ-de-Mars pour les soldats, les marins et les ouvriers. S’ensuivit un affaiblissement de la vie artistique et la faim des mouvements d’avant-garde. Malheureusement pour lui, c’est à ce moment que Chostakovitch commença sa carrière artistique.

Avec Staline, le réalisme socialiste, aller s’imposer à partir du Congrès des écrivains de 1934. : quant au fond, les arts devaient correspondre au thème de la propagande ; quant à la forme, elle devait être directement et facilement compréhensible par le peuple, ce qui coïncida avec un retour au passé. La peinture redevint purement figurative et était censée exprimée le réel. En faite, c’est à une idéalisation du réel (le retour des chants de jeunes kolkhoziennes ; les apparitions de Staline, etc.) qu’elle procéda. Le contrôle de la musique, comme nous le verrons, était plus difficile, du moins quand il s’agissait de la musique purement instrumentale.

Après le second conflit mondial, qui coûta 20 millions de morts au peuple russe, on aurait pu croire que le régime stalinien allait desserrer son emprise. Il n’en fut rien.

Jdanov allait être le bras armé de Staline dans le domaine des arts(la *Jdanovchina*). Il succéda à Kirov, fut secrétaire du Comité central de 1934 jusqu’à sa mort en 1948 et participa héroïquement à la défense de Leningrad. En juin 1946 une revue créé, Culture et Vie. Elle paraissait tous les 10 jours et dénoncer les artistes déviants des lignes imposées.

Le déclenchement de la campagne contre les musiciens coïncident avec la critique de l’opéra d’un inconnu,Vano Mouradeli, accusé de « formalisme », un qualificatif vague qui visait toutes les tentatives s’éloignant du classicisme, considérées comme « bourgeoises ». Le 10 février 1948, Jdanov déclare : « *Il s’est formé une brèche importante dans les fondations mêmes de la musique soviétique (…) dans l’Union des Compositeurs, le rôle dirigeant est joué aujourd’hui par un groupe limité de compositeurs. Il s’agit des camarades Chostakovitch, Prokofiev, Miakovski, Khatchatourian, Popov et Chelabine. Nous admettrons que ces camarades sont les principales figures dirigeantes de la tendance formaliste en musique et cette tendance est totalement fausse (…) la musique qui est inintelligible au peuple lui est inutile* ». Khatchatourian doit démissionner de la présidence de l’Union des Compositeurs, Prokofiev fait son autocritique, Chostakovitch perd sa fonction de professeur qu’il ne retrouvera qu’en 1961 et son fils doit le condamner publiquement.

Toujours en 1948, Jdanov prononce à Moscou un important discours devant une Conférence des musiciens soviétiques, tenu au Comité central du parti communiste. J’en cite ci-dessous quelques extraits significatifs.

« *Nous avons affaire à une lutte très aiguë encore que voilée en surface entre deux tendances. L’une représente dans la musique soviétique une base saine, progressivement fondée sur la reconnaissance du rôle énorme joué par l’héritage classique, et en particulier par les traditions de l’école musicale russe (… la deuxième tendance exprime un formalisme étranger à l’art soviétique, le rejet de l’héritage classique sous le couvert d’un faux effort vers la nouveauté, le rejet du caractère populaire de la musique, le refus de servir le peuple, cela au bénéfice des émotions étroitement individuelles d’un petit groupe d’esthètes élus. On a parlé ici de la volonté d’innover. On a dit que cette volonté d’innover n’était pas loin d’être le principal trait distinctif principal de la tendance formaliste ; mais la volonté d’innover n’est pas une fin en soi ;le nouveau doit être meilleur que l’ancien, autrement il n’a pas de raison d’être. (…) On ne peut pourtant qualifier d’innovation toutes les originalités, toutes les grimaces et toutes les cabrioles en musique(…) l’innovation ne coïncide pas toujours avec le progrès (…) on lance pour mot d’ordre qu’il faut dépasser les classiques. C’est évidemment excellent. Mais pour les dépasser, il faut commencer par les rattraper (…) Il me faut m’attarder sur une erreur très répandue, selon laquelle la musique classique serait plus simple la musique moderne plus complexe, la complication de la technique contemporaine étant considérée comme un pas en avant (…) Il n’est pas vrai que toute complication signifie maîtrise plus grande (…) cette musique devient anti populaire, étroitement individualiste et le peuple a le droit de devenir, et devient en effet indifférent à son destin (…) si on exige de l’auditeur qu’il écoute une musique grossière, inélégante, vulgaire, fondée sur des atonalités, sur des dissonances continuelles, lorsque les consonances deviennent un cas particulier et les fausses notes et leur combinaison la règle, c’est qu’on s’est écarté des normes fondamentales de la musique. Tout cela pris ensemble menace la musique de liquidation, tout comme le cubisme et le futurisme en peinture ne représentent pas autre chose qu’une menace de destruction de la peinture. (…) Aussi n’est-ce pas seulement l’oreille musicale, mais aussi l’oreille politique des compositeurs soviétiques qui doit être plus sensible. Vos liens avec le peuple soviétique doivent être plus étroits que jamais (…) votre tâche consiste à confirmer la supériorité de la musique soviétique, à créer une puissante musique soviétique qui s’incorpore à ce qu’il y a de meilleur dans le passé de la musique* »[[121]](#footnote-122).

La politique menée par Jdanov est évidemment condamnable.

Sur le fond, il néglige un facteur essentiel : en matière artistique, les oreilles comme les yeux s’éduquent. Une œuvre d’art qui n’émeut pas manque sa finalité. Mais le plaisir et l’émotion dépendent aussi de l’éducation. De ce point de vue, on ne peut que regretter dans la France actuelle la quasi vacuité de l’enseignement des arts pour les enfants et les jeunes : il est malheureux que le public de la musique classique dépasse en moyenne la cinquantaine.

Certaines questions posées par Jdanov sont malgré tout pertinentes. La complexité d’un langage esthétique n’est pas le critère de sa réussite. En musique, comme l’a d’ailleurs écrit Lévi-Strauss, l’oreille humaine est sans doute soumise à des lois naturelles qu’il ne faut pas trop excéder, même si la part de l’histoire est importante : les contemporains de Mozart de Monteverdi trouvaient souvent leur musique trop complexe, alors que pour nous elle est relativement simple.

Toute transgression des normes n’est pas bonne en soi. Au début du siècle précédent, les compositeurs de musique sérielle ont voulu créer un nouveau système harmonique, le système tonal leur paraissant en bout de course. Intellectuellement, la musique sérielle est d’une parfaite logique. Mais on entend une fugue alors qu’on n’entend pas une série. Et cette musique n’a jamais été populaire, ce qui est quand même un signe. À l’heure actuelle, en France, beaucoup de jeunes compositeurs français écrivent dans un style tonal sans pour autant faire du néoclassicisme (Thierry Escaich, Dusapin,Thierry Hersant, etc.). À mon sens, la musique sérielle est une des nombreuses fausses pistes de la création et de la recherche intellectuelle.

Chostakovitch s’essaya brièvement à la musique sérielle. Officiellement, il exprimait cependant ces critiques, ou les laissait signer de son nom. On peut ainsi lire dans la *Pravda* du 7 septembre 1960 : « *Des expériences sans fondement, crûment formalistes, sans rien de commun avec l’art (…) la musique dodécaphonique a tué l’âme de la musique-la mélodie-et tuésa forme, la beauté de l’harmonie, le rayonnement des rythmes nationaux, éliminé toutes qualités humaines (…) nous ne cachons pas que nous rejetons le droit de faire des expériences formelles stériles qui ne font qu’encourager le pessimisme, le scepticisme, les idées antihumanistes, tous ces produits de l’individualisme et des divagations du monde bourgeois contemporain* ».

Après la mort de Staline, un dégel avait pourtant sembler s’amorcer et en 1953 le même journal affirmait : « *Façonner tout l’art sur un seul modèle, c’est oblitérer la vie individualité et priver l’artiste de toute expérimentation créatrice. Il importe d’encourager de nouveaux départs en art, d’étudier le style individuel de l’artiste, d’explorer hardiment les chemins nouveaux* ».

Mais ces vœux pieux ne se réalisèrent guère. En mars 19163 Nikita Khroutchev déclarait dans un discours au Kremlin : « *Nous sommes en faveur d’une musique mélodique, consistante, capable d’enthousiasmer le peuple et de lui donner des sentiments puissants. Nous sommes contre la cacophonie (…) une musique sans mélodie ne peut susciter que de l’irritation (…) Il est difficile de savoir ce que le terme dodécaphonique le dire, mais apparemment, dodécaphonique oucacophonie, c’est du pareil au même. Nous rejetons ces musiques. Le peuple ne peut rien faire de cette camelote, car elle ne saurait servir la cause de notre idéologie*». Parallèlement, le jazz n’était pas interdit mais des mesures furent prises pour freiner son développement en Union soviétique.

C’est dans ce contexte politique difficile que s’inscrivit la carrière artistique de Dimitri Chostakovitch.

1. Le cas Chostakovitch

Pour survivre, Chostakovitch dut parfois plier devant le pouvoir. Il n’en reste pas moins le plus grand compositeur soviétique.

Le premier scandale est celui de son opéra, créé en 1934, *Lady Macbeth de Mzensk,* dont le livret raconte l’histoire tragique de Katérina, qui empoisonne son beau-père et finit dans un bagne en Sibérie*.* Malgré ses hardiesses harmoniques, la majorité de la critique l’accueille très favorablement et il remporte pendant deux ans un grand succès auprès du public, sans compter les exécutions concertantes ou scéniques aux États-Unis en 1935, puis en Europe en 1936. Mais en 1936 Staline vient assister à une représentation de l’opéra, qui lui déplaît. Quelques jours après paraît dans la *Pravda* un article non signé, inspiré par le dictateur : « *Le chaos remplace la musique* ». C’est une attaque en règle : « *L’auditeur de cet opéra se trouve d’emblée étourdi par un flot de sons intentionnellement discordants et confus (…) Il est difficile de suivre cette « musique » ; il est impossible de la mémoriser. Il en est ainsi pendant presque tout l’opéra. Sur scène, le chant est supplanté par les cris. Si le compositeur se trouve soudain sur la voie d’une mélodie simple et compréhensible, il s’empresse, comme effrayé d’un tel accident, de repartir dans le dédale de ce chaos musical qui par moments touche à la cacophonie. (…) Cette musique mise intentionnellement sans dessus dessous afin que rien ne vienne rappeler la musique d’opéra classique, les sonorités symphoniques, le discours musical et accessible à tous. Cette musique se fonde pour l’opéra sur le même principe de négation que l’art des gauchistes pour le théâtre, quand ils nient la simplicité, le réalisme, les personnages accessibles, les mots aux sonorités naturelles (…) cette* Lady Macbeth *est appréciée des publics bourgeois à l’étranger. Si le public bourgeois l’applaudit, n’est-ce pas parce que cet opéra est absolument apolitique et confus ? Parce qu’il flatte l’ego dénaturé des bourgeois par sa musique criarde, contorsionnée, neurasthénique ?* ».

Chostakovitch s’enferme dans le silence, d’autant plus que beaucoup d’artistes allaient disparaître ou être envoyés au goulag les années suivantes.

En 1948, c’est la *Jdanovchina*. Le Comité central du Parti communiste déclare inacceptable l’état de la critique musicale soviétique. Chostakovitch est particulièrement visé, on lui reproche le caractère abstrait, voire pathologique de sa musique. Dans un discours, i prononce son autocritique :

« *Même s’il m’est pénible d’entendre condamner ma musique, et surtout de l’entendre critiquée par le Comité central, je sais que le Parti a raison, que le Parti ne me veut que du bien et qu’il est de mon devoir de chercher et de trouver les voies qui me conduiront vers une création socialiste, réaliste et proche du peuple(…) Je suis un artiste soviétique et j’ai été élevé en Union soviétique. Je dois donc trouver le chemin qui me conduira jusqu’au cœur du peuple, et je le trouverai* ».

Malgré cette confession qui n’était probablement pas sincère, il fut démis de sa charge d’enseignement aux Conservatoires de Leningrad et de Moscou.

En 1949, il crée un oratorio, Le *Chant des forêts* et compose la musique du film *La chute de Berlin*. Ces œuvres s’inspirent très profondément de la tradition et du folklore, et sont d’une grande banalité sur le plan musical : c’est de la musique de circonstance. Il prononça un discours non moins de circonstance : « *Les devoirs de l’art sont devenus plus nobles et plus variés que jamais. Seuls de grandes œuvres d’art peuvent reproduire dignement les actions de l’ère stalinienne et la grandeur de notre temps. (…) Si les directives du Parti à propos des fautes commises par les écrivains et les compositeurs ont rencontré un écho aussi vivant, ce n’est pas par hasard. Ces directives sont devenues le meilleur critère de jugement possible pour notre peuple sensible et mélomane(…) Ainsi sont nées des conditions de travail remarquables, qui permettent à l’artiste d’exprimer dans ses œuvres les idées les plus sublimes du temps présent (…) Le Parti et notre grand Guide, Staline, nous ont justement montré, à nous, les compositeurs, que lorsque l’artiste renonce à servir le peuple, il court à la catastrophe tant sur le plan des idées que sur celui de la création* ».

A ce prix, Chostakovitch survit à l’ère stalinienne.

En 1958, il est réhabilité, prend des fonctions honorifiques, et va de nouveau produire des œuvres de grande qualité. Il choisit d’adhérer au Parti communiste et meurt très célèbre en 1975.

Communisme et nazisme diffèrent quant à leurs fondements. L’idéologie officielle du stalinisme est la lutte des classes et la dictature du prolétariat. Au contraire, le nazisme insiste sur l’unité du peuple allemand et sur le critère de l’appartenance raciale. Mais au niveau des méthodes, les deux totalitarismes se rejoignent. Il est frappant de constater qu’on va retrouver souvent les mêmes critiques sous la plume des censeurs nazis.

1. Les nazis et la musique

Des auteurs nazis vont s’efforcer des auteurs nazis vont s’efforcer d’élaborer une relation logique de la musique. Parallèlement, des initiatives publiques ou privées sont à la source d’exposition visant un grand public et donnant des exemples de ce que sont les arts dégénérés. Mais la musique fut également utilisée dans les usines de mort .

1. Race et Musique

Dans *Mein Kampf, Hitler* raconte comment il est devenu antisémite :

« *Ce qui me donna bientôt le plus à réfléchir, ce fut le genre d’activités des Juifs dans certains domaines (…) Il suffisait déjà de regarder une colonne de spectacles, d’étudier les noms des auteurs de ces épouvantables fabrications pour le cinéma et le théâtre en faveur desquelles les affiches faisaient de la réclame, et l’on se sentait devenir pour longtemps l’adversaire impitoyable des Juifs (…) plus le niveau moral et intellectuel des fabricants de ses œuvres artistiques est bas, plus inépuisable est leur fécondité (…) les neufs dixièmes de toutes les ordures littéraires, du chiqué dans les arts, des stupidités théâtrales doivent être portés au débit d’un peuple qui représente à peine le centième de la population du pays. Il n’y a pas à le nier ; c’est ainsi* ».

Au début du XXe siècle, Vienne était un foyer de toutes les avant-gardes. Or, en matière artistique Hitler était conservateur (sauf en musique : Hitler naît seulement quelques années après la mort de Wagner)[[122]](#footnote-123). Il ne pouvait pas comprendre l’art moderne. Par ailleurs,, il était très pauvre et vivait alors dans des quartiers défavorisés ou les juifs étaient effectivement nombreux. Leur nombre était également élevé parmi les têtes d’affiche de ces spectacles d’un genre nouveau. Dès lors, une équation se forma dans le cerveau du jeune Hitler, que les lignes précédentes révèlent : la dégénérescence dans les arts et due aux juifs. N’oublions pas non plus qu’à cette époque l’antisémitisme était d’une attitude qui n’avait rien d’exceptionnel.

Hitler aimait réellement la musique de Wagner. Pour ses caractéristiques musicales, mais aussi parce qu’elle exaltait la mythologie germanique .D’autre part, Wagner était profondément antisémite. Il a écrit un opuscule *Sur l’influence de la judaïcité en musique* qui est un recueil affligeant de lieux communs contre les Juifs.

La raciologie allait devenir une discipline scientifique : elle devait prouver dans divers domaines l’infériorité et la nocivité des Juifs en raison de leur race.

Déjà l’anthropologue Hans Friedrich Karl Güntner (1891-1968) dans plusieurs ouvrages publiés entre 1925 et 1928 avait voulu montrer l’influence des déterminants raciaux dans la poésie et les arts plastiques en partant du postulat de la supériorité de la race nordique et de la dégénérescence atteignant les arts.

Richard Eichenauer fut dès 1923 un partisans des idées nazies et adhéra au parti en 1932. C’était un professeur de langues, bientôt membre du Bureau de la race et de l’installation de la SS, où il possédait le grade de lieutenant. En 1932, il publie *Musik und Rasse.* Par l’emploi de la méthode comparative, il cherche à dégager des invariants établissant des relations entre les types de musique et les races des compositeurs. Par exemple la judaïté de Gustave Mahler se reconnaît dans l’abondance dans sa musique des « *rythmes indéfiniment répétés, les formes en arabesque, les interminables marches de nomades* ».

Les Juifs cherchent systématiquement à détruire la polyphonie harmonique, base de la musique occidentale. En cela, ils œuvrent dégénérescence de la culture :

« *L’influence du judaïsme dans la musique d’aujourd’hui est terriblement grande, d’autant plus qu’elle ne s’épuise en aucun cas dans l’existence des compositeurs juifs (…) des chefs d’orchestre juifs occupent les positions les plus importantes, des chanteurs juifs les scènes d’opéra et d’opérette, des virtuoses juifs nos salles de concert (…) comment s’étonner qu’un sentiment juif imprègne peu à peu le goût de la grande masse ? Que nous nous approchions dans l’art comme ailleurs à grande vitesse de la décomposition de la fin de la période romaine ?* ». Cet ouvrage pionnier connu un grand succès et fut constamment réédité jusqu’à la faim du troisième Reich. Parallèlement, l’idéologue du nazisme, Alfred Rosenberg, dans *Weltanschaung und Kunst*(1935), critique violemment la musique atonale, accusée d’être « *l’équivalent du nivellement juif par le bas dans tous les domaines de la vie* » selon les mots de Karl Blessinger dans son livre consacré en 1939 à Mendelssohn, Meyerbeer et Mahler.

Cependant, c’est vraiment le critère racial qui est déterminant. Des compositeurs non juifs composant en tout ou partie suivant les critères de la musique sérielle ne seront jamais inquiétés.

Parallèlement, la propagande nazie dénonce le jazz : non seulement c’est une musique de nègres, mais elle a été importée sur le continent par les Juifs. Le jazz est interdit de diffusion sur les antennes de Radio- Berlin en avril 1933, peu de temps après l’arrivée des nazis au pouvoir. Mais le jazz était très populaire et les nazis ne parvinrent jamais à formuler, et encore moins à faire appliquer sa prohibition totale. Le jazz va continuer à être joué en Allemagne durant toute la guerre. Il suffisait que les interprètes en soient des musiciens blancs et allemands.

Il n’en faisait pas moins partie de la musique dégénérée.

1. L’exposition *Musique dégénérée*.

À côté des recherches théoriques, il était nécessaire de propager dans le grand public les prétendus résultats de la raciologie.

En 1937, à la suite d’une commande officielle, a lieu à Munich une exposition sur l’art dégénéré qui aura un grand succès et sera d’ailleurs exporté en France sous l’occupation.

Ziegler organise à Düsseldorf en 1937 une expositions qu’il voudrait équivalente sur la musique : mais il s’agit là d’une initiative privée. Entre autres choses, il veut prouver que la vie musicale allemande est dirigée par des juifs affairistes. Elle reprend païen par ailleurs des attaques contre le jazz et la musique atonale. L’exposition reçoit un accueil très critique de la part des spécialistes. Souvent le public n’y vient que justement pouvoir écouter des œuvres musicales qu’il était possible d’entendre dans des cabines d’audition. Selon Ziegler, les juifs ont coupé les Allemands de leurs racines raciales nationales, en leur volant leur âme, et, partant, leur musique. Il critique particulièrement l’opérad’Ernst Krenek, *Johnny spielt auf* ! dont le livret retrace le succès mondial du jazz. Il conclut :

« *Ce qui est réuni dans l’exposition Entartete Musik représente le reflet d’un véritable sabbat de sorcières et du bolchevisme culturel (…) c’est aussi le reflet du triomphe de la sous humanité, de l’arrogante impudence juive et d’un complet aboutissement intellectuel (…) la musique dégénérée est ainsi au fond une musique non allemande, pour laquelle la partie saine du peuple ne trouvera également aucun organe de réception, aucune émotion et aucune réceptivité* ».

Devant l’insuccès de l’exposition, Goebbels, le ministre de la propagande, n’en autorise que de brefs comptes-rendus et la fait fermer en juin 1938, bien avant la date prévue. Il s’était exprimé sur ce qui fait l’essence de la musique : réapparaît le leitmotif de la supériorité de la mélodie sur l’harmonie : un lointain écho de la *Querelle des Bouffons* et un autre beaucoup plus contemporain de la propagande stalinienne en matière de musique. :

« *L’essence de la musique ne réside ni dans le programme, ni dans la théorie, ni dans l’expérimentation, ni dans la construction. Son essence est la mélodie. La mélodie en tant que telle élève les cœurs et revigore les âmes ; le peuple la chante, car elle se grave facilement dans la mémoire, mais n’en est pas pour autant kitsch ni répréhensible».* La musique relève donc essentiellement du sentiment. Hitler s’était d’ailleurs exprimé dans le même sens lors de l’ouverture du congrès du Parti à Nüremberg *: « Ce n’est pas l’entendement intellectuel qui doit guider le musicien, mais un débordement du sentiment musical ».* Cette valorisation du sentiment est un des aspects de l’hostilité du national-socialisme envers les doctrines héritées des *Lumières* .

On voit donc qu’il existe des parentés entre les théories musicales du stalinisme et du nazisme. Mais l’emploi de la musique dans les usines de mort reste une spécificité du nazisme.

1. Musiques de mort : Theresienstadt et les camps

L’idée même que la musique puisse être employée dans les camps de concentration et d’extermination paraissait de nature tellement contradictoire que les informations sur son usage mirent longtemps à être diffusées[[123]](#footnote-124).

Simon Laks, rescapé d’Auschwitz, avait publié en 1948 au Mercure de France *Musique d’un autre monde*, un ouvrage qui avait immédiatement sombré dans l’oubli. Dans son livre *La musique à Teresin*, publié en 1985, le musicien Joza Karas explique qu’il faillit renoncer à ses recherches sur le sujet, faute de trouver des financements.

Pourtant, la musique avait sa place dans les camps, de plusieurs manières. Et cela aussi bien dans les camps de concentration que ceux d’extermination. L’organisation d’activités musicales commence de façon informelle, suivant les initiatives des commandants des camps. L’orchestre de Buchenwald avait été créé dès 1938, celui de Dachau au début de 1941. Une ordonnance d’août 1942 va légaliser les situations déjà existantes et est à l’origine de la création de nombreuses autres formations, comme celle de Mauthausen. À cette époque, les nazis prennent conscience que la guerre va durer plus que prévue et que les camps peuvent fournir de la main-d’œuvre de substitution, dont la productivité pourra être augmentée par une amélioration marginale des conditions de vie sans pour autant exclure, évidemment, l’extermination. Les musiciens bénéficiaient d’un statut relativement privilégié quant aux conditions de détention, ce qui suscitait parfois la jalousie des autres prisonniers. Les orchestres comportaient en général une trentaine de musiciens, qui disposaient des instruments provenant souvent des pillages. Il existait aussi des ensembles vocaux ainsi que des formations de jazz. A Auschwitz, le groupe de jazz semble n’avoir fonctionné qu’au profit des SS. Le *big band* *Rythmus* de Buchenwald effectua même des tournées dans plusieurs camps. La musique était jouée à l’occasion de représentations, mais elle faisait aussi partie de l’organisation des camps, rythmant les départs et accompagnant les exécutions publiques. Certaines musiques furent même composées dans les camps, en général de piètre qualité, en raison des conditions matérielles.

Parmi les différents camps, celui de Theresienstadt occupe une place particulière. À l’initiative du chef de la Gestapo, Reinhardt Heidrich, la petite ville de Theresienstadt, près de Prague, fut transformée en ghetto modèle servant de camp de transit avant le transfert de ses occupants vers les camps d’extermination. Les premiers déportés juifs y arrivèrent le 24 novembre 1941 après que la ville ait été vidée de ses habitants. Les détenus ne disposaient d'aucune assurance de survie : au bout d’un certain délai, ils étaient expédiés vers les camps d’extermination et d’autres prenaient leur place. Sur 140 000 personnes internées entre 1941 et 1945, seules survécurent 16 000.

Dans ce camp, le régime des sanctions était globalement plus léger et les conditions de vie un peu moins épouvantable, malgré la surpopulation des habitations. Dès 1942,60000 personnes y résidaient, soit 10 fois plus que le nombre d’habitants de la ville avant son évacuation. Le niveau de la vie culturelle était extrêmement développé en raison de la sociologie des détenus, originaire tout d’abord de Tchécoslovaquie, puis ensuite d’Allemagne, d’Autriche, de Hollande et du Danemark, avec une importante proportion d’artistes et de professions intellectuelles (médecins, avocats, écrivains, universitaires). Un décret du 21 mai 1942 précisait la typologie des personnes destinées à Theresienstadt : pouvaient y figurer les Juifs âgés de plus de 65 ans et leurs épouses âgées de plus de 55 ans. Dans d’autres camps, ils auraient été immédiatement gazés. Dès la fin de 1942, avec l’approbation de la hiérarchie SS, est créée une Organisation du temps libre. Furent organisées des Soirées d’amitié, où le chant choral tenait une grande place. Au début de 1943 plusieurs orchestres sont formés ; le répertoire était de la musique classique, et des airs d’opéra et d’opérette.

Vers la fin de la guerre, des bruits grandissant sur l’extermination des juifs commençaient à se propager, alors que les nazis tenaient absolument à ce que la Solution finale demeurât un secret : ils estimaient que la population allemande n’était pas encore assez évoluée pour l’accepter. Les autorités ouvrirent donc le camp à une visite de la Croix-Rouge internationale le 23 juin 1944. La ville fut nettoyée ; on la débarrassa du surplus de population en envoyant 7500 personnes à Auschwitz. Ordre était donné aux habitants de sourire, et aux enfants de se livrer à des jeux. La commission de la Croix-Rouge rendit un rapport favorable sur le ghetto. Quelques semaines plus tard, en août 1944, l’administration nazie fit tourner un film de propagande sous le titre : *Theresienstadt-Film documentaire sur la colonie juive.*

En octobre 1944 l’orchestre fut dissous et ses membres envoyés à Auschwitz.

**Projection de deux DVD :**

**-Shostakovich against Stalin, the war symphonies**

**- Refuge in music- Theresienstadt**

\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*

1. Cf.Marie Zawiska, La musique et les relations internationales, *Le Monde*, samedi 5 septembre 2015 [↑](#footnote-ref-2)
2. Modes of Law : Music and Legal Theory-An Interdisciplinary Workshop, *Cardozo Law Review,*Vol.20, nos.5-6,may-july 1999. Des résumés des articles sont consultables sur le site Internet de la

   Revue :www.cardozo.yu.edu./carldrev/v20n5-6/v20n5-6.html [↑](#footnote-ref-3)
3. Cf.Desmond Manderson, *Songs without Music-Aesthetics dimensions of law and Justice,* Berkeley/Los Angeles, California, 2000. Voir tout particulièrement le chapitre : *Motet : Statutes and Music*,50-89. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris,*C.Matthew Balensuela ed., transl., 1994. [↑](#footnote-ref-5)
5. Cf. Timothy S.Hall,The Score as Contract, *CardozoLaw Review*, Vol.20, 1999, nos.5-6, p.1590,n.1. [↑](#footnote-ref-6)
6. Cf . Wayne Alpern, Music Theory as a Mode of Law : the Case of Heinrich Schenker, Esq., *Cardozo Law Review,* Vol.20, may- july 1999, nos. 5-6,1459-1511. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Ibid.,*1504-1506. La rencontre entre les deux hommes est possible, mais elle n’est pas prouvée. [↑](#footnote-ref-8)
8. Pour plus de détails, cf. l'article de Timothy S.Hall,*op.cit.supra* n…., et, dans la même Revue :Wayne Alpern, *Music Theory as a Mode of Law : the Case of Heinrich Schenken, Esq.,* 1459-1511. [↑](#footnote-ref-9)
9. Cf. J.Frank, Words and Music : Some Remarks on Statutory Interpretation, 47*Columbia Law Review*, 1259,année 1947. [↑](#footnote-ref-10)
10. Cf. D.Korstein,*Music of the Laws*, 1982 ; Sanford Levinson and J.M.Balkin, Law, Music and Other Performing Arts, 139 *U.Pa.Law Review,*1597, 1991 ; Bernard J.Hibbitts, “ Common to our senses ” : Communication and Legal Expression in Performance Cultures, 41 Emory L.J.873, 1992 ;Paul J.Green, Law and Music : Common Ground, *Clarinet*, nov.dec. 1995,46 ; Desmond Manderson, Statuta *v. Acts*:Interpretation, Music, and Early English Legislation, 7 *YaleJ.L. and Human*.317,1995. [↑](#footnote-ref-11)
11. Cf.Timothy S.Hall, The Score as Contract : Private Law and the Historically Informed Performance Movement, *Cardozo Law Review,*vol. 20, may-july 1999, nº 5-6, 1589-1614. [↑](#footnote-ref-12)
12. Cf. Semir Zeki, L’artiste à sa manière est un neurologue,*La Recherche,*La naissance de l’art, numéro hors-série, novembre 2000, 100. [↑](#footnote-ref-13)
13. Il faudrait aussi évoquer les recherches nord-américaines sur les liens entre le genre (masculin/féminin) et l’histoire de la musique :cf. Marcia J.Citron, *Gender and the Musical Canon*, 1993 ; Susan Mc Clary,*Feminine Endings : Music, Gender and Sexuality,*1991 ; Layne Redmond, *When the Drummers were Women : a Spiritual History of Rhytm,* 1997. [↑](#footnote-ref-14)
14. Cf. Norbert Rouland, La raison, entre musique et droit : consonances, dans : *Droit et musique*, Colloque à la Faculté de droit d'Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2001,110-192 [↑](#footnote-ref-15)
15. Cit. par G.Duby, *op.cit.,* 140-141. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Ibid*., 142 [↑](#footnote-ref-17)
17. *Ibid.*, 140-141 [↑](#footnote-ref-18)
18. *Somme théologique,* I, qu.1, art.8, ad.2. [↑](#footnote-ref-19)
19. Cit. par G.Duby, *op.cit.,* 178, 181. [↑](#footnote-ref-20)
20. Cit. par A.Hauser , *Histoire sociale de l'art et de la littérature,* Tome I, Paris, Le Sycomore, 1984, 228. [↑](#footnote-ref-21)
21. Cf.A.Seriaux, *Le droit naturel,* Paris, PUF, 1993,81. [↑](#footnote-ref-22)
22. Cf.C.Homo-Lechner (dir.), *La rationalisation du temps au XIIIe-Musique et mentalités*, éd. Créaphis, L'Ecole des filles, Grâne, CERIMM, Fondation Royaumont, 1998, 4. [↑](#footnote-ref-23)
23. Cf. F.Ferrand, La polyphonie, de ses débuts à la fin du XIIIe siècle, dans : J.et B.Massin (dir.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1985, 221. [↑](#footnote-ref-24)
24. Cf. E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Éditions de Minuit, 1967,93. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Ibid*., 74 *sq.* [↑](#footnote-ref-26)
26. *Ibid.*, 93. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Ibid.****,*** 103-105. [↑](#footnote-ref-28)
28. Cf. *infra*, pp [↑](#footnote-ref-29)
29. Cf. J.M.Carbasse, *Introduction historique au droit,* Paris, PUF, 1998, 120 : [↑](#footnote-ref-30)
30. Cf. N.Rouland, *Introduction historique au droit,* Paris, PUF, 1998,246 sq. [↑](#footnote-ref-31)
31. Cf. J.M.Carbasse, *op. cit*, 160-161. [↑](#footnote-ref-32)
32. “ *Ineptes opinions de Accurse, Balde, Bartole (...) et ces autres vieux mastins qui jamais n'entendirent la moindre loy des Pandectes et n’estoient que gros veaux de disme, ignorans de tout ce qui est nécessaire à l'intelligence des loix. Car, comme il est tout certain, ils n'avaient connoyssance de la langue ny grecque ny latine mais seulement de gothique et barbare (...) Au regard des lettres d'humanité et cognoissance des antiquités et d'histoire, ils en estoient chargé comme un crapaud de plumes... ”, ( Pantagruel,L.* II, chapitre X). [↑](#footnote-ref-33)
33. Cf. E. Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations,* Paris, Gallimard, 1969,31-32. [↑](#footnote-ref-34)
34. Cf. E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique* (*op.cit.)*, 74-75. [↑](#footnote-ref-35)
35. G.Duby, *op. cit.*, 194, fait des décennies 1250-1280 celles du “ bonheur ”. [↑](#footnote-ref-36)
36. G.Duby, *ibid.*, 224-225. [↑](#footnote-ref-37)
37. Par extension, la musicologie moderne a donné le nom d’*Ars nova* à la musique du XIVe, forgeant du même coup l'appellation d’*Ars antiqua* pour celles du siècle précédent. [↑](#footnote-ref-38)
38. Il servit par ailleurs Charles IV, Philippe VI et Jean II en qualité de notaire royal, maître des requêtes et conseiller. Il serait étonnant qu'il n'ait pas eu de contact avec le monde du droit... [↑](#footnote-ref-39)
39. Cf. R.Blanchard, *Ars nova*, Encyclopedia Universalis, 1999. [↑](#footnote-ref-40)
40. Cf , H.Barraud, *Contrepoint*, Encyclopedia universalis, 1999. [↑](#footnote-ref-41)
41. C'est nous qui soulignons. Le théoricien de la musique J. de Liège s'exprime de manière semblable et critique la recherche du seul plaisir dans la musique : “ *Les nouveaux interprètes chantent de façon trop lascive, , multiplient le nombre des voix superflues, ne laissent plus entendre les consonances, morcellent, divisent, lancent leurs voix sur des sons ma lvenus, hurlent et aboient comme des chiens et, comme s'ils affectionnaient les tortures les plus étranges, font appel à des harmonies qui n'ont plus rien de naturel ”.* [↑](#footnote-ref-42)
42. Aereld, abbé du monastère cistercien de Rielvaux en Angleterre le dit bien : “ *Pourquoi dans les cloître des moines ces grues et ces lièvres, ces daims et ces cerfs, ces pies et ces corbeaux ? Ce ne sont pas les instruments des Antoinse et des Macaires, mais plutôt des divertissements de femmes. Tout cela n'est pas conforme à la pauvreté monastique, et ne sert qu’à repaître les yeux des curieux... ”, (*cit. par Georges Duby*, Saint Bernard-L’art cistercien*,Paris, Flammarion, 1979,102*.* [↑](#footnote-ref-43)
43. Cf.J.Delumeau, *Que reste-t-il du paradis ?*, Paris, Fayard, 2000, 217-225. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Ibid.*, 218. [↑](#footnote-ref-45)
45. Ce Concile réaffirme l'exigence traditionnelle de l'Eglise : “ *Toute la musique exécutée dans l'église ne devrait pas être composée pour les vains plaisirs de l’ouïe, mais de manière que les paroles puissent être perçues de tous...* ”, (canon 8*,* 10 septembre 1562). Il condamne le chant “ *lascif*”, “ *impur* ”, “ *profane* ”, “ *mou* ”, et recommande le style note contre note (homophonie et homorythmie). Pour plus de détails, cf.E.Weber, *Le concile de Trente et la musique de la Réforme à la Contre-Réforme,* Paris, 1982.). [↑](#footnote-ref-46)
46. Cf. E. Fubini, *op.cit*., 51-58. [↑](#footnote-ref-47)
47. Cf. G.Duby*, op.cit*., 226. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Ibid.*, 324. [↑](#footnote-ref-49)
49. Cf. A.Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000, (2e éd.), 27. En ce sens, les Grecs ne connaissaient pas le paysage, et le jardin romain en est également distinct (*ibid.*, 35-56). [↑](#footnote-ref-50)
50. C'est du moins ce que suggère *a contrario* l'exemple de l'art égyptien. Celui-ci saisit davantage les parties que le tout, s'attache plus à la juxtaposition qu'à la subordination. Attitude à laquelle correspond une conception du temps discontinue : l'histoire est constituée d'unités chronologiques se suivant à court terme. Sur ces questions, cf. :E.Brunner-Traut, *Frühformen des Erkennens-Aspektive im alten Ägypten*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1992 (2e édition revue est augmentée), 69,99 *sq.* [↑](#footnote-ref-51)
51. Cf. F.Sabatier, *op.cit.supra n. 13,* (Tome I), 121-122. [↑](#footnote-ref-52)
52. On peut toutefois penser que dans l'histoire de la musique la recherche du relief demeura mineure par rapport à celle de la perspective dans l'histoire de la peinture. La remarque doit cependant être tempérée en ce qui concerne l'époque contemporaine. D'une part plusieurs compositeurs se sont attachés à la mise en espace de la musique (Xenakis) ; d'autre part on sait l'importance qu'a prise dans les procédés de reproduction sonore l'enregistrement stéréophonique ( il y eut même des tentatives de diffusion dans le grand public de l'enregistrement quadriphonique) . En revanche, dans le cinéma, la prise de vue en relief qui connut quelques essais dans les années cinquante ne s’est pas développée. [↑](#footnote-ref-53)
53. Cit. par E. Panofsky, *op. cit (La Renaissance et ses avant- courriers...)*, 172. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Ibid.* Quelques siècles après, Poussin, avant de peindre, confectionnera de petites figurines de cire, les habillant de taffetas avant de les disposer un dans les attitudes qu'il envisage pour son tableau. [↑](#footnote-ref-55)
55. Cf. R.Guelluy, *Philosophie et théologie chez Guillaume d’Occam*, Louvain, 1947. [↑](#footnote-ref-56)
56. Le développement qui suive sont inspirés de D.Morrier, *Les trois visages de Monteverdi*, Harmonia Mundi, 1998. [↑](#footnote-ref-57)
57. Plus tard, en 1618, Descartes affirmera dans son *Abrégé de musique*, que : “*la fin de la musique est d’émouvoir en nous les passions diverses*”. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Discours envoyé à Giulio Caccini, dit le Romain, sur la musique antique et la manière de bien chanter, 1578,*cit. in *Giulio Caccini detto Romano,* Préfaces aux *Nuove Musiche(1602-1614),*Paris, Cahiers GKC, 1993, 12. [↑](#footnote-ref-59)
59. Il écrit en 1581 un *Dialogo della musica antica e moderna*, véritable déclaration de guerre contre la polyphonie et éloge de la monodie : la musique doit servir à comprendre le monde et l’homme. [↑](#footnote-ref-60)
60. Et aussi de notre sentiment moderne de la fonction de l’art : nous y voyons davantage l’expression des passions (et ce trait est encore plus manifeste dans la musique populaire et ses diverses chansons d’amour et de désespoir) que la quête d’une transcendance métaphysique. Mais ce sentiment qui nous paraît si naturel est universel est datable… et donc contingent. [↑](#footnote-ref-61)
61. P.Beaussant, *Vous avez dit baroque ?*, Arles, Actes- Sud, 1994, 111. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Ibid.*, 107-109. [↑](#footnote-ref-63)
63. Lors du concile de Trente, l'Eglise, par hostilité au protestantisme, rejette catégoriquement l'emploi de la langue vernaculaire dans la liturgie, mais dans son optique traditionnelle, insiste aussi sur l'exigence d'intelligibilité du texte sacré mis en musique. [↑](#footnote-ref-64)
64. Ces associations ne sont pas le monopole de la musique occidentale. On retrouve des mécanismes similaires notamment dans la musique indienne traditionnelle. La gamme fondamentale y comporte sept notes, désignées par la première syllabe du nom de l’animal dont le cri est l’exemple (do-*sa*-le cri du paon, ré-*ri*-le mugissement du taureau,mi-*ga*-le bêlement du mouton,fa-*ma*-le chant du héron, sol-*pa*-l’appel du coucou,la-*dha*-le coassement de la grenouille,si-*ni*-le barrissement de l’éléphant). Ces notes peuvent être combinées en neuf arrangements ou *jati,*chaque *jati* exprimant un sentiment fondamental : *shringara*-l’érotique, *hashya*-le comique, *karouna*-le pathétique, *raudra*-le colérique,*vira*-l’héroïque, *bayanaka*-le terrifiant, *shanta*-le paisible, *vibnatsa*-l’ironique. [↑](#footnote-ref-65)
65. Cf.B.Pelegrin, *op.cit.*,27-35. [↑](#footnote-ref-66)
66. Cf.. C Kintzler, *Les grâces de la musique et les délices de la science,* dans : Jean-Philippe Rameau, *Musique raisonnée*, Paris, Stock, 1980,9-49 ; *Jean-Philippe Rameau*-*Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique,* Paris, Minerve, 1988. Cf. également B. Didier, *La musique des Lumières,* Paris, PUF, 1985. [↑](#footnote-ref-67)
67. Cf. C. Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire,* Paris, Plon, 1993,43. [↑](#footnote-ref-68)
68. “ *La musique est une science qui doit avoir des règles certaines ; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques ”,* (Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principe naturels).* [↑](#footnote-ref-69)
69. C. Kintzler, *op cit., (Musique raisonnée...),* 11. [↑](#footnote-ref-70)
70. “*... la nature des choses est objective, indépendante des sentiments humains, vides de sens ; en elle-même, la rationalité pure ne renvoie à aucun arrière -monde* ”*,* ( C. Kintzler, *op cit., (Jean-Philippe Rameau-splendeur...), 23).* [↑](#footnote-ref-71)
71. À Michel Pignolet , dans : *Mercure de France,* 1729-1731. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Démonstration du principe de l'harmonie.* [↑](#footnote-ref-73)
73. D'Alembert, *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau.* [↑](#footnote-ref-74)
74. Diderot, qui le haïssait cordialement, aura sur lui ce mot cruel : “ *Sa femme et sa fille n'ont qu'à mourir quand elles voudront : pourvu que les cloches de la paroisse qui sonneront pour elles, continuent de résonner la 12e ou la 17e, tout ira bien* ”.Quant à Voltaire,il n'a jamais beaucoup prisé Rameau. Vers 1731, il accepta à contrecoeur et sous l'influence de La Poupliniere d’écrire un livret, *Samson*, qui sera interdit par la censure en raison de ses aspects religieux. Le 2 octobre 1733, après avoir assisté à *Hippolyte et Aricie*, il écrit à un de ses correspondants : “ *La musique est d'un nommé Rameau, l'homme qui a le malheur de savoir plus de musique que Lully. C'est un pédant en musique. Il est exact et ennuyeux ”.* Plus tard, devant le succès remporté par Rameau, il reconnaîtra en lui un génie. Mais non sans réticence. Ainsi, le 14 septembre 1744, il écrit à Hérault : “ *Ce Rameau est aussi grand original que grand musicien. Il me mande que j'aie à mettre en quatre vers touts ce qui est en huit et en huit tout ce qui est en quatre. Il est fou ; mais je tiens toujours qu'il faut avoir pitié des talents. Permis d'être fou à celui qui a fait l'acte des* Incas ”. En 1912, Debussy rendra un hommage plus sincère à Rameau : “ *Il était né philosophe... le besoin de comprendre-si rare chez les artistes-est inné chez Rameau ”.* [↑](#footnote-ref-75)
75. Cf. B.Oppetit, *op cit.*, 200. [↑](#footnote-ref-76)
76. Cf.C.Atias, *op cit.,* 86-93. [↑](#footnote-ref-77)
77. Il est l'auteur d'une *Doctrine du droit*, première partie de la *Métaphysique des moeurs* (cf.A.Philonenko, *Introduction à E. Kant, Métaphysique des moeurs,* Paris, Vrin , 1971 ; cf. également S.Goyard-Fabre, *Kant* *et le problème du droit,* Paris,Vrin, 1975, 125 et 144 . [↑](#footnote-ref-78)
78. Dans ses *Leçons sur l'esthétique.* Il est aussi l'auteur, en 1821, des *Principe de la philosophie du droit*. [↑](#footnote-ref-79)
79. Cf. X. Martin, L'unité du droit français à la veille de la Révolution : une aspiration modérée ?, *Rivista di Storia delle Idee politiche e sociali,* 1866/3, 319-328. [↑](#footnote-ref-80)
80. Cf. les exemples donnés pour la période 1759-1789 par J.Gaudemet, *op cit.,* 182-183 [↑](#footnote-ref-81)
81. J. L. Halpérin, *Histoire du droit privé français depuis 1804*, Paris, PUF, 1996,16. [↑](#footnote-ref-82)
82. En 1771, le chancelier Maupeou enjoint aux Parlementaires de “ *réunir enfin, autant qu'il sera possible, la France sous l'empire des mêmes lois ”.* Dans son *“ Compte-rendu au roi de 1789*, il rappelle le projet de “ *réunir toutes les dispositions communes à toutes les coutumes dans un Code général de la France ”.* En 1787, le contrôleur général des finances Calonne se plaint : “ *On ne peut pas faire un pas dans ce vaste royaume sans y trouver des lois différentes, des usages contraires, des privilèges, des exemptions, des affranchissements, des droits et des prétentions de toute espèce ; et cette dissonance digne des siècles de la barbarie et de l'anarchie complique l'administration, interrompt son cours, embarrasse ses ressorts et multiplie partout les frais et le désordre... ”*, (*cit.* par J. M. Carbasse, Unité et diversité dans l'ancienne France, dans : P.Villard-J.M.Carbasse (dir.), *Unité des principaux Etats à la veille de la Révolution,* Paris, Institut d'histoire du droit de l'Université René Descartes, 1992,5. [↑](#footnote-ref-83)
83. En ce sens se, cf. J. M. Carbasse, La langue de la nation et les “ idiomes grossiers ” : le pluralisme linguistique sous le niveau jacobin, dans : H. van Goethem-L.Waelkens-K.Breugelmans (ed.), *Libertés, pluralisme et droit-Une approche historique,* Bruxelles, Bruylant, 1995, 162. [↑](#footnote-ref-84)
84. Boutaric à Toulouse, J.E.Serres à Montpellier, Maurot à Pau, Jaume à Perpignan, Delphin de Lamothe à Bordeaux. À Aix-en-Provence, Jean -Joseph Julien publie à la demande des États de la province un riche commentaire des statuts de Provence. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Cit.* par G.Cantagrel, *Le moulin et la rivière- Air et variations sur Bach,* Paris, Fayard, 1998,584. [↑](#footnote-ref-86)
86. *Cit.* par P.Szersnovicz, Le langage universel, *Le Monde de la Musique,* nº 239, janvier 2000,64-65. [↑](#footnote-ref-87)
87. On en trouvera les textes dans : G.Cantagrel, *Bach en son temps*, Paris, Fayard, 1997, 241*sq.* [↑](#footnote-ref-88)
88. Une génération plus tard, en 1776, Burney écrira dans la préface de sa *General* *History of music* que la musique est «*l’art de plaire par la succession et la combinaison de sons agréables* ». L’accent mis sur le plaisir est manifeste. Cependant, celui-ci n’était évidemment pas absent des préoccupations des auteurs du siècle précédent. En témoigne cette autre définition de la musique, par Furetière, dans son *Dictionnaire* de 1690 : une *« science qui enseigne à faire des accords agréables à l’oreille ».*  [↑](#footnote-ref-89)
89. En 1728, en Angleterre, le *Beggar’s Opera* de John Gay apparaissait déjà comme une satire populaire du grand opéra baroque haendélien ; en Espagne, la *tonadilla escénica* participe du même esprit que l’*opera buffa* italien. [↑](#footnote-ref-90)
90. Voltaire resta neutre. À ceux qui le sommaient de choisir, il répondit : “ *Je suis pour mon plaisir, Messieurs”.* [↑](#footnote-ref-91)
91. Cf. C. Kintzler, *op cit.,* (*Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage...)*, 137. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Ibid.*, 158-173. [↑](#footnote-ref-93)
93. Principalement l’*Émile*, la *Lettre sur la musique française,* la *Lettre à M. d’ Alembert sur ses opinions en musique.* [↑](#footnote-ref-94)
94. Idée que semblent confirmer les récentes découvertes neurologiques : les codes propres à la musique et au langage seraient localisés dans les mêmes structures cérébrales . (Cf. M.Besson-S.Robert, Musique et langage : une même origine ?, *La Recherche*, Numéro hors-série : La naissance de l'art, novembre 2000,86-89). [↑](#footnote-ref-95)
95. Darwin sera également partisan de l'idée d'une origine commune entre la et le langage, mais à la différence de Rousseau, fera dériver la musique du langage, notamment des “ cris d'amour ” propres à la période de reproduction, destinés à attirer des individus du sexe opposé. [↑](#footnote-ref-96)
96. “ *Se piquer de n'avoir point d'accent, c'est se piquer d’ôter aux phrases leur grâce et leur énergie. L'accent est l’âme du discours ; il lui donne le sentiment et la vérité. L'accent ment moins que la parole ; c'est peut-être pour cela* *que les gens bien élevés le craignent tant* ”, (*L'Émile*, Livre I). [↑](#footnote-ref-97)
97. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, 5 ; [↑](#footnote-ref-98)
98. Cette phrase se situe à la fin de la *Lettre sur la musique française.* [↑](#footnote-ref-99)
99. Cf.J.C.Milner-F.Regnault, *Dire le vers, Paris, Le Seuil, 1987.* [↑](#footnote-ref-100)
100. *Lettre sur la musique française*, 15. [↑](#footnote-ref-101)
101. Cf. E. Fubini, *op cit*., 85. [↑](#footnote-ref-102)
102. C. Kintzler, *La France classique et l'opéra... ou la vraisemblance merveilleuse,* *Harmonia* *mundi*, 1997,47. [↑](#footnote-ref-103)
103. Cf. Norbert Rouland, *Du droit aux passions*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2005,79-86. [↑](#footnote-ref-104)
104. À vrai dire, Saint-Augustin l'avait précédé : *« Toutes les passions ont l'amour pour cause »,* (*La Cité de Dieu*, XIV, 7). [↑](#footnote-ref-105)
105. Cf. *infra*, p…. [↑](#footnote-ref-106)
106. Cf.A.Gonzalez-Palacios, L’Utile et l’agréable, dans :J.Cornette-A.Mérot (dir.), *Le XVIIe siècle*, Paris, Le Seuil, 1999, 362-369. [↑](#footnote-ref-107)
107. A la fin de sa vie, Poussin lui-même reconnaîtra dans une lettre de 1665 que le but de la peinture doit être la *« délectation ».* [↑](#footnote-ref-108)
108. Cf. G.Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions,* Paris, plus, 2000, 155-156. [↑](#footnote-ref-109)
109. Menestrier*, Art des emblèmes* (1662), p. 2. [↑](#footnote-ref-110)
110. Cf. le beau livre de C.Kintzler, *Jean-Philippe Rameau-Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l’âge classique,* Paris, Minerve, 1988. [↑](#footnote-ref-111)
111. Boileau, *Préface de Longin (1674).* [↑](#footnote-ref-112)
112. Cf.P.Malgouyres, *op.cit.,*20. [↑](#footnote-ref-113)
113. Cf.E.Coquery, La peinture des passions : un défi académique ?, dans : *Figures de la passion,op.cit.,* 34-35. [↑](#footnote-ref-114)
114. On peut sans doute en rapprocher le procédé devenu maintenant quasi systématique, même dans les grands festivals, consistant à afficher les dialogues des personnages parallèlement aux spectacles d’opéra. [↑](#footnote-ref-115)
115. E.Coquery,*ibid.* [↑](#footnote-ref-116)
116. Rappelons que la vente des disques de musique classique ne représente que 7 % environ du marché du disque.. [↑](#footnote-ref-117)
117. Cf.A.Piéjus, Discours sur la musique et théorie des passions en France au XVIIe siècle, dans : *Figures de la Passion,op.cit.,*21. [↑](#footnote-ref-118)
118. G.Denizeau, *Musique et Arts,* Paris, Honoré Champion, 1995,167. [↑](#footnote-ref-119)
119. Cf. Frans C. Lemaire*, Le destin russe et la musique-Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris, Fayard, 2005,79 [↑](#footnote-ref-120)
120. Cf. Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, Paris, Fayard, 1994,83. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Cit*.dans Musique en jeu, numéro trois, Paris, Le Seuil, 1971, dossier « Musique et politique ». [↑](#footnote-ref-122)
122. Cf. Yoann Chapoutot*, Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris, Presses universitaires de France, 2012. [↑](#footnote-ref-123)
123. L'ouvrage pourtant remarquable de Wolfgang Sofsky, *L'organisation de la terreur,* Paris, Calmann-Lévy, 1993, qui est une véritable ethnologie des camps de la mort, ne consacre pas de développements spécifiques à la musique. [↑](#footnote-ref-124)