

**XI DONG /
OUEST-EST**
VOIES ESTHÉTIQUES
SOUS LA DIRECTION DE FRANÇOIS FÉLIX

LA MUSIQUE AU CORPS

POUR UNE ESTHÉSIQUE DU MUSICAL

François Félix

« Dans la musique pure, champ de signification et non système de signes, le référent est inoubliable, car le référent, ici, c'est le corps. Le corps passe dans la musique sans autre relais que le signifiant. »

Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*

« La musique nous émeut parce qu'elle nous incite à nous mouvoir. »

Jules Combarieu¹

Il semble qu'il en soit allé des rapports qu'entretiennent le corps et la musique comme du temps, dont saint Augustin disait qu'il savait ce que c'était lorsque personne ne le lui demandait, mais qu'il ne le savait plus au moment où il lui fallait l'expliquer²... C'est ainsi que nul n'ignore l'impact de la musique et de ses rythmes sur le corps : tout le monde fait quotidiennement l'expérience de balancer le pied, de dodeliner de la tête ou de basculer son tronc et ses épaules à l'écoute d'un air, d'une ritournelle, d'une cadence. Autant de conduites préluant à la danse, laquelle en constitue l'état achevé. Bouger en synchronie avec la musique que l'on entend est assurément l'attitude la plus spontanée qui soit, à ce point qu'obliger l'auditeur de musique classique à la plus stricte immobilité dans la salle de concert peut paraître une sévère entrave : Adorno et Horkheimer comparent d'ailleurs cette situation à celle d'Ulysse ligoté à son mât lorsqu'il écoute les chants de sirènes³... Rien de moins direct, rien de plus sublimé que cette immobilité conquise au nom d'une esthétique de relevance dévotionnelle – et peut-être spectaculaire – destinant l'art entier à l'attitude contemplative⁴, et

1. Cité par Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique. La musique : récit ou proto-récit », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 21 décembre 2011 :

<http://narratologie.revue.org/6467>, p. 7/25.

2. *Les Confessions*, L. XI, XIV, 17.

3. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison* (trad. E. Kaufholz), Paris, Gallimard, 1974/1989, p. 50.

4. « Le recueillement (*Andacht*) est, me semble-t-il, le *summum* de la musique », écrit ainsi Herder (*Cäcilia, Zerstreute Blätter*, fünfte Sammlung, Gotha, Karl Wilhelm Ettinger, 1802, p. 295).

solidaire sans trop le savoir du vieux dualisme métaphysique de l'âme et du corps refoulant les manifestations de ce dernier au titre de résidu naturel et inculte ; rien, au contraire, de plus normal que de s'animer et s'ébranler en entendant de la musique. Il n'est du reste que d'observer les musiciens, dont le corps lorsqu'ils jouent se meut au-delà de ce qu'exige l'usage exprès de leurs instruments.

Sur cette relation entre l'écoute et sa réception motrice, que chacun éprouve en soi-même, sont néanmoins venues buter l'une après l'autre les théories de la musique ; et toujours la pierre d'achoppement a été le corps. Tantôt secondaire ou négligé – quand il n'est pas tout simplement escamoté –, tantôt regagné mais réduit aux paradigmes de la physique mécaniste puis de l'atomisme physiologique – ses déterminations successives résumerait l'histoire de la philosophie et de la science ! –, il n'a guère pu trouver sa véritable place dans cette connexion de l'ouïr et du mouvement, qui pourtant ne peut trouver qu'en lui sa compréhension. Un paradoxe qu'explique sans nul doute la difficulté – et l'inexistence si longtemps – d'une authentique pensée du corps vivant. Une pensée qui, pour le dire d'un trait, a dû avant de naître attendre que s'épuisent quelques-unes des catégories classiques de la philosophie.

On remonterait sans doute aux commencements de l'humanité, littéralement, à trouver si on le pouvait des attestations de cet effet d'entraînement de la musique. Les premiers témoignages par les textes arrivent du reste très tôt : on connaît, pour ce qui est de l'Occident, cette fameuse scène au neuvième chant de l'*Iliade* d'Homère où Achille, retiré des combats en raison de son courroux à l'endroit d'Agamemnon, joue de la cithare dans sa tente en chantant les exploits des héros, pour calmer sa fureur ou se préparer aux combats à venir¹. Plus tard, après que Parménide aura dit, dans une perspective trop vite perdue, l'unité du mélòs et de la disposition des membres corporels et leur commun ensemble avec l'épreuve pathique de la pensée², Platon et Aristote s'attacheront avec soin dans leurs écrits politiques à cette influence de l'harmonie (*harmonía*) et du rythme (*ruthmòs*) de la musique sur la formation du caractère. C'est ainsi que, tout au souci d'une instruction exemplaire, ils écartèrent les modes harmoniques plaintif et lié à la lamentation – le mode lydien – ou relâché et propice aux beuveries – le ionien

1. Voir l'analyse que donne de cette scène Philippe Grosos en ouverture de son ouvrage *L'existence musicale. Essai d'anthropologie phénoménologique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, auquel la présente étude doit beaucoup.

2. « Disposition des membres et penser/éprouver (qui ne sont pas séparés à l'époque archaïque) sont tout un (la disposition des membres est ce qui également pense) », Johannes Lohmann, *Mousiké et logos. Contribution à la philosophie et à la théorie musicales grecques* (trad. P. David), Mauvezin, TER, 1989, p. 20 (à propos du fragment Diels-Kranz B 16).

– pour ne garder que ceux doriens et phrygien, toniques, imitant le courage et l'ardeur virile, appropriés aux exercices militaires et civiques, et donc seuls à même de concourir à l'éducation des guerriers et des sages nécessaires à la cité.

Pour autant, si sans doute le corps se trouve aussitôt mobilisé et disposé par les propriétés des harmonies et des rythmes – de façon plus directement nécessaire encore chez Aristote, pour lequel « il semble bien que toutes les affections de l'âme soient donnée avec un corps »¹ que chez Platon –, reste que c'est l'âme qu'affecte la musique, et que c'est elle que concerne cette « imitation des mœurs », comme les *Lois* définissent encore la musique et les chants². Accordés ensemble avec la tradition qui est la leur, plongeant au pythagorisme historique puis aux écrits de Damon, les deux philosophes le stipulent expressément : « Je prétends, écrit Platon au livre III de la *République*, que nous ne serons pas formés en musique (...) avant d'avoir reconnu les formes de la modération et du courage, de la libéralité et de la magnanimité et des autres vertus qui en sont les sœurs »³ ; plus tard, il précisera dans les *Lois* que « l'instruction à donner est double : elle doit former le corps par la gymnastique (*gumnastiké*), l'âme par la musique (*mousiké*) », avant que, selon une remarquable convergence, Aristote ne dise dans les *Politiques* que « la musique nous fait tendre à la vertu dans la mesure où elle le peut, et tout comme la gymnastique procure une certaine qualité au corps, la musique donne au caractère une certaine qualité en habituant ses auditeurs à être capables de jouir des plaisirs droits »⁴. L'étroit ajointement de l'âme et du corps ou le retentissement immédiat de la première sur le second ne sauraient faire oublier leur démarcation, qui est aussi une hiérarchisation, donnant lieu à des exercices et des aboutissements distincts. Si la musique, reçue par les sens, ne touche pas l'âme sans mouvoir le corps, la direction est nettement déterminée : c'est l'âme affectée qui entraîne le corps dans ses dispositions. La musique est tout d'abord et fondamentalement affaire psychique, et à destination morale. D'où précisément son importance nodale dans l'éducation.

Huit siècles plus tard, au couchant d'une Antiquité entre-temps devenue chrétienne, saint Augustin durcira le trait : dans son *De Musica*, occupé surtout de métrique et de prosodie, il écrit en effet que si l'impact de la musique ne se produit pas sans le corps, la musique elle-même, « science de la modulation », relève uniquement de l'esprit au titre de science, le corps ne pouvant « qu'obéir

1. Aristote, *De l'Âme*, I, 1, 403a 16-17.

2. Platon, *Lois*, II, 655d.

3. Platon, *République*, III, 402b-c (trad. G. Leroux, Paris, Flammarion GF, 2004, p. 191).

4. Platon, *Lois*, VII, 795e (trad. A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1956/1976) ; Aristote, *Politiques*, VIII, 5, 1339a 22-26 (trad P. Pellegrin, Paris, Flammarion GF, 1990, pp. 528-529).

à l'esprit » : « En attribuant la science à l'esprit seul et en la refusant à tous les vivants dépourvus de raison, on ne la situe ni dans la sensorialité ni dans la mémoire (toutes deux ont besoin du corps et se trouvent même chez les bêtes), mais de l'intellect seul. »¹ Plus encore, l'expérience musicale elle-même ressortit au psychique dès lors qu'« entendre est une impression de l'âme subie dans le corps » – l'âme « ressentant le pâtre des corps » – et que cette âme, aussi bien, détermine la réaction corporelle à la musique ouïe, en tant qu'il lui revient de « mettre en mouvement les rythmes que nous trouvons dans notre pouls »²... Accessoire, le corps n'est engagé que de façon indirecte, médiate, dans l'épreuve de la musique, laquelle existe sans lui et se trouve approchée en sa meilleure part « loin de ses traces sensibles » et dans l'aspiration « à ces demeures où elle est soustraite à toute corporalité »³. Une musique dont la source comme l'accomplissement sont inaudibles à l'oreille et donnés à l'âme seule en sa contemplation toute intelligible de l'arithmétique divine, où le Moyen Âge héritier d'Augustin puisera son modèle idéal, dont voudra témoigner la polyphonie harmonique de sa musique savante, entendue comme symbole sensible de la consonance de l'univers.

Non que le monde médiéval ait ignoré le plaisir des rythmes : on y recense au contraire toute une série de musiques de danse. Mais celles-ci occupent le rang subalterne dévolu à la musique profane et populaire, contrastant avec la musique religieuse, relevée et savante, quand bien même la danse et ses musiques n'ont pas toujours été tenues écartées des églises. Un étagement axiologique que les théories musicales jusqu'au mitan du xx^e siècle reconduiront toutes à leur façon, où se trahit une caractérisation essentiellement mentale de la musique destinant en retour celle-ci à l'âme seule, sinon à l'esprit.

Deux moments décisifs de l'époque moderne en témoignent éloquemment. La Renaissance tardive, tout d'abord, qui contre la polyphonie médiévale voudra renouer avec l'idée grecque d'une correspondance entre certains dessins musicaux et les affections qu'ils produisent. Dans le sillage de Glareanus puis de Gioseffo Zarlino, les musiciens réunis à Florence dès 1573 au sein de la Camerata Bardi et dont le plus éminent fut Vincenzo Galilei (père de l'astronome Galileo Galilei et auteur en 1581 d'un très influent *Dialogue de la musique ancienne et moderne*) vont formuler la théorie dite des « affects » selon laquelle la musique doit pour « retourner à la simplicité grecque » exprimer les mouvements de

1. Saint Augustin, *La Musique*, Livre I, IV, 8 & 9 (trad. J.-L. Dumas), *Œuvres* [dir. L. Jerphagnon], I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, pp. 562-564.

2. *Ibid.*, Livre VI, III, 4 ; VI, IV, 5 & 7 (pp. 684 & 685).

3. *Ibid.*, Livre V, VIII, 28.

l'âme (les *affetti*) et, ce faisant, les susciter chez l'auditeur ; un « naturel » qu'elle ne retrouvera qu'en revenant à la monodie chantée avec accompagnement. La musique se détermine de la sorte comme *musica pathetica*¹, en charge des passions de l'âme, pour lesquelles va être élaboré un véritable lexique des figures musicales devant y correspondre. Une authentique rhétorique des passions dès lors inséparable du texte chanté, tant c'est le mot en fin de compte qui constitue la ressource de l'expression, et qu'il s'agit de mettre en œuvre. Décrétée représentative (*rappresentativa*) par Monteverdi qui dans son *Ballo delle Ingrate* de 1608 inventa le fameux *stile rappresentativo*, la musique devient l'instrument d'intensification des passions² formulées par le texte, bientôt devenu *libretto* – l'opéra est en effet né des travaux de la Camerata Bardi. Par un paradoxe certes fécond si l'on pense au développement de l'art lyrique, la musique au tournant des XVI^e et XVII^e siècles ne reconquiert sa « vraie nature » expressive qu'aux prix de son autonomie et en se soumettant à l'ordre sémantique du langage, et alors au concept. Si l'auditeur de musique fera bien l'expérience des passions, et peut-être de toute son âme s'affligera avec Tancrède ou implorera avec Orphée, ce sera toujours néanmoins en rapport avec des mots prononcés, selon la direction donnée en première part par l'ordre extrinsèque de la parole. De l'idéale harmonie numérale de la polyphonie médiévale à la figurativité expressive renaissante et baroque, l'âme musicale aura somme toute passé d'une rationalité à une autre.

Le second moment n'est autre que la constitution même de l'esthétique comme discipline par Alexander Gottlieb Baumgarten, qui va durablement orienter la thématization du rapport aux œuvres d'art. Inventeur du terme en 1735, dont il fait en 1750 le titre de son œuvre emblématique (*Aesthetica*), Baumgarten définit d'entrée l'esthétique, laquelle doit son nom à ce qu'elle est liée « aux organes des sens (*aestheteria*) »³, comme « la science de la connaissance sensible » (« *scientia cognitionis sensitivae* »)⁴. Une science indépendante, de nature propédeutique, tout comme la logique. Mais alors que la logique traite de la connaissance rationnelle et analyse les représentations « claires et distinctes », l'esthétique s'occupe des représentations « claires et confuses » – on reconnaît là le vocabulaire leibnizio-wolffien –, c'est-à-dire aussi indéniables qu'inaptes

1. Enrico Fubini, citant Athanasius Kircher, *Estetica della musica*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 83.

2. L'expression est d'Enrico Fubini, *ibid.*, p. 84.

3. Baumgarten, *Métaphysique*, § 536, cité par Philippe Grosos, *op. cit.*, p. 10.

4. Baumgarten, *Esthétique*, Prolégomènes, § 1, cité in *Esthétique. Connaissance, art, expérience* (D. Cohn et G. di Liberti eds), Paris Vrin, 2012, p. 51. On trouve une version électronique de l'édition originale du texte de Baumgarten à l'adresse : http://books.google.ch/books/pdf/Aesthetica_scriptsit_Alexand_Gottlieb_Bav.pdf

pourtant à une analyse conceptuelle. Elle est donc *gnosologia inferior*, la faculté de sentir étant d'entrée de jeu rangée au nombre des facultés cognitives subalternes (*inferiorum in cognoscendo vero*) dans la préface de l'ouvrage. Ce statut comme son caractère propédeutique témoignent bien de l'orientation qui est celle de cette nouvelle science, destinée à faire aboutir la connaissance sensible – dont l'accomplissement est la beauté – et à préparer la connaissance claire, qui la surmonte : ne doit-elle pas en effet « apprêter un matériau adéquat à destination des sciences dont le mode de connaissance est principalement intellectuel »¹ ? Si la connaissance sensible en a gagné en considération et conquis un espace propre – elle a pris distance d'avec la psychologie à laquelle elle était soumise chez Leibniz et Wolff, en particulier –, et si elle a sans conteste élargi le domaine de la philosophie, l'esthétique de Baumgarten reste cependant dans l'horizon de la philosophie théorique, dont elle reconduit le point de départ. Philippe Grosos n'a donc pas tort lorsqu'il écrit que la considération sensible chez Baumgarten est ramenée à l'activité intellectuelle du connaître, et que c'est à une théorie de la perception, donc de la représentation, que l'on aboutit, bien plutôt qu'à une mise en évidence du sensible lui-même² : l'*aisthesis*, la sensibilité et ce qu'elle sent, sont ramenés à autre chose qu'eux-mêmes au moment pourtant où vient les désigner cette nouvelle discipline à eux consacrée.

Tout aussi bien, le corps dans l'*Esthétique* n'est que le medium sensible d'une information à laquelle il ne participe pas plus que celle-ci ne se rapporte à lui. Le temps a manqué à Baumgarten pour mener à bien la partie pratique de son œuvre, annoncée dans le synopsis du premier volume : il y aurait été question de musique, parmi les autres arts ; mais nul doute que le corps en eût été – là encore – le grand absent.

Une telle relevance gnoséologique du sensible et de la sensibilité trouvera des échos certains dans les métaphysiques du beau au XIX^e siècle – Schopenhauer excepté –, qu'à bien des égards l'*Esthétique* avait préparées ; et il n'est pas interdit d'entendre la pensée de Baumgarten résonner dans la fameuse phrase de Hegel déclarant la certitude sensible « la plus abstraite et la plus pauvre vérité »³. Une méconnaissance du sentir qui aura tant compté dans l'établissement de sa

1. *Ibid.*, pp. 51-52. En atteste aussi à sa façon le néologisme « esthétique-logique » à propos de la vérité esthétique (*veritas aestheticologica, ibid.*, § 427).

2. *Op. cit.*, p. 11.

3. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit* (trad. J. Hyppolite), Paris, Aubier, 1939, t. I, p. 81.

philosophie comme système du savoir absolu, et que saura lui reprocher avec force Henri Maldiney dans un article fondateur¹.

Mais surtout, le XIX^e siècle a donné son congé à l'âme, éconduite des sciences de la nature avant de l'être des sciences humaines. Sa disparition la plus emblématique eut sans doute lieu avec l'ouverture d'un laboratoire de psychophysique par William James en 1876 aux États-Unis puis du laboratoire de psychologie expérimentale de Wundt à Leipzig en 1879, qui marquèrent institutionnellement la résolution de la psychologie à s'instaurer en discipline autonome sur le modèle des sciences expérimentales de la nature.

Pour autant, la corporéité ne s'en est guère mieux trouvée : paradoxalement fidèle à ce dont elle s'était séparée, cette nouvelle psychologie a en effet d'entrée abordé la question musicale comme une question rigoureusement psychique, en dirigeant son attention sur les rapports entre la perception du son et les réactions mentales induites. Le corps ne fut ainsi pris en considération qu'à titre de substrat physiologique des phénomènes psychiques, au gré tantôt d'une relation entendue comme causale, dans le sillage de Herbart (le phénomène physique est l'excitation causale de la sensation psychique), tantôt, à la suite de Wundt, selon le modèle du parallélisme psychophysique postulant une correspondance biunivoque entre séquences psychiques et physiques. Un substrat physiologique qui sera du reste rapidement réduit au cerveau, de sorte que l'introspection mobilisée par les premiers protocoles d'expériences (où il s'agissait de qualifier un son entendu – « doux », « aigu », « sombre »... –, puis de décrire les impressions qui s'y associaient dans la conscience du sujet) fut bientôt traitée comme une manifestation neuro-cérébrale uniquement. Diversifiées depuis, les recherches aujourd'hui se distribuent principalement entre la neuropsychologie cognitive, laquelle vise à mettre au jour les processus mobilisés par la musique en tant qu'activité mentale ainsi que les zones corticales concernées par l'écoute (et où le corps, à part le cerveau, se réduit à l'oreille et au nerf auditif)², et les travaux menés en psychologie des émotions – lesquelles ont succédé aux passions de l'âme – et en philosophie de l'esprit sur l'impact émotionnel de la musique. Mais la direction générale est identique : la « musique » dans les dispositifs expérimentaux est souvent réduite à une séquence sonore isolée – un « signal

1. Henri Maldiney, « La méconnaissance du sentir et de la première parole ou le faux départ de la phénoménologie de Hegel », *Regard Parole Espace* (1974), in *Œuvres philosophiques*, Paris, Les éditions du Cerf, 2012, pp. 323-399.

2. Voir Claude-Henri Chouard, *L'oreille musicienne. Les chemins de la musique au cerveau*, Paris, Gallimard, 2001 ; Bernard Lechevalier, *Le cerveau de Mozart*, Paris, Odile Jacob, 2004 ; *Id.*, *Le cerveau mélomane de Baudelaire. Musique et neuropsychologie*, Paris, Odile Jacob, 2010 ; Pierre Lemarquis, *Sérénade pour un cerveau musicien*, Paris, Odile Jacob, 2009.

acoustique » – produite artificiellement et prédéterminée par ces dispositifs eux-mêmes comme devant répondre à des questions posées en des termes neurophysiologiques, de même que les « rythmes » n’y sont la plupart du temps que des cadences, c’est-à-dire des séries d’impulsions distribuant la durée en une suite d’intervalles réguliers : un simple matériau sonore, autrement dit. Et quand bien même il arrive que les tests utilisent d’authentiques œuvres musicales, le modèle général ne change pas, qui les aborde comme une série de stimuli venant impacter l’organisation cérébro-nerveuse passive d’un sujet asomatique et dépourvu de monde ambiant. Des approches qui réduisent le corps à un relais du cerveau, ou désincarnent l’esprit¹ – le sujet touché ou ému y apparaît flotter comme une tête ailée dépourvue de corps –, et s’avèrent en outre suspendues sans le savoir à une position métaphysique statuant de la nature des rapports entre « physique » et « psychique » considérés la plupart du temps comme deux substances hétérogènes. Des études qui, à l’évidence, nous en apprendront bien plus sur le fonctionnement du cerveau que sur la musique.

Cependant, la deuxième moitié du xx^e siècle a vu se frayer une autre voie, qui s’est attachée pour sa part à considérer la réception proprement corporelle, physiologique, de la musique – refusant de ramener la corporéité au cerveau seul. Des réflexions menées à un moment – ce n’est peut-être pas un hasard – où était amplement débattue l’idée du pouvoir expressif de la musique pour elle-même, voire de son indépendance complète, a-symbolique, a-sémantique, à l’égard de tout état de choses, de tout événement du monde, et de toute représentation psychologique. On en donnera ici trois exemples significatifs, qui ont en commun d’aborder l’effet musical à partir du *rythme*, entendu comme étant à la fois l’expression corporelle primitive, fondamentale, et l’origine de la temporalité.

C’est ainsi tout d’abord qu’à Stravinsky voulant qu’un mouvement rythmique soit déterminé par le mètre, autrement dit construit avec des temps définis par l’unité de mesure, le chef d’orchestre suisse Ernest Ansermet réplique en 1961 dans son monumental ouvrage *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* qu’une telle compréhension du rythme est superficielle et extérieure, tant un tel mouvement s’avère en réalité déterminé par la cadence, laquelle « se temporalise intérieurement par le mètre », ajoutant qu’il en est de même pour « tous nos mouvements, à commencer par celui du cœur et par celui de notre respiration dont la cadence est binaire dans l’action et ternaire dans le repos ou

1. Il est ainsi très significatif que l’ouvrage rigoureux de Sandrine Darsel *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique* (Presses universitaires de Rennes, 2009), d’orientation analytique, basé sur des œuvres musicales véritables, ne fasse à peu près aucune référence au corps proprement dit.

le sommeil » – à défaut de quoi le temps musical ne pourrait signifier qu'un robot ou un automate¹. Au temps métrique, étalonné, qui n'est, dit-il, qu'une « fiction du temps universel », Ansermet oppose une temporalité interne ou « existentielle », en l'occurrence celle de notre activité psychique, qui si elle se signifie par la structure tonale prend tout d'abord forme dans notre corps sur le fondement de notre *pouls* : « *Notre pouls est l'horloge qui bat le temps dans lequel se temporalise notre vie intérieure* », écrit-il ; et ce temps mesuré par ce battement est « la superstructure, l'écho, dans les artères, de deux cadences cardiaques (auriculaire et ventriculaire) engrenées l'une à l'autre » – et de distinguer de manière technique la cadence binaire des ventricules, celle ternaire des bruits du corps, la cadence quaternaire des oreillettes et celle quinaire du cœur². Toute durée musicale se trouve être ainsi une durée psychique ayant pris forme dans le corps, durée qui est soit la superstructure soit l'une des articulations « *d'une cadence qui a le sens d'une cadence respiratoire* », c'est-à-dire qui est le mode par lequel se signifie dans l'existence musicale notre cadence respiratoire. Laquelle cadence est chant lorsqu'elle a un caractère pneumatique, et danse ou du moins geste lorsqu'elle est plus directement liée au battement du cœur, « fondement de notre motricité corporelle »³. La musique, en d'autres termes, n'est événement psychique qu'en requérant les temporalités corporelles, c'est-à-dire organiques ; et si elle a ses fondements dans la conscience humaine, ainsi que l'annonce le titre de l'ouvrage d'Ansermet, c'est bien en tant que cette conscience est incarnée.

Or telle sera exactement la leçon, trois ans plus tard, de Claude Lévi-Strauss. Dans ses belles analyses comparées de la musique et des mythes, au début des *Mythologiques*, et au moment de ce geste magistral consistant à faire de la musique un véritable modèle épistémologique pour l'étude de la mythologie, l'anthropologue écrit de la musique que si elle a en commun avec le mythe de relever du temps psychologique, et de requérir comme lui les aspects neuro-psychiques de l'auditeur par la longueur de la narration, par la récurrence des thèmes « ainsi que les autres formes de retours et de parallélisme » mobilisant la capacité de la mémoire et la puissance de l'attention, elle s'adresse en outre, et plus essentiellement que ne le fait le mythe, au « temps physiologique et même viscéral », précisant que « tout contrepoint ménage au rythme cardiaque et respiratoire la place d'une muette partie »⁴. La déclaration est sans mystère :

1. Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, T. 2 : *Notes*, Neuchâtel, La Baconnière, 1961, p. 132, qui souligne.

2. *Ibid.*, pp. 133-135.

3. *Ibid.*, p. 137.

4. *Mythologiques*, I, *Le cru et le cuit*, « Ouverture », Paris, Plon, 1964, p. 24.

la première « grille » sur laquelle opère la musique est indubitablement physiologique, donc naturelle, et tient au fait que la musique « exploite les rythmes organiques ».

Assurément Lévi-Strauss ne réduit-il pas la musique à cette organicité, à cette rythmique physiologique : il double en effet cette première grille naturelle d'une seconde, culturelle, consistant dans une échelle de sons musicaux, dont le nombre et les écarts varient d'une culture à l'autre. « Suprême mystère des sciences de l'homme »¹, la musique unit nature et culture – d'où précisément son importance cruciale et sa capacité modélisatrice. En outre, parler comme il le fait d'« exploitation » des rythmes corporels ne signifie peut-être pas que la musique les imiterait simplement. Pour autant, on en doit conclure qu'elle les suscite, et se joue selon eux. Pour Lévi-Strauss comme pour Ansermet, la musique meut le corps par effectuation ou répétition de ses rythmes organiques fondamentaux. En ce sens, la musique re-présenterait le corps à lui-même, et c'est à sa propre constitution interne que ce corps réagirait en synrythmie, de façon isomorphe. Se mouvoir au rythme de la musique reviendrait à imiter la traduction de sa corporéité.

Encore celle-ci n'est-elle peut-être pas approchée d'assez près par cette considération physiologique : y manque son intimité à elle-même, par quoi se caractérise le corps vécu. Articuler la musique à cette attestation première de soi a été le souci de Raymond Court, lequel, après avoir rappelé en se souvenant de Merleau-Ponty qu'« il ne suffit pas d'évoquer le corps pour épuiser le contenu de la notion de *chair* »² tant celle-ci conjoint le corps au monde et interdit toute clôture du sujet corporel sur lui-même, considère, en héritier de Rousseau, ce rapport premier comme étant la vocalité en tant que présence à soi dans le souffle et la respiration. C'est dans le s'entendre-parler de la voix comme auto-affection originaire que se constitue l'intériorité³ et que s'assurent l'impact de la musique et sa signifiante. Une vocalité qui permet aussi bien de toucher « au lieu natal du rythme » dès lors que, donnée dans le souffle et la respiration, elle se reçoit de « la pulsation fondamentale aspir-expir », et à sa base, de toute la dynamique produite par le cœur⁴. Le rythme comme mouvement de temporalisation vécue où se contracte le rapport inaugural à soi-même renvoie donc à la cadence cardiaque : « le "s'entendre-vivre" comme expérience du temps originel »

1. *Ibid.*, p. 26.

2. *Le voir et la voix. Essai sur les voies esthétiques*, Paris, Cerf, 1997, p. 61.

3. *Ibid.*, p. 126.

4. *Ibid.*, pp. 129-130.

s'effectue « dans l'auscultation du pouls »¹ – et l'approche phénoménologique tentée n'a de ce point de vue rien changé. D'autant que Court a pu dire en préambule que le rythme apparaît à la base de toute activité esthétique dans la mesure où la *périodicité* est la condition de la *répétition* essentielle à l'expression symbolique². S'il peut rendre raison de la différence entre simple résonance empirique et retentissement musical, en même temps qu'il a voulu manifester la différence entre corps objectif vivant et corporéité existante, ce couple *phonè-ouïe*³ entendu comme épreuve première et constitutive de soi n'en reconduit pas moins en fin de compte les cadences naturelles et somatiques, autrement dit un temps de monde reçu dans un corps organique, comme l'origine de la musique et de son impact. Ici encore, la musique présente la marche physiologique à elle-même.

Or c'est là une thèse problématique. Non qu'il s'agisse en quelque façon ici de dénier l'impact des émissions et scansion sonores sur la physiologie de l'homme et, plus largement, du vivant. Les études scientifiques abondent qui révèlent leur capacité à induire des crises d'épilepsie⁴, à modifier le rythme cardiaque et les flux sanguins cérébraux⁵, ou leurs effets sur l'asymétrie cérébrale durant les cycles féminins⁶. De même connaît-on la conséquence négative des basses fréquences d'une rythmique techno sur le système nerveux des poules⁷, ou la prédilection des vaches pour la musique de Mozart, favorable à leur lactation⁸. Tout récemment encore, j'apprenais l'existence d'une expérience mesurant des différences dans le

1. *Ibid.*, p. 119. Court écrit encore que la voix est « rythme et motricité invisibles charnellement dans la pulsation cardiaque et, au-delà, dans les rythmes infinis de la nature », *ibid.*

2. *Ibid.*, p. 60. Je souligne. Une déclaration décevante en regard des analyses du rythme proposées par son stimulant ouvrage *Le musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 1976.

3. *Ibid.*, p. 131.

4. On parle d'« épilepsie musicogène » ou « musicogénique ». Cf. Oliver Sacks, *Musico-philia. La musique, le cerveau et nous* (trad. Ch. Cler), Paris, Seuil, 2009, pp. 43-50 (et l'ensemble de l'ouvrage pour d'autres manifestations et la correspondance de la musique avec plusieurs syndromes neurologiques).

5. Hans-Joachim Prappe, « The effects of music on the cardiovascular system and cardiovascular health », *Heart*, 2010, 96 ; 23, 1868-1871. Voir aussi Bernard Lechevalier, *Le cerveau mélomane de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 49.

6. *Neuropsychologia*, sept. 1998, cité par Philippe Grosos, *op. cit.*, p. 58.

7. *Ibid.*, p. 59.

8. « D'une façon générale, les vaches semblent avoir un faible pour Mozart, mais les résultats varient en fonction du lieu. Les vaches de Düsseldorf préfèrent Mozart et Guïdo Horn [chanteur de variété allemand]. Celles de Munster, plus rurales, n'aiment pas le punk, mais apprécient Wolfgang Amadeus. Quant à celles d'Essen, à part Mozart, elles n'aiment pas du tout la musique », Claudia Krings-Sausan, citée in *The Daily Telegraph*, 20 août 1998.

développement des huîtres suivant la fréquence sonore auxquelles elles étaient exposées. En 1992, le physicien Joël Sternheimer, ancien élève de Louis de Broglie, déposait le brevet d'un procédé de régulation épigénétique de la synthèse protéidique¹ dont il avait fait l'expérience, concluante semble-t-il, et confirmée depuis, à propos de la pousse des plantes. L'idée – d'horizon quantique – en est qu'à chaque acide aminé composant une protéine est associée une onde d'échelle (l'expression est de Sternheimer) qu'il est possible de transcrire en note de musique. La complexité des protéines, qui peuvent pour certaines comporter plusieurs centaines d'acides aminés ajoutés à la suite les uns des autres, permet donc d'obtenir de véritables mélodies : des *protéodies*, ou musique des protéines. Dès lors, soumettre une protéine à sa mélodie spécifique permet d'en stimuler la croissance : « Faire régulièrement écouter à un plant de tomates la musique correspondant à une protéine jouant un rôle dans le mécanisme de sa floraison, stimule la production de cette protéine dans la plante, qui donnera plus de fleurs qu'à l'accoutumée »². Une conclusion et un brevet qui entérineraient et résumeraient l'ensemble des études auparavant citées, dès lors que les protéines assurent l'essentiel des fonctions cellulaires communes à la totalité du vivant. Ainsi, tout ce qui d'une façon ou d'une autre est doté d'un environnement, ou pour le dire autrement, est capable de comportement (au sens où, pour le psychologue Jean Piaget, l'héliotrope manifeste déjà un comportement en se tournant vers le soleil), se trouve susceptible de réagir à une émission de son ou à une pulsation cadencée – et en fin de compte à la musique. Cette réception organique ou biologique est donc affaire acquise, et se repère bien en amont des systèmes nerveux et cérébral.

En a-t-on pour autant gagné une explication plausible de ce rapport que nous cherchons entre l'audition de la musique et le mouvement corporel humain ? Rien n'est moins sûr, tant l'interprétation de ces expériences s'avère délicate. De toutes, la proposition de Sternheimer se présente comme la plus englobante en même temps que la plus radicale : elle comprend de fait le monde comme un tout vibratoire consonant, dans lequel les êtres vivants, liés par leur fondation biologique commune, se trouvent en résonance. Dans ce cas de figure, la musique

1. Joël Sternheimer, « Procédé de régulation épigénétique de la biosynthèse des protéines par résonance d'échelle », Brevet français n° 92-06765, 1992, confirmé par un jugement de la chambre de recours de l'Office Européen des brevets le 8 mars 2004. Des applications thérapeutiques sont à l'étude, au Japon notamment.

2. Eric Bonny, « La musique et les plantes » <http://www.bekkoame.ne.jp/%7Eedr.fuk/MusiquePlantesNC.html>, mais aussi : <http://plantemusique.webnode.fr/explications-theoriques/les-proteodies/> (avec une courte interview de J. Sternheimer), ou http://spirit-science.fr/doc_humain/ADN4musique.html.

non seulement agit sur les être vivants et donc les hommes, mais elle se trouve déjà en eux. Le compositeur ne fait qu'extraire de la nature ce que celle-ci recèle déjà, et la création artistique n'est alors que le recouvrement, l'imitation inconsciente de l'activité naturelle générale. La musique relève alors pleinement de la nature. Aussi est-ce à sa propre structure que le vivant réagit : les cellules sont capables de recevoir un signal sonore parce qu'elles ont été capables de l'émettre. L'effet sonore et musical est donc auto-affection de la nature par elle-même, dont la mobilisation des rythmes organiques par la musique auxquels se référaient Lévi-Strauss, Ansermet puis Court de même que les différents phénomènes biologiques remarqués par les expériences auxquelles j'ai pu faire allusion ne sont plus que des cas particuliers.

Or les conséquences d'une telle position sont d'importance. En premier lieu, cela revient à extraire le sonore et le musical de la sphère acoustique pour les vouer au mouvement vivant dans son ensemble : l'ouïr perd son privilège au profit d'une sensibilité générale et indifférenciée, infra-cellulaire déjà, et donc pour une très large part pré-consciente. La musique comme destination et spécificité auditives ne constituerait plus alors qu'un cas particulier ou régional de cette résonance naturelle globale. De plus, les différences entre le son et la musique – sans parler du bruit, ni de la simple fréquence – ainsi qu'entre le rythme et la seule cadence en viennent à s'effacer, alors que, pour l'homme du moins, ces différences sont irréfutables. Qui en effet, et contrairement à ce que souvent prévoient les dispositifs expérimentaux des neurosciences, ignore qu'il ne réagit pas de la même façon à l'audition d'un son isolé ou simplement réitéré qu'à l'écoute d'une œuvre musicale, y compris lorsqu'il s'agit de musique dite « répétitive » ? Au va-et-vient des vagues sur la grève qu'à un rythme musical, serait-il réitératif comme dans le *Boléro* de Ravel ? À un chant d'oiseau qu'à une mélodie, quel qu'en soit l'agrément ? Et que dire de notre propension spontanée à qualifier de « bruit » une émission sonore dans laquelle on ne retrouve pas l'ordonnement, fût-il surprenant, propre à ce que l'on attend de la musique ? L'indice, là, vaut comme une preuve : à hauteur – ou oreilles ! – d'homme, il y a dans la musique quelque chose d'irréductible au son atomisé, ainsi qu'aux simples bruits, naturels ou artificiels ; quelque chose d'irréductible aussi à la seule récurrence. À cette prétendue « musique de la nature » il semble sage d'opposer le mot de Lévi-Strauss avertissant que la nature ne connaît pas de sons musicaux¹. Peut-être objectera-t-on que les protéodies conservent la successivité caractéristique

1. « Seulement des bruits », ajoutant qu'en dépit du chant des oiseaux, lequel tire du reste plutôt du côté du langage communicationnel, « les sons musicaux sont du côté de la culture » (*op. cit.*, p. 27).

des mélodies ; cependant la temporalité propre au développement musical, faite de rétentions, de protensions et d'attentes, n'est pas la même que celle d'une série de sons ou de notes s'ensuivant linéairement et dépourvus de rapports entre eux. Sans compter que la musique relève également d'une dimension verticale, harmonique, qu'on a peine à repérer dans les rares « musiques des protéines » auxquelles il est possible d'avoir accès, qui ressemblent plutôt à des signaux sonores qu'à de la musique proprement dite, laquelle en outre, on s'en rend bien compte, requiert autre chose que la simple périodicité cadentielle¹. Si l'on entend rester fidèle à l'expérience, il faut bien convenir que la musique *proprio sensu* s'avère irréductible tant à cette naturalisation qu'au simple registre du sonore.

Il y a autre chose. Les expériences scientifiques rapportées ci-dessus mettent en évidence – telle était du reste leur hypothèse de départ – une concordance entre l'impact biologique du son et le système sur lequel il s'exerce, lequel s'en trouve soit stimulé soit inhibé dans son fonctionnement normal. La plante et l'huître ainsi croissent plus vite ou au contraire moins vite selon les fréquences auxquelles elles sont soumises ; la vache produit plus de lait – et peut-être plus qu'à l'accoutumée – à la faveur de *La Clémence de Titus* qu'en écoutant une balade des *Sex Pistols*, et sans doute la ponte des poules se portera-t-elle mieux une fois la *rave party* terminée et remplacée par de la musique de relaxation. En ce sens, il est possible en effet de parler de réaction organique, et de dire que la musique – très largement comprise, jusqu'aux fréquences du son – agit sur des fonctions biologiques fondamentales. Mais si le règne végétal et le règne animal dans sa grande majorité semblent passibles d'une telle réaction fonctionnelle, le prétendra-t-on de façon aussi univoque de l'homme, sur lequel l'impact de la musique semble au contraire marquer des *écarts* par rapport au comportement physiologique standard ? Des modifications nerveuses parfois pathologiques produites par l'écoute de la musique (dont le neurologue Oliver Sacks, parmi d'autres, dresse l'impressionnant inventaire²) aux mouvements de gesticulation corporelle que chacun aura constaté sur lui-même et sur autrui, la palette est large de réactions et de conduites qui ne doivent rien semble-t-il au cours réglé des organes, ni ne s'alignent sur ceux-ci pour les favoriser ou les contrecarrer, tant et si bien que c'est d'altération, plutôt, qu'il faut parler pour caractériser l'effet de la musique sur le comportement somatique humain. Les réactions motrices en témoignent tout particulièrement : quelle augmentation fonctionnelle déceler

1. Y compris dans les œuvres de musique minimaliste ou répétitive, dont l'effet produit tient précisément à ce qu'elles tranchent à dessein sur les attentes rythmiques et mélodiques de l'auditeur, et ne cessent donc de faire fond sur elles.

2. *Musicophilia*, *op. cit.*

en effet dans les balancements du pied ou les hochements de tête de l'auditeur d'un morceau de musique ? À quel avantage organique pourraient correspondre les oscillations de son tronc ou le tracé d'une mélodie par sa main dans l'espace ? Et quel bénéfice locomoteur peuvent bien comporter les mouvements de la danse, qui plutôt entravent la marche et, littéralement, ne servent à rien ? Tout se passe comme si les réactions corporelles à la musique venaient chez l'homme s'inscrire en discontinuité par rapport au cours habituel des dispositions et conduites physiologiques : la musique et ses rythmes viendraient là trancher sur la nature plutôt qu'y correspondre pour la stimuler ou au contraire la contrarier. Ce caractère gratuit des réponses motrices contredit donc l'idée d'une source comme d'une adresse de la musique aux rythmes biologiques du corps ; ce n'est pas à ses rythmes organiques que l'auditeur réagit lorsqu'il se meut en synchronie avec les rythmes musicaux qu'il entend, ni à eux qu'il répond au moment où il en émet lui-même. Il y va là d'autre chose que du seul ancrage naturel : c'est d'existence, bien plutôt, qu'il s'agit. Ce qui, pour le dire en passant, ne contrevient pas à la leçon positive rappelant que la plante ne bouge pas et que la réaction motrice à une sollicitation, à partir du vertébré, n'est pas univoque ...

D'autant qu'une telle altération spontanée des périodicités organiques ne se manifeste pas seulement à l'écoute, mais caractérise aussi la production de ces rythmes, ainsi que l'a fait remarquer le grand préhistorien et paléoethnologue André Leroi-Gourhan. S'il fait reposer les codes des émotions esthétiques sur les propriétés biologiques communes à l'ensemble des être vivants, à savoir, depuis les invertébrés – on est avant l'essor des recherches sur le génome –, une participation réflexe aux rythmes et une réaction aux variations dans les valeurs¹, et s'il lie lui aussi rythmes et sensibilité viscérale², Leroi-Gourhan refuse pour autant de naturaliser entièrement ces rythmes, dont la production au contraire, écrit-il, « marque l'entrée dans l'humanité des Australanthropes »³. Humaine véritablement, la production des rythmes se dérobe au règne de la nature, à ce point que, loin d'en rester à cette opérativité répétitive qui certainement constitue sa source, elle trouve son accomplissement dans l'altération de la cadence réursive, comme l'attesterait la présence « dans toutes les cultures » de pratiques favorisant les ruptures de l'équilibre rythmique (donc des manifestations motrices) en vue de la recherche d'un état second, mais aussi

1. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II : La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 82.

2. « L'alternance de temps de sommeil et de veille, de digestion et d'appétit, toutes les cadences physiologiques forment une trame sur laquelle s'inscrit toute l'activité », *ibid.*, p. 99.

3. *Ibid.*, p. 135. Il évoque l'application de percussions rythmiques longuement répétées, liées en particulier à la fabrication des premiers outils, faits de galets rendus tranchants.

de l'acrobatie, des exercices d'équilibre, de la danse, qui matérialisent dans une large mesure l'effort de soustraction aux chaînes opératoires normales, effort qu'il faut comprendre comme proprement créatif. La destinée du rythme chez l'homme est donc, de toutes les façons, d'échapper à la détermination naturelle comme à la seule périodicité opératoire, fût-elle proprement humaine elle aussi : « Du rythme musical (...) au rythme du marteau et de la houe, écrit encore Leroi-Gouhan, la distance est considérable puisque l'un est générateur d'un comportement qui trace symboliquement la séparation du monde naturel et de l'espace humanisé alors que le second transforme matériellement la nature sauvage en instruments de l'humanisation »². Pour autrement dire, le destin de la cadence est chez l'être humain le rythme, c'est-à-dire le décalage, l'irrégularité, la déflexion, l'invention. Soit le contraire exactement de ce qui convient au bon fonctionnement de l'organisme ! Que l'on pense simplement à la syncope : aucune impulsion rythmique sans doute ne provoque plus directement le mouvoir corporel de l'auditeur que ce déplacement d'accent ou ce léger retard, et rien n'est plus contre-indiqué pour le cœur qu'une telle dérégulation de ses battements... Penser la syncope musicale comme un écho à la scansion cardiaque en rend totalement improbable l'usage, pourtant si fréquent dans la musique. Ramener la musique au souffle et au cœur, à la périodicité des régularité physiologique – qui sont du reste plutôt des cadences que des rythmes véritablement – revient donc à la rendre incompréhensible, et avec elle ce mouvoir particulier qui la suit si spontanément. Et cela même en concédant avec Lévi-Strauss que par le rythme, « les temps de la grille physiologique, théoriquement constants, sont sautés ou redoublés, anticipés ou rattrapés avec retard »³, puisque ce n'est pas, en réalité, de cette « grille physiologique » qu'il y va dans l'expérience des rythmes musicaux.

De cela, le phénoménologue et neuropsychiatre allemand Erwin Straus avait parfaitement pris la mesure. Dans un article justement célèbre, préluant à son maître-ouvrage *Du sens des sens*, il avait en effet pointé la différence essentielle entre les mouvements liés à la perception d'une suite rythmique de sons et ceux, habituels, de marche, de course ou de saut. Alors que ceux-ci, écrit-il, se caractérisent par un trajet accompli dans l'espace, où il s'agit d'aller d'un endroit à un autre en vue de quelque chose, de sorte qu'on peut les définir comme des mouvements dirigés ou finalisés, les premiers – qui culminent dans la danse – n'accomplissent pas de déplacements à proprement parler : ils n'arpentent pas l'espace, ne le parcourent pas de façon directionnelle et orientée, mais se meuvent *dans*

1. *Ibid.*, pp. 99 & 103.

2. *Ibid.*, p. 136.

3. *Loc. cit.*, p. 25.

l'espace¹. Dépourvus d'intention locale, ne se rapportant pas à la direction ni à la distance, ils emplissent l'espace plutôt qu'ils ne le traversent. Straus les nomme mouvements non dirigés et non délimités : en eux le mouvoir ne vise pas un acte, mais s'accomplit pour lui-même, ne tend à rien d'autre que sa propre événementialité, devient auto-présentatif. Nous n'y vivons pas une action particulière, mais le faire vital : nous nous y « éprouvons nous-mêmes »². Ils sont donc « mouvements présents », manifestant notre présence au monde à part toute intentionnalité spécifique, laquelle se rapporte toujours à un espace directionnel et met en œuvre une attitude de connaissance. Ainsi, à l'espace pratique de l'action, les mouvements présents opposent un espace dépourvu de la diversité directionnelle ordinaire, et dans lequel nous ne pouvons par conséquent plus agir, mais seulement « vivre participativement »³. Une modification de la structure spatiale et un rapport pré-pragmatique au réel qui manifestent que notre vécu n'est pas d'abord de l'ordre de la pensée, de la représentation ni même de la perception – ce que Straus nomme « le gnosique » en tant que cela ressortit aux formes de la connaissance –, mais relève de ce qu'il appelle le *moment pathique* au cœur du *sentir*. C'est-à-dire « la communication immédiate que nous avons avec les choses sur la base de leur mode de donation sensible changeant », la réceptivité ouverte du pur ressentir, la relation première, intuitive-sensible, avec les données du réel, pré-conceptuelle et antérieure même à toute perception distincte, laquelle est déjà organisée et donc connaissance⁴. Autrement dit : le sentiment d'être, préalable à toute perception objective – une perception d'objet qui n'est justement possible qu'à partir de cette épreuve plus originaire du sentir – comme à toute intention dirigée. Le pathique est le mode primordial de l'être-vivant, que Straus caractérise aussi comme empathie avec le monde, rapport vital préliminaire à toute forme de connaître et d'action, pré-psychologique du même coup, et dans laquelle le sujet fait l'épreuve d'être en vie.

Le mouvoir caractéristique accompagnant l'écoute de la musique relève ainsi selon Straus d'un mode d'être au monde fondamental, plongeant à la première participation, affective au sens le plus radical, de l'homme vivant à son environnement ; et loin d'être une contrefaçon, une dénaturation ou une désarticulation de la mobilité ordinaire, directionnelle et orientée par un but pré-donné, il constitue un registre autonome du bouger, lié au dynamisme vital

1. Erwin Straus (1930), « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception » (trad. M. Gennart), *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques* (J.-F. Courtine éd.), Paris, CNRS, 1992, pp. 15-49.

2. « Ils nous procurent l'impression de notre être vital », *ibid.*, p. 32 & 36.

3. *Ibid.*, p. 40.

4. *Ibid.*, p. 23.

et où s'opère une expérience privilégiée de l'existence. Un registre autonome irrepérable par la neurophysiologie des rythmes, qui est orientée sur les relations entre aires auditives et aires motrices du cerveau et pour laquelle mouvements finalisés et mouvements non dirigés semblent ne marquer aucune différence¹, mais dont pourtant chacun sent en lui la singularité par rapport à la mobilité ordinaire, et qui relève donc d'une analyse existentielle, sinon existentielle.

Or, on l'a vu, c'est à partir de la musique – « une suite rythmique de sons », écrivait-il – que Straus opère la différence entre ces deux types de mouvements. Un lien tout à fait déterminé s'affirme donc entre musique et mouvements présentsiels. Il était possible de s'en douter, du reste, tant on ne se livre pas à cette gestualité – jusqu'à la gesticulation la plus débridée ! – sans musique, entendue effectivement, reproduite par soi-même ou mentalement récitée – contrairement précisément à tous les mouvements dirigés que nous accomplissons quotidiennement. Ce n'est évidemment pas par hasard. Dans de fines analyses phénoménologiques, Erwin Straus montre en effet que les différentes régions sensorielles n'ont pas affaire aux mêmes modalités de l'espace, dégage les singularités différenciées de l'espace optique et de l'espace acoustique, et fait voir la connexion de celui-ci avec la motricité présentsielle. Alors que les couleurs, par bon exemple, sont toujours vues à même l'objet, dans une certaine direction et à une certaine distance « quelque part vis-à-vis de nous-mêmes », et que, confinées à une certaine place, délimitant et articulant l'espace en espaces partiels, elles se déploient en rapports de contiguïté et de profondeur, le son au contraire « ne s'étire pas dans une direction, mais vient directement à nous ; il pénètre, *emplit et homogénéise l'espace* »² – exactement comme les mouvements non dirigés et non délimités qu'il induit. Tout aussi bien, ce son peut lui-même accéder à une pure présence propre, en ce qu'il se délie de sa source – une possibilité qui ne se réalise pleinement que dans « les sons de la musique », lesquels s'affranchissent du caractère d'indication et de renvoi que le bruit partage encore avec la dimension indicielle caractérisant l'ordre optique³. Dépourvue de caractère signalétique, la musique ainsi exploite jusqu'au bout les possibilités

1. À moins que ne s'affinent et se vérifient pour l'homme les différences remarquées d'activation des neurones du cortex prémoteur ventral selon la nature plus ou moins finalisée des actes moteurs accomplis par les singes (Giacomo Rizzolati & Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs* (trad. M. Raiola), Paris, Odile Jacob, 2011, pp. 31-36) – et dans l'hypothèse que la physiologie soit susceptible d'aborder le corps se mouvant plutôt que le corps mù, et donc de présenter le mouvement autrement que comme une combinaison des éléments moteurs qu'elle a préalablement analysés (E. Straus, *ibid.*, p. 31).

2. *Ibid.*, p. 19. Je souligne.

3. *Ibid.*, p. 20.

fondées dans l'essence présentifiante et subjuguante de l'ouïr, lui-même lié sans distance à notre être moteur. « "Présentiel", écrit encore Straus, caractérise tout aussi bien le mode de l'espace acoustique que le vécu qui lui est ordonné. »¹ Il y a donc une « connexion d'essence » liant la musique, la structure spatiale que celle-ci engendre, et les mouvements qui y correspondent – ces mouvements si caractéristiques, modifiant le schéma corporel, marqués tout particulièrement par le réhaussement de l'activité motrice du tronc, lequel s'écarte de son axe vertical, imprime au mouvement un balancement tout autre que dans la marche ordinaire, et domine toute l'allure d'ensemble², que l'on voit aux musiciens, aux danseurs, aux auditeurs, et que l'on repère aussi chez les enfants avant même que ceux-ci ne sachent marcher. Une liaison nécessaire, tant il est « impossible de supprimer abstraitement » et même de séparer rigoureusement pour les exposer les formes de manifestation du mouvement, les modes de son vécu et les formes d'espace qui lui sont corrélatives³.

C'est donc par une connexion interne articulée à une spatialité spécifique identique que musique et mouvement se trouvent liés: encore une fois, un mode original de l'espace s'édifie sur la nature du son, sur sa présence propre, son déploiement temporel, et appelle et rend possible un vécu présentiel qui se réalise dans les mouvements non dirigés et non limités que guide la prégnance rythmique, mouvements qui « élargissent le corps dans l'espace »⁴. Il s'agit donc de tout autre chose que de la relation extérieure d'une réaction motrice à une stimulation sensorielle suivant le schéma de l'arc réflexe! Relation artificielle, fondée sur une théorie de l'impact élémentaire, qui décompose l'excitation et la réponse en une multitude de processus partiels, extérieurs les uns aux autres dans le temps comme dans l'espace – lequel est de surcroît espace métrique vide –, et selon laquelle l'organisme dépourvu d'environnement se borne à exécuter passivement ce que lui prescrivent le lieu de l'excitation et les circuits nerveux qui y prennent leur origine... Une relation analytique selon laquelle le mouvement surgirait d'une connexion de réflexes atomisés intégrés, mais dont en 1942 déjà Merleau-Ponty à la suite de Goldstein avait instruit la critique⁵, et à laquelle on se rend compte que la pensée de Straus fournit une contre-proposition épistémologique sérieuse; un Straus qui montrera encore avec précision dans *Du*

1. *Ibid.*, p. 45.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. *Ibid.*, p. 15 & 35.

4. *Ibid.*, p. 45.

5. Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris, Puf, 1942/2006, pp. 6-7; Kurt Goldstein (1934), *La structure de l'organisme. Introduction à la biologie à partir de la pathologie humaine* (trad. E. Burkhardt et J. Kuntz), Paris, Gallimard, 1951.

sens des sens qu'elle n'est pas autre chose que la version naturalisée de l'opposition cartésienne entre les sensations et le mouvement, compris tout mécaniquement. Une relation inexistante en réalité, inapte fondamentalement à rendre compte des mouvements réels d'une totalité vivante – et moins encore des mouvements non finalisés comme ces réponses adaptées, quoique libres, à une musique entendue –, détachée des modes par lesquels se donnent les phénomènes qui lui sont soumis, et donc incapable de s'élever à la forme sous laquelle se présentent ses objets : car enfin, à quels *stimuli* peut-on bien réduire une œuvre musicale comme la *Cinquième Symphonie* de Beethoven ?

S'il est donc vrai que le corps se meut à l'écoute de la musique en réaction à des rythmes fondamentaux, il ne s'agit pas pourtant des rythmes organiques, mais des rythmes *musicaux*. C'est-à-dire des rythmes reçus dans la structure d'espace organisée par la musique elle-même, et dans laquelle une motricité correspondante, tranchant avec les mobilités pratiques, peut se produire à sa suite. Assurément l'intuition de départ d'Ansermet, de Lévi-Strauss et de quelques autres était-elle bonne d'aborder la réception de la musique à partir des rythmes, tant c'était là faire droit à la dimension indéniablement corporelle de l'écoute. Mais il faut en renverser la direction : lorsque l'homme répond corporellement à l'impulsion rythmique musicale – lorsqu'il se livre spontanément à la danse, exemplairement –, ce n'est pas parce que des durées musicalement groupées entrent en isomorphie avec le temps propre de son organisme, et qu'il réagirait à sa propre structuration biologique ; mais à l'inverse parce qu'il se met corporellement à l'écoute d'un groupement culturellement et singulièrement déterminé de durées¹, qui l'affectent pathiquement, dans la dimension du sentir.

Ce qui signifie en fin de compte que le rythme n'est pas un concept organique, mais un concept *esthétique*... Une telle conclusion n'a pas été formulée par Straus lui-même, mais par le philosophe Henri Maldiney, tout récemment disparu, qui en a activement médité l'enseignement. Après avoir fait voir que la phénoménologie du sentir de Straus « permet de rendre l'art à l'art »² en ce qu'elle désigne dans le pathique le mode d'être inobjectif de la réalité donnée en présence dans l'expérience esthétique-artistique effective, Maldiney a dans un célèbre texte de 1967, « L'esthétique des rythmes », prolongé la réflexion de Straus à propos du rythme. Reprenant les leçons d'Emile Benveniste décelant dans le *ruthmos* grec le sens de

1. Cf. Ph. Grosos, *op. cit.*, p. 66.

2. Henri Maldiney, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » (1966), repris dans *Regard Parole Espace* (1974), rééd. in *Œuvres philosophiques*, Paris, Les éditions du Cerf, 2012, p. 200 (désormais *OP*).

« configuration assumée à chaque instant déterminé par ce qui se meut »¹, c'est-à-dire de forme en formation, il distingue plus nettement que l'avait fait Straus le rythme de la cadence, opposant à cette temporalisation « par l'extérieur » qu'opère la division cadentielle du temps en impulsions régulières, arithmétiques (ce qu'on appelle aussi les « unités rythmiques ») la temporalisation interne au déploiement d'une forme vivante qui caractérise le rythme. Le rythme, précise-t-il, relève de la morphogenèse plutôt que de la forme achevée et thématifiée en structure – il n'a pas l'identité d'une forme mais d'une transformation constitutive, comme il le formulera encore² ; il est le mouvement d'une forme telle qu'elle se dispose. Du coup, véritable moment apertural d'une œuvre, « générateur d'un espace de présence » au sens où pouvait l'entendre Straus, le rythme ne se déroule pas dans le temps et l'espace, mais génère lui-même son espace-temps – ne s'explique pas en lui, mais l'implique³.

Saute aux yeux à quel point cette compréhension du rythme satisfait à la musique, laquelle ne se présente jamais autrement que comme forme se formant, que comme ce déploiement auto-générateur, que comme advenir à soi-même, dans lequel ce qui est donné à éprouver ne se distingue pas de cette épreuve même, où ce qui est senti coïncide avec le temps du sentir, et disparaît avec lui dans la mémoire. À la musique, forme en acte, semble tout exprès destinée cette définition empruntée à Richard Höningwald disant que le rythme est articulation du temps par le temps, articulation temporelle du temps « dans laquelle le Vivre et le Vécu sont un »⁴. En cela, rythmique de part en part, la musique paraît comme l'emblème de la détermination esthétique – et l'illustration par excellence de la déclaration de Paul Klee « *Werk ist Weg* » que Maldiney cite à plusieurs reprises.

Aussi bien, elle est seule – avec la danse peut-être – à témoigner aussi directement de cette autre caractéristique des formes esthétiques : n'être que leur apparition, et, partant, être leur propre discours⁵. En l'œuvre musicale éminemment, chemin d'elle-même et sans reste une fois advenue, tout entière en son

1. Emile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1 : *La Notion de rythme dans son expression linguistique*, Paris, Gallimard, 1966, p. 333, cité *ibid.*, p. 212.

2. « Note sur le rythme » (s.d.), in *Henri Maldiney : penser plus avant. Actes du colloque de Lyon (13 & 14 novembre 2010) précédés de trois textes d'Henri Maldiney* (J.-P. Charcosset éd.), Paris, La Transparence, 2012, p. 18.

3. *Ibid.*, p. 20.

4. *OP, op. cit.*, p. 215. Ou encore, p. 216 : « Le rythme d'une forme est l'articulation de son temps impliqué ».

5. *Ibid.*, p. 216. Maldiney cite le mot célèbre de Focillon dans *La vie des formes* : « le signe signifie, la forme se signifie ».

déroulement qui est son acception même, « genèse, apparition et expression coïncident »¹ : sa constitution pleine est inséparable de sa manifestation, et sa signification – esthétique au plein sens, esthétique – est une avec son apparaître. Là s'atteste la dimension signifiante du rythme comme l'avoir-lieu de l'œuvre ouvrant à la perception que l'on en prend, antérieure aux médiations gnosiques – toujours des reprises – puis discursives : « entre la forme et nous, aucune interprétation », écrit encore Maldiney. Une perception significative qui n'est certes pas thématique – elle n'est pas la mise à découvert d'un thème sous l'horizon d'un possible² –, mais qui est celle de cette formation même (« l'acte par lequel une forme se forme est aussi celui par lequel elle nous informe »³) : signifiante pathique, c'est-à-dire mise en disposition sensible, information selon les qualités sensibles-senties de l'œuvre-forme.

Telle est la raison pour laquelle Maldiney peut écrire fortement que « l'art est la vérité du sensible parce que le rythme est la vérité de l'« *aisthesis* » »⁴ : apertural de l'œuvre en son déploiement, voie de sa signifiante, le rythme constitue le maître mot de l'esthétique en tant qu'il est la clé de la réceptivité sensible.

Mais en même temps que s'y élucide la réception corporelle à la musique s'y éclairent les émotions éprouvées à l'écoute musicale, et donc le régime psychique lui-même. Réceptivité première et prégnosique de l'être vivant à ce qui l'affecte, intimement intriqué à une motricité existentielle et pré-pratique, le sentir en son moment pathique comme communication avec l'être-donné des phénomènes – et donc de l'œuvre entendue – est disposition globale de l'homme, articulation de l'individu entier à la circonstance : la moindre sensation, écrit Maldiney, ouvre un horizon de sens ; débordant la qualité sensible, l'épreuve sensuelle est pleine de sens pour qui habite le monde en elle⁵. Tout sentir, en d'autres termes, est un ressentir et toute perception est une situation, selon un rapport que Maldiney se propose d'appeler aussi – précisément ! – *rapport esthétique*⁶. Les impressions, *Empfindungen*, données sensuelles premières de l'hylétique d'Erwin Straus, se qualifient en affects, le pathique prend tour pathétique – le

1. *Ibid.*

2. « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » (1966), *OP*, p. 190.

3. *OP, op. cit.*, p. 216.

4. *Ibid.*, p. 208.

5. « Ainsi Kafka, suspendu à la couleur froide d'un coin de ciel d'hiver aperçu par la fenêtre, la ressent "comme un bouclier d'agent levé contre quiconque en attend aide et protection" », « Le dévoilement des concepts fondamentaux de la psychologie à travers la *Daseinsanalyse* de L. Binzwanger » (1963), *OP*, p. 145.

6. *Ibid.*, p. 144.

pathos des « passions de l'âme » ... Voilà donc récusée la partition du corps et de l'esprit, et leur assignation à des accomplissements séparés : c'est un homme intégral que l'homme au sentir ; c'est à lui, « corps et âme » d'un seul tenant, que s'adresse la musique, qui si nettement manifeste leur indivision réelle.

Autant la musique effectivement constitue un modèle épistémologique irremplaçable pour penser l'affectivité dans sa radicalité – Schopenhauer déjà avait averti que la musique dit l'affectabilité à la base de toute affection particulière, l'intériorité du pâtir préalablement à la structure intentionnelle du sentiment¹ –, autant donc elle permet d'envisager dans sa vraie profondeur l'émotion, donnée comme disposition corporelle au mouvoir *et* comme tonalité vécue – ce qu'en allemand désigne le mot *Stimmung* –, autant elle requiert pour que l'on puisse s'en aviser d'être abordée à partir des leçons qu'elle délivre, et, partant, que l'homme soit considéré tel que réellement il la reçoit.

1. François Félix, *Schopenhauer ou les passions du sujet*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 2007, p. 288 ; « La musique, ou le sujet à son commencement. Vers une phénoménologie de l'invisible », *Les Études philosophiques*, 2012/3 « Schopenhauer : nouvelles lectures », pp. 338.