

Chapitre 1

La musique à travers l'histoire : entre méfiance et admiration

*« Qu'est-ce que la musique ? »,
demandait-on un jour à un compositeur.
« Si on me le demande, je ne sais pas »,
répondait-il.*

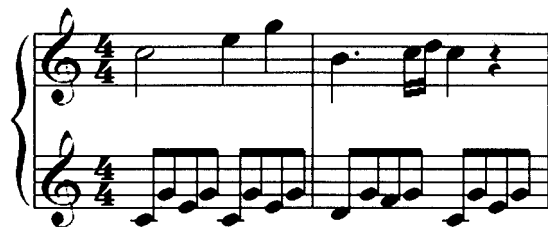
Qu'est-ce que la musique ?

Comment définir la musique ? L'entreprise n'est pas facile ; car si le management est volontiers friand de définitions « rationnelles », même si elles ont leurs limites, le musicien, lui, peut très bien se passer d'une définition de la musique. Après tout, il se passe bien des mots... Comme le dit le philosophe et musicologue Bernard Sève¹ :

« Pour le musicien, la musique forme un monde à part, le monde de la musique, dans lequel il œuvre, monde qu'il sillonne, dans lequel il entre et sort ad libitum. Or, un monde ne se soutient nullement d'une définition ; un nom propre y suffit, et celui de Musique suffit amplement au musicien. Le musicien se souciera bien sûr de comprendre ce monde singulier, ce qui le compose, de quoi se soutient sa consistance propre de monde, comment "il marche" comme monde, etc. »²

Le musicien, hostile à une définition de son art ou de son univers, va en effet évaluer celle-ci comme une « notion stérile qui ne colle pas à sa réalité musicienne, qui n'a pas prise sur sa pratique en intériorité ». Bref, le musicien, face à une telle volonté de tout décrire qui lui vient de la philosophie, va nécessairement adopter un point de vue anti-philosophique : il préfère faire de la musique que passer son temps à la commenter ! C'est sans doute ce que devait se dire Mozart lorsqu'il composa la sonate K 545, en apparence si simple :

-
1. Bernard Sève enseigne la philosophie en khâgne au lycée Louis-le-Grand. Il a publié *Question philosophique de l'existence de Dieu* (PUF, 1994) et de nombreux articles d'histoire de la philosophie, notamment sur la poétique d'Aristote, Montaigne, Pascal et Hans Jonas.
 2. Conférence de François Nicolas à propos du livre de Bernard Sève, *L'altération musicale*, IRCAM, janvier 2004.



Que tout ceci ne nous empêche pas cependant de tenter une définition : la musique se présente comme une combinaison de sons issus généralement d'instruments, utilisant les vibrations naturelles ou les sons de synthèse, sons organisés par un compositeur ou un instrumentiste improvisateur selon un rythme dont l'ensemble est consciemment produit dans le but de paraître agréable, émouvant, ou au contraire cacophonique, suivant les goûts musicaux de l'auditeur.

De fait, la musique est un art, et comme telle, le fruit d'une intuition créatrice, faisant intervenir en particulier *l'imagination*, *le temps* et *l'émotion*. Nous reviendrons longuement sur ces trois notions. C'est donc autant au compositeur qu'aux intellectuels ou à tout autre amateur que revient la lourde tâche de répondre à cette question, sans confondre le fond et la forme, le son et le sens, le temps et la durée, l'espace et l'étendue...

On peut aussi parler de musique lorsque ces sons proviennent de la nature (chants d'oiseau, ruissellement de l'eau) ou d'objets non musicaux (cliquetis de chaîne, bruits de machine ou de train).

Quelle que soit la définition retenue, il faut partir de la musique, car celle-ci est étrangère aux concepts, elle est même au-dessus des concepts. La musique, en effet, n'est pas de l'ordre de la connaissance mais de la conscience d'où émane la connaissance. Or, les philosophes, partant de la connaissance (logique, mathématique, métaphysique ou connaissance de phénomènes donnés à la vue), se sont rendus sourds à la musique. Comme le dit Michel Cornu¹, la

1. Michel Cornu, article « Temps et Musique », www.contrepointphilosophique.ch

musique produit ce qu'aucune connaissance intellectuelle ne saurait nous donner : la réconciliation de l'affectivité la plus profonde et de la pensée la plus lucide. Entendons-nous bien : la musique n'est pas l'expression des sentiments à l'état brut comme peuvent l'être les pleurs ou les rires. Ces sentiments sont transformés en musique, justement, par un travail de la pensée. Mais la pensée n'est pas à confondre avec la connaissance. Cette dernière définit, délimite des territoires, alors que la pensée nous donne d'approcher le rivage de ce qui ne se laisse pas connaître. Voilà qui devrait intéresser le monde du management.

Activité de la pensée et passivité des sentiments sont unis dans la musique. Or, le temps est à la fois ce que l'on subit – aucun d'entre nous, bien entendu, n'échappe au temps qui passe –, et ce que l'on élabore et transforme. Ainsi, dans l'entreprise, mettre en mouvement une stratégie, faire vivre une nouvelle structure ne peut se faire que dans le temps. Le « tout va très vite » du technicien s'affronte au « tout demande du temps » du sociologue.

La musique : distraction ou recueillement ?

Même s'ils ont souvent échoué à la définir, les grands penseurs n'ont jamais été avares de commentaires sur les vertus et maléfices prêtés à la musique.

La musique, entre mythes et symboles

Sans remonter à la préhistoire, Homère parle de la musique en termes laudatifs : le musicien « homérique » apaise la colère d'Achille, chante pour le plaisir des auditeurs. Dans le royaume d'Ithaque, il n'est pas de fête sans musicien. Et *L'Iliade* ou *L'Odyssee* pourraient se lire comme de longs cheminements où la musique accompagne les états d'âme de leurs héros.

Les théories pythagoriciennes de la musique fournissent un autre point de départ commode. En effet, en travaillant la notion d'*ethos*, autrement dit de « règle », Pythagore s'est efforcé, au VI^e siècle avant J.-C., de faire de la musique un élément de la formation de l'enfant (la pratique musicale comme idéal éducatif) en formulant un principe d'équivalence entre grammaire musicale et émotions du corps, approche qui sera approfondie par Aristote.

Un siècle après Pythagore, Damon d'Athènes, conseiller politique de Périclès, expose à son tour dans son *Aréopagitique* son projet d'édification morale par la musique. Au-delà des modes musicaux (dorien, phrygien, lydien...) incarnant les états d'âme individuels, Damon d'Athènes insiste pour ne pas en rester là. Analysant le rapport entre musique et politique, il remarque que les modes musicaux sont en rapport direct avec les couleurs nationales, et qu'un principe d'équivalence les relie à la *nature même* des régimes politiques (démocratique, oligarchique, tyrannique). D'où les vertus politiques que l'on peut en tirer : un usage raisonné de la musique est alors érigé en principe de gouvernement.¹

1. Voir sur ces références historiques et les suivantes le riche article de Denis Laborde : « Des passions de l'âme au discours de la musique », revue *Terrain* n° 22, mars 1994, <http://terrain.revues.org/document3087.html>

Une méfiance légendaire

Derrière les éloges des Anciens se dissimule une méfiance tenace à l'égard de la musique. La situation est-elle due au fait qu'Apollon, dieu de la musique, était représenté sous les traits d'un beau jeune homme jouant de la lyre, dirigeant le chœur des Muses et se vengeant de ses rivaux comme Midas et le satyre Marsyas ? La grande beauté de cette divinité et son talent ne lui permettaient-ils pas de séduire les nymphes comme Daphné, des femmes comme Coronis et Cassandre, des hommes comme Hyacinthos et Cyparissos ? Nos grands mythes seraient-ils musicaux ? Comment ne pas songer ici à l'enchantement orphique, à la supériorité prêtée à l'*aulos* sur la lyre ? Entre la flûte dionysiaque et la lyre apollinienne, opposées par Aristote, nos Anciens avaient donc une alternative pour persuader leur prochain ; du moins ceux d'entre eux qui choisissaient de charmer et non de dompter par le fouet ou les armes. Mais ces charmes-là pouvaient avoir quelque chose d'ambigu.

Platon

Plus près de nous, Platon est le premier grand philosophe à avoir assez longuement parlé de la musique. Celle-ci est décrite dans la *République* comme une partie essentielle de l'éducation, allant de pair – curieusement – avec la gymnastique. Dans les deux cas, il s'agit de communiquer à l'enfant un sens de l'ordre et de la mesure qu'il ne possède pas naturellement. On le fera donc chanter et danser selon certains rythmes et certaines tonalités, lesquels, la chose est notable, devront être toujours les mêmes. Le modèle se trouve en Égypte, censée avoir conservé, dans ses rites et ses fêtes, les mêmes musiques depuis dix mille ans.

Cette démarche conservatrice a pour but de discipliner la jeunesse en « ancrant » son âme dans le sol fixe des Idées. Comme les enfants n'ont pas encore atteint l'âge de raison, ils ne peuvent saisir directement les essences ; mais, en habituant les âmes au rythme et à l'harmonie propres à la musique, on leur donne un aperçu des essences, ce qui les prémunit contre les caprices de leur « subjectivité ». Ainsi, avant même que leur intelligence ne soit formée, ils

sont préparés par la musique à découvrir la philosophie, laquelle est évidemment, avec les mathématiques et la dialectique, la seule nourriture vraiment solide de l'esprit. La musique, en un mot, est bonne pour les enfants, mais elle n'est bonne que pour eux. Elle est plus une sorte de propédeutique qu'une occupation sérieuse de l'esprit. Aussi les musiciens, comme en général les artistes, seront-ils chassés de la cité idéale ou cantonnés dans des fonctions inférieures.

Le philosophe grec nous lèguera ainsi son soupçon légendaire à l'endroit des pouvoirs de cet art. Et, même s'il lui reconnaît la faculté de rétablir parfois l'harmonie de l'âme perturbée par le corps, il n'y va pas de main morte. Dans le *Gorgias*, Socrate s'efforce d'opérer une distinction franche entre les professions soucieuses de pourvoir au plus grand bien de l'âme et celles qui relèvent de la seule flatterie. Au rang de ces dernières : le joueur de flûte, le joueur de cithare dans les concours, l'instruction des chœurs, la composition des dithyrambes. Le voici qui interroge Calliclès :

« Ne te semble-t-il pas que toute poésie citharédique et dithyrambique ait été inventée en vue du plaisir ? »¹

Pour lutter contre pareil dévoiement, il convient d'ôter à toute poésie la mélodie, le rythme et le mètre, de sorte qu'il ne reste autre chose que des discours. Une vie sans musique en somme... Toute musique lyrique serait donc à proscrire de la Cité en ce qu'elle risquerait de faire « régner plaisir et douleur au lieu des lois ». ² Une telle suspicion tend à ici à l'éviction : non seulement la musique n'est pas inscrite dans la loi, mais elle se situe hors des lois. L'influence platonicienne ne manquera pas de laisser des traces.

Saint Augustin

La méfiance platonicienne à l'égard de la musique trouve son prolongement dans une certaine tradition spirituelle, notamment

1. Platon (428-348 av. J.-C.), *Gorgias*, Garnier Flammarion, 1967.

2. Platon, *La République*, Garnier Flammarion, 1966.

chrétienne, illustrée en particulier par Saint Augustin. En témoigne ce passage du dixième livre des *Confessions*, qui atteste de cet effort séculaire engagé par l'institution ecclésiastique pour juguler le déferlement des émotions et canaliser en prière à Dieu ces coupables agitations de l'âme :

« Les plaisirs de l'ouïe m'avaient enveloppé et subjugué plus tenacement, mais vous m'avez délié et libéré. Je me plais maintenant encore, je l'avoue, aux chants qu'animent vos paroles, lorsqu'ils sont exécutés par une voix agréable et savante, sans toutefois me laisser lier par eux et tout en gardant la liberté de me lever, quand je le veux. Pour être admis en moi avec les pensées mêmes qui les vivifient, ils cherchent dans mon cœur une place digne d'eux ; mais j'ai peine à leur en trouver une qui leur convienne. Parfois je crois leur accorder plus d'honneur que je ne devrais : je me rends compte que ces paroles saintes, accompagnées de chant, m'enflamment d'une piété plus religieuse et plus ardente que si elles étaient sans accompagnement. C'est que toutes les émotions de notre âme ont, selon leurs caractères divers, leur mode d'expression propre dans la voix et le chant, qui par je ne sais quelle mystérieuse affinité les stimulent. Mais le plaisir des sens, par quoi il ne faut pas laisser énerver l'âme, me trompe souvent : la sensation ne s'en tient pas à accompagner la raison en la suivant modestement, mais elle qui tient de la raison tous ses titres à être admise cherche à la précéder et à la conduire. C'est en cela que je pêche à mon insu ; j'en prends conscience après coup. D'autres fois je me défie exagérément de ce piège, et je m'égare par trop de sévérité : c'est au point qu'en ces moments où je voudrais à tout prix éloigner de mes oreilles, et de celles de l'Église même, la mélodie de ces suaves cantilènes qui servent d'habituel accompagnement aux psaumes de David. Alors je crois plus sûre la pratique qui fut celle d'Athanase, l'évêque d'Alexandrie. Je me souviens d'avoir souvent entendu dire qu'il les faisait réciter avec de si faibles modulations de voix que c'était plutôt une déclamation qu'un chant. Cependant, lorsque je me rappelle les larmes que je versais en écoutant les chants de votre Église aux premiers jours de ma conversion,

et maintenant encore ce n'est pas à vrai dire le chant qui m'émeut, mais les paroles chantées, lorsqu'elles le sont par une voix pure avec des modulations appropriées, je reconnais de nouveau la grande utilité de cette institution. Ainsi je flotte entre le danger du plaisir et la constatation des bons effets qu'elle opère ; et, tout en me gardant d'un avis irrévocable, je penche à approuver la coutume du chant dans l'église, afin que, par le charme des oreilles, l'âme encore trop faible s'élève aux sentiments de la piété. D'ailleurs, quand il m'arrive d'être plus ému du chant que des paroles chantées, j'avoue que mon péché mérite pénitence, et alors je préférerais ne pas entendre de chants. »¹

Saint Augustin oscille entre les « dangers » du plaisir et le constat des bons effets qu'opère la musique sur nos âmes. La musique embellit certes la prière, mais elle jette tout de même un trouble. Faut-il alors chanter ou ne pas chanter ? Tous comptes faits, le théologien-philosophe opte pour la pratique du chant, tout en formulant de sourcilleuses recommandations permettant de distinguer psalmodie, cantillation² et hymne, afin de préciser les modalités des dialogues chantés pendant l'office et d'en préserver la saveur spirituelle.

L'histoire de la musique religieuse pourrait se résumer en un effort incessant pour canaliser l'émotion et endiguer la jouissance perturbatrice. Sensible à la musique, Saint Augustin convient à l'avance de la maîtriser, en disposant que tel ou tel chant, telle ou telle façon de chanter sont propices ou non à la prière. L'évaluation de la pertinence de ces choix s'assimile à un exercice jurisprudentiel pour le moins subtil et subjectif.

-
1. Saint Augustin (354-430 après J.-C.), *Confessions*, Garnier Flammarion, 1964, Livre X, ch. XXXIII.
 2. Intonation intermédiaire entre la voix parlée (ou voix continue) et la voix chantée, la cantillation modère les « effets » du chant sur l'auditeur et l'invite à se concentrer sur le récit plus que sur la musique.

L'émotion musicale

Aristote

Aristote fait pencher le balancier dans l'autre sens. Certes, ce penseur opère une distinction entre le mode « phrygien », que nous appellerions de nos jours musique de « variétés », et le mode « dorien », équivalent de notre musique « classique ».

La musique « phrygienne » est la musique des courtisanes, des joueuses de flûte et des tripots où le peuple aime à se reposer après le travail. Elle est l'autre face de l'univers du travail : pas de travail sans repos réparateur, pas de détente sans musique. Elle s'adresse à des âmes et des corps épuisés qui n'ont pas d'énergie pour se lancer dans une activité quelconque de l'esprit. Aussi les variétés ne contiennent-elles rien qui exige un effort. C'est une musique qui « détend » l'âme mais ne la nourrit pas.

À l'opposé de cette musique d'esclaves, la musique « dorienne » est celle des hommes libres, ceux qui disposent de loisirs. Ceux-là ont l'énergie nécessaire pour se livrer aux activités libérales : administrer la cité, pratiquer la science, contempler les essences. Il est de première importance de les préparer dans leur jeunesse à cette contemplation en leur faisant écouter la musique dorienne, d'accès « difficile » mais dotée d'un riche contenu substantiel. C'est l'accès à ce contenu qui récompense le mélomane de ses efforts. En écoutant la musique classique, il découvre des essences du monde jusque-là inconnues de lui. À la différence de ce que nous disait Platon, Aristote¹ pense donc que la musique est d'emblée et de plein droit philosophique.²

Il est logique qu'Aristote s'intéresse à l'émotion musicale dans une toute autre optique, radicalement différente de celle de Platon. Selon lui, l'émotion musicale peut et doit jouer un rôle de catharsis.

1. Aristote (384-322 av. J.-C.).

2. Voir l'article de Philippe Nemo dans *Monde de la musique*, n° 288, juin 2004, www.contrepointphilosophique.ch

« La pitié, la crainte, l'émotion sont des émotions connues de tous à des degrés divers ; en quelques-uns elles ont un fort retentissement, en d'autres moins. Mais ceux qui sont fortement agités, lorsqu'ils entendent des chants sacrés qui transportent l'âme hors d'elle-même, se trouvent remis d'aplomb ou purifiés. Le même traitement vaut pour la pitié, la terreur, ainsi que pour tous les sentiments et émotions dont nous avons parlé qui peuvent apparaître en chacun d'eux à l'occasion : il se produit toujours en eux une purgation et un allègement accompagné de plaisir. »¹

Sans pousser trop loin la comparaison des positions de Platon et d'Aristote (le manager musicien gagnera, selon nous, à se ranger du côté d'Aristote, tout simplement pour « se remettre d'aplomb » et connaître cet « allègement accompagné de plaisir » dont il est question ici), disons qu'elles traduisent un souci commun d'éprouver et de gérer l'émotion ressentie à l'écoute de l'*aulos* ou des chants sacrés.

Nos deux penseurs tentent de décrire une expérience commune, familière. Fût-ce en des termes contraires, l'un et l'autre s'emploient à expliquer le lien intrinsèque qui unit musique et émotion. L'émotion serait, au fond, cette trace qui reste quand se tait le discours musical : contact possible avec un au-delà, comme l'inspire l'œuvre sacrée de Bach ? Expression et connaissance de soi à travers l'expérience esthétique de l'œuvre, comme le suggéreront les Romantiques ? Description directe de la nature et du réel à partir du XX^e siècle ? Dans ces trois cas, l'émotion musicale serait une manière de « dire », plus exactement de ressentir, ce qu'au fond nous sommes, ce vers quoi nous tendons, à travers l'expérience musicale.

Descartes

Avançons dans le temps : jusqu'à la révolution cartésienne du XVII^e siècle, l'harmonie servira à exprimer l'harmonie du *cosmos* ; elle possède une fonction ontologique que n'aurait pas renié Saint

1. Aristote, *Politique*, Vrin, 1962.

Augustin. Avec Descartes, l'harmonie, grâce à la physique des passions, va désormais exprimer les états d'âme du *sujet*. Dans l'introduction de son *Abrégé de musique* (1618), il rappelle que la fin de la musique « est de plaire et d'émouvoir en nous des passions variées »¹.

De la même façon, Marin Mersenne, religieux érudit du XVII^e siècle² et théoricien de la musique publie une œuvre monumentale, *L'Harmonie Universelle* (1636), rédigée en sollicitant les conseils et informations de nombreux experts contemporains, et représentant la somme des connaissances de son époque. Dans la mouvance de Descartes, il y fait de l'accent musical le lieu de l'émotion.

Le compositeur français Jean-Philippe Rameau³, auteur d'un *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* et d'une *Musique raisonnée*, se plaint notamment de ce que les enseignements des Anciens soient perdus et que l'on tâtonne au lieu de rechercher dans l'harmonie le principe par lequel on peut fonder la musique « en raison » :

« 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. »

Et d'ajouter :

« Enfin, je vais voir que, faute d'avoir connu la basse fondamentale, la raison et l'oreille n'ont encore pu s'accorder dans la musique : non que cette remarque puisse diminuer le mérite de nos grands musiciens ; je crois au contraire qu'elle doit servir à le relever, puisque malgré les mauvais principes qu'ils ont reçus de leurs premiers maîtres, ils ont porté leur art à un très haut degré de perfection. »⁴

Il s'agit là clairement pour Rameau d'élaborer une rationalité de la musique qui soit à la hauteur des nouvelles exigences cartésiennes

1. René Descartes (1596-1650), *Abrégé de musique*, PUF, 1987.

2. Célèbre pour ses travaux mathématiques sur les nombres premiers.

3. 1683-1764.

4. Jean-Philippe Rameau, *Nouveau système de musique théorique*, Zurfluh, 1996.

en matière de raison. En assumant le nouveau conditionnement par la philosophie de Descartes, Rameau invente non seulement une nouvelle théorie musicale mais surtout une nouvelle manière de théoriser la musique, une nouvelle acception de ce que peut et doit être une théorie musicale. Rameau réalisera cette révolution grâce à une écriture musicale très complexe, mêlant esthétique du plaisir et esthétique de cour, conception à laquelle s'oppose Rousseau, le défenseur de la mélodie populaire à l'italienne, contre la musique française jugée trop intellectuelle. La polémique est relancée. Elle nous renvoie à ces querelles vieilles déjà d'un siècle, où l'on combattait par traités interposés pour savoir enfin laquelle de la langue italienne ou de la langue française était la plus apte à peindre en musique nos sentiments et nos passions.

Claude Debussy¹ vouait une grande admiration à ce maître trop souvent méconnu de l'harmonie des sons :

« Le besoin de comprendre – si rare chez les artistes – est inné chez Rameau. N'est-ce pas pour y satisfaire qu'il écrivait un Traité de l'harmonie, où il prétend restaurer les droits de la raison et veut faire régner dans la musique l'ordre et la clarté de la géométrie [...] il ne doute pas un instant de la vérité du vieux dogme des Pythagoriciens [...] la musique entière doit être réduite à une combinaison de nombres ; elle est l'arithmétique du son, comme l'optique est la géométrie de la lumière. On voit qu'il en reproduit les termes, mais il y trace le chemin par lequel passera toute l'harmonie moderne ; et lui-même. »

Rousseau

Jean-Jacques Rousseau² réitère dans son *Essai sur l'origine des langues*³ ce principe bientôt érigé en précepte par lequel une émotion s'ancre en une expérience musicale : le principe d'imitation.

1. 1862-1918.

2. 1712-1778.

3. J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Folio Essais.

« Comme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille. S'il n'y avait que cela, l'une et l'autre seraient au nombre des sciences naturelles et non pas des beaux-arts. C'est l'imitation seule qui les élève à ce rang. Or qu'est-ce qui fait de la peinture un art d'imitation ? C'est le dessin. Qu'est-ce qui de la musique en fait un autre ? C'est la mélodie. »

Posant pour principe qu'en « cultivant l'art de convaincre, on perdit celui d'émouvoir », Rousseau, selon l'habitude qu'on lui connaît, part en croisade. Il prône la primitive énergie contre les impressions physiques, l'accent oral contre les complexités harmoniques, la douceur du cœur contre le bruit à l'oreille ; en d'autres termes, il fait l'éloge de la mélodie au détriment de l'harmonie :

« Voyez comment tout nous ramène sans cesse aux effets moraux dont j'ai parlé, et combien les musiciens qui ne considèrent la puissance des sons que par l'action de l'air et l'ébranlement des fibres sont loin de connaître en quoi réside la force de cet art. Plus ils le rapprochent des impressions purement physiques, plus ils l'éloignent de son origine, et plus ils lui ôtent aussi de sa primitive énergie. En quittant l'accent oral et s'attachant aux seules institutions harmoniques, la musique devient plus bruyante à l'oreille et moins douce au cœur. Elle a déjà cessé de parler ; bientôt elle ne chantera plus, et alors avec tous ses accords et toute son harmonie, elle ne fera plus aucun effet sur nous. »¹

Aristote, Descartes, Rousseau : on voit bien que des efforts ont été engagés de longue date afin d'instaurer un rapport d'équivalence entre musique et émotion, de sorte que l'expression « émotion musicale » apparaît à bien des égards comme un pur pléonasme. Désormais, la musique exprime exclusivement les affres du sujet moderne. Mais n'allons pas trop vite en besogne car,

1. *Ibid.*, 101.

tandis que certains se livrent à l'éloge de l'émotion et du sujet, d'autres penseurs de l'époque continuent d'adopter une position réservée à l'égard de la musique.

La musique et le concept

Kant

Emmanuel Kant¹ mérite sans doute la mention spéciale du philosophe le plus réfractaire à la musique de tous les temps. Auteur, dans la *Critique de la faculté de juger*, de l'admirable « analytique du beau » (« le beau est ce qui plaît universellement sans concept ») et de la non moins admirable « analytique du sublime » (« le sublime est ce qui est grand au-delà de toute comparaison »), il en exclut simplement la musique, ravalée au rang d'activité purement « sensible ». Merci pour elle ! Et Kant d'écrire sur la musique ces lignes stupéfiantes :

*La musique « produit une agréable jouissance personnelle. En revanche, si l'on estime la valeur des beaux-arts d'après la culture qu'ils procurent à l'âme, et si l'on prend pour critère l'extension des facultés qui doivent coïncider dans le jugement pour produire des connaissances, la musique sera reléguée au dernier rang des beaux-arts [...]. De ce point de vue, les arts de l'image la dépassent largement [...]. D'autre part, on peut imputer à la musique un certain manque d'urbanité, car [...] ses effets dépassent la limite qu'on voudrait leur assigner (et s'étendent jusqu'au voisinage), et elle s'impose en quelque sorte, portant préjudice à ceux qui n'appartiennent pas à la société de musique ; ce qui n'est pas le cas des arts qui s'adressent à l'œil, puisqu'on peut toujours détourner son regard [...]. Ceux qui ont recommandé qu'on chante des cantiques à l'occasion des dévotions domestiques n'ont pas réfléchi à la pénible incommodité que ces exercices bruyants font subir au public... ».*²

1. 1724-1804.

2. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 53, cité dans www.contrepointphilosophique.ch

Ne comptons donc pas sur Kant pour nous aider à percer les mystères de l'art d'Orphée.

Hegel

De ce point de vue, on pourrait qualifier l'interprétation de Georg Wilhelm Hegel¹ sur la musique comme une interprétation de « juste milieu » : il résiste à la tentation de se livrer pieds et poings liés à la fascination de la musique et à son pouvoir émotionnel, tout en lui accordant une validité dans son ordre.²

La musique exprime « tous les sentiments particuliers, toutes les nuances de la joie, de la sérénité, de la gaieté spirituelle et capricieuse, l'allégresse et ses transports, comme elle parcourt tous les degrés de la tristesse et de l'anxiété. Les angoisses, les soucis, les douleurs, les aspirations, l'adoration, la prière, l'amour deviennent le domaine propre de l'expression musicale [...]. Mais l'art ne donne plus cette satisfaction des besoins spirituels que des peuples et des temps révolus cherchaient et ne trouvaient qu'en lui. Les beaux jours de l'art [...] sont passés [...]. L'art a perdu pour nous sa vérité et sa vie. »³

Ce souci du juste milieu apparaît dans les considérations que Hegel développe à propos des rapports entre le texte et la musique. De manière générale, la question est de savoir s'il est justifié de vouloir accompagner la musique par un texte.

Est-ce qu'en accompagnant la musique par un texte on ne dénature pas la musique ? Est-ce qu'on ne dénature pas non plus le texte ? Ne s'agit-il pas d'une alliance contre nature d'un point de vue comme de l'autre ?

1. 1770-1831.

2. Alain Patrick Olivier, « Hegel et la musique », conférence de Vincent Stanek, Ircam, 27 novembre 2004.

3. Hegel, *Leçons d'esthétique*, Hatier, 2002.

De ce point de vue, la position moyenne de Hegel se vérifie dans le fait qu'il y a, selon lui, un équilibre à trouver entre le texte et la musique, de sorte que la musique n'écrase pas le texte et réciproquement, que le texte n'étouffe pas la musique. Cet équilibre est conforme à la visée moyenne de Hegel, faisant de la musique un art profondément humain, un « art heureux ». La position de Hegel est également marquée par son attention à la réception de la musique par le spectateur : la musique est un « être » pour autrui, il n'y a pas de sens à parler de musique sans spectateur, et il n'y a pas non plus de sens à parler de la musique sans l'être humain qui la produit. D'où, chez Hegel, une notable insistance sur les phénomènes vocaux. Pour lui, il y a un privilège à accorder à la voix, position hégélienne que nous pouvons interpréter de deux façons : ou bien insister sur la présence de l'émotion esthétique plutôt que sur le contenu du texte (tentation qui n'est pas sans s'emparer d'un auditeur qui écoute d'abord la musique dans un *Lied* de Schubert) ; ou bien, en sens inverse, signifier que la musique n'a pas pour objet de signifier un concept mais a plutôt pour simple destination de témoigner d'une présence.

On ne peut pas en demander plus à un penseur connu pour le privilège qu'il a toujours accordé au concept ! Pour Hegel, la musique doit être située à sa juste place : elle n'est pas le concept, elle n'est pas la poésie. Elle n'aura jamais la précision du concept ni la clarté du langage. La musique, et c'est déjà pas mal, s'interpose entre la pesanteur de la réalité et la hauteur des concepts.

La musique comme art suprême

Schopenhauer

En s'intéressant à la musique, Arthur Schopenhauer¹, qui inspira fortement Wagner, met du même coup en question le monde de la représentation. Elle nous apprend, nous dit-il, l'inexistence relative du monde de la représentation. Ainsi, lorsqu'il écrit : « La musique

1. 1788-1860.

est un exercice de métaphysique inconscient dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il fait de la philosophie », il nous enseigne que faire de la musique, ou en écouter, c'est déjà faire de la philosophie, s'interroger sur le commencement et la fin des choses. Il s'agit de s'oublier soi-même et de ramener la musique vers les profondeurs ontologiques du destin humain, au-delà de l'univers du discours. Arrêtons-nous un instant sur ce philosophe car il joue un rôle primordial dans les rapports entre la musique et la pensée.

À deux types de connaissance correspondent, selon notre auteur, deux aspects fondamentaux sous lesquels se présente le monde : représentation et volonté, c'est-à-dire connaissance de l'objet et connaissance du sujet.

Du point de vue de la **représentation**, qui est soumise au « principe de raison », c'est-à-dire à l'espace et au temps ainsi qu'à la causalité, le monde se présente comme une *pluralité* de phénomènes et d'objets.

Du point de vue de la **volonté**, le monde a une *essence unique* dont les phénomènes sont autant de manifestations. Le monde intérieur est volonté. Cette volonté est aussi bien la force qui agit dans la nature que le désir ou l'intention raisonnable en l'homme ; ce ne sont pas les motifs qui nous font agir mais le vouloir. Avant de se manifester dans les divers phénomènes, de s'exprimer dans la multiplicité des individus, la volonté s'exprime dans des formes éternelles, immuables, qui n'entrent pas dans l'espace et dans le temps et que ce philosophe appelle les « Idées ».

Les arts sont classés selon leur degré de libération par rapport à la matérialité et à la nécessité naturelle. S'établit donc une hiérarchie en fonction de leur densité matérielle : en bas de l'échelle, on trouve l'architecture étroitement soumise à la pesanteur, puis la sculpture et la peinture et la poésie puis la tragédie. La musique est l'art le plus élevé, elle ne se situe pas dans la série des arts qui ne sont que l'imitation des Idées et donc les premiers degrés d'objectivation de la volonté. Le musicien, lui, remonte *directement* à la volonté en se passant des représentations. Toute musique est une

sorte de monde possible global en communication directe avec l'essence du monde, la volonté.

*« La musique [...] est une copie aussi immédiate de toute volonté que l'est le monde, que le sont les Idées elle-mêmes, dont le phénomène multiple constitue le monde des objets individuels. »*¹

Schopenhauer place la musique au sommet de la hiérarchie des arts et il en fait une expression métaphysique plus immédiate – plus vraie en quelque sorte – que le langage lui-même. La musique serait métaphysique, c'est-à-dire qu'elle exprimerait plus directement que le langage, ce qui, pour l'auteur, constitue la réalité ultime, à tel point qu'il écrit cette phrase extraordinaire : « La musique pourrait exister quand bien même le monde n'existerait pas. » Autrement dit, la musique aurait une densité et une teneur suffisantes pour pouvoir exister même si la réalité commune n'existait plus.

Face à l'existence absolue de la musique, le reste n'est que néant en acte engendrant le pessimisme. Schopenhauer identifie la musique avec « la chose en soi » de Kant. Elle est un absolu indicible, ou plutôt elle se dit elle-même en se jouant ou s'écoutant. Elle est également spontanéité et source de créativité. La musique, loin d'être un produit de l'esprit, se crée spontanément elle-même et s'offre à la contemplation toute faite comme un TU qui s'adresse au JE que je suis. Pour Schopenhauer, seule la musique nous permet de vivre ; sans elle, nous devrions nous contenter de survivre péniblement dans le monde de la représentation.

La musique est l'image même de la volonté, sa reproduction fidèle. Elle est, selon Schopenhauer, un art capable d'atteindre directement la volonté elle-même, sans passer par l'idée : « La musique nous donne ce qui précède toute forme, le noyau intime des choses, elle est le plus profond et le plus puissant de tous les arts. » Bien au-delà des concepts, d'une part, d'une sentimentalité

1. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, PUF, 2004.

individuelle, de l'autre, c'est le monde même, comme volonté¹, qui nous est révélé dans l'harmonie des notes. En d'autres termes, la musique, toute ineffable qu'elle soit, nous permet de découvrir le sens profond de la vie.

Pour Schopenhauer, la musique donne un accès immédiat à l'essence universelle du monde, à la volonté sous tous ses aspects, et non à des essences particulières ; et parce qu'elle se situe sur le même plan que les Idées par rapport au vouloir, chaque note de la gamme correspond à différents degrés de l'objectivation du vouloir. L'échelle musicale reflète l'échelle des êtres dans la nature. Les notes les plus graves correspondent aux corps inorganiques ; les notes les plus hautes aux végétaux et aux animaux. Les quatre voix (basse, ténor, alto et soprano) correspondent aux différents règnes, minéral, végétal, animal et humain.

Il y a ainsi d'une part une analogie entre l'**harmonie** et la succession graduée des espèces animales, et d'autre part une analogie entre la **mélodie** et le libre développement de la volonté individuelle, ou simplement du désir. La mélodie représente l'individuation et l'élan spontané du désir, qu'il soit réalisé dans la joie ou entravé dans la tristesse. L'*adagio*, l'*allegro* mais surtout le majeur et le mineur expriment les sentiments fondamentaux, tout comme la particularité des mélodies exprime la singularité physique et morale des individus, la diversité des caractères.

« *Le nombre inépuisable des mélodies possibles correspond à l'inépuisable variété d'individus, de physionomies et d'existences que produit la nature.* »²

-
1. Attention ! Le terme « volonté » est entendu chez Schopenhauer dans le sens de la puissance aveugle de la vie, sans fondement et surtout sans intention ou finalité qui fait de l'homme un jouet inconscient de ce qui l'anime. Elle s'affirme à travers une multitude de phénomènes, sans ordre préétabli puisqu'il n'existe aucun plan divin (Dieu n'existe pas). La Volonté n'en est pas moins une : c'est la même volonté qui se manifeste partout et, du reste, la multiplicité, la diversité, l'individualité ne concernent que les phénomènes apparents.
 2. Schopenhauer, *op. cit.*

La musique est la forme pure de tous les phénomènes, elle exprime « ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique, la chose en soi (ou noumène de Kant) de chaque phénomène ».¹

Les mélodies éclairent donc le fond même de la volonté et des sentiments ; toute action, tout événement, quand ils sont accompagnés d'une musique appropriée, semblent livrer leur sens le plus secret. Cela serait dû à ce rapport intime « infiniment exact et très précis » de copie à modèle entre le monde et la musique, véritable « langage universel ».

Certes, la limite de cette esthétique consiste à identifier la musique à la nature et à effacer toute différence entre l'art et la nature. Rien ne permet de distinguer métaphysiquement l'Idée contemplée grâce à une œuvre d'art et l'Idée spontanément découverte à partir de la belle nature ; toutes deux se situent en deçà de toute représentation et nous font remonter à la nature originelle comme à la seule vérité et à l'unique contenu.

Le manager musicien entrevoit ici, même sans accompagner jusqu'au bout le philosophe allemand, que la science échoue à tout résoudre et que l'art a un rôle important à jouer dans la vie, toute la vie, y compris celle de l'entreprise.

Nietzsche

L'intuition de Schopenhauer se retrouve chez Friedrich Nietzsche², qui attribue aussi à la musique une place considérable dans l'activité humaine.

Le jeune Nietzsche, dans l'ouvrage *Naissance de la tragédie*, reprendra l'opposition de Schopenhauer de l'unité primitive vitale et de la personnalisation, du vouloir profond et de l'apparence (apparence = représentation rationnelle), de la vie profonde de la nature et de la souffrance due à la personnalisation.

1. *Op. cit.*

2. 1844-1900.

Il incarnera cette opposition dans celle de Dionysos (unité primitive qui brise l'individu pour l'entraîner dans l'être originel en le faisant participer à la surabondance de l'être) et d'Apollon (individuation dans la belle apparence qui libère de la souffrance dans la contemplation de l'image plastique). L'opposition se réconcilie dans la tragédie qui conjugue le chœur dionysiaque et le drame apollinien.

« *La tragédie, c'est le chœur dionysiaque qui se détend en projetant hors de lui un monde d'images apolliniennes.* »¹

Puis Nietzsche reprochera à Schopenhauer sa méconnaissance de la volonté qui, avec « son vouloir-vivre », sépare le vouloir de la vie alors que « la vie n'est qu'un cas particulier de la volonté de puissance ».

Le philosophe formule une thèse qui se situe à l'opposé de celles d'Aristote et de Hegel, à savoir que la musique, et l'art en général, n'ont rien à voir avec la vérité, ce qui constitue sa principale vertu. L'art est ce qui permet de vivre, non seulement parce qu'il rend la vie supportable, mais surtout parce qu'il permet d'en découvrir le sens profond. La vérité pure est tellement désagréable que celui qui la saisit ne peut soutenir sa vision ; c'est pourquoi l'abîme « dionysiaque » est immédiatement revêtu de la Forme « apollinienne » qui le dissimule. La vie n'est donc possible que par le refus de la vérité. « La vie veut l'illusion », dit Nietzsche dans l'ouvrage *Humain trop humain*².

Conséquence fondamentale, qui marque le caractère anti-rationnaliste de la philosophie de Nietzsche : depuis Socrate, la civilisation ne cesse de décliner, mortellement compromise par la critique socratique, instauratrice de l'intellectualisme de la science.

Arrêtons-nous sur le statut de la musique dans cette analyse. Nietzsche n'a pas seulement répété que « sans la musique la vie

1. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Folio Essais.

2. Nietzsche, *Humain trop humain*, Gallimard, 1988.

serait une erreur »¹, propos moins subjectif et esthétique que philosophique, visant à élever cet art au rang de langage du monde, comme l'avait fait Schopenhauer, mais il a aussi pensé la philosophie, son but, sa nature et son statut en musicien. Le philosophe cherche à révéler la réalité des âmes profondes « qui n'en savent pas assez pour se comprendre elles-mêmes ». Le sens de la philosophie se trouve ainsi moins en elle que hors d'elle : elle vaut ce que vaut le corps, la vie, la volonté qui l'a produite. Ce corps est caché, obscur.

Les « idoles », ce sont les vieilles vérités et particulièrement le Dieu lumière platonique puis chrétien, le dieu de la vision comme évidence. Avec le « crépuscule », quand la nuit tombe, on est moins sûr des choses : quoique présentes, elles deviennent autres, dissimulées, elles se dédoublent. La philosophie n'est plus alors la clarté mais l'interprétation du caché, la découverte de la multiplicité et de l'obscurité du monde, de la culture et de la philosophie. Ceux-ci ne sont plus seulement eux-mêmes mais signes d'eux-mêmes.

Nietzsche, « être souterrain qui perce, sape et mine », descend dans la Caverne. Il y perd la vue et quand on ne voit pas, il convient d'écouter « ce que dit minuit profond »². Nietzsche est un « écouteur », un musicien : « *Musik ist eine Kunst der Nacht und Halbnacht* », un art de l'ombre et de la pénombre. En tant que philosophe musicien, il se pose en philosophe de l'écoute, de l'auscultation, de l'accord et du plaisir de l'oreille. Approfondissons bien ces notions, car nous les retrouverons plus loin, quand il sera question de l'homme d'action :

Par l'écoute, le philosophe musicien tend l'oreille au point qu'il fait presque advenir l'imperceptible, provoque et crée presque le son ou la résonance ; d'où l'opposition radicale à une conception visuelle du philosopher où l'être s'impose avant qu'on ne l'inspecte. De plus, le son est perceptible au lointain ; l'écoute serait donc amour du lointain alors que l'évidence renverrait au proche,

1. *Le Crépuscule des idoles*, Garnier Flammarion, 1985.

2. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard, 1971.

au prochain, au plébéien. Écouter, c'est s'attarder *lento*, s'attarder au chant, au rythme, au souffle, à la couleur, au timbre. Cette indication du tempo destiné au lecteur veut le contraindre à reconnaître la résistance du texte, sa matérialité signifiante et la sottise, la futile légèreté qu'il y aurait à passer trop *presto* du signifiant au signifié en le rendant transparent. C'est l'opacité de l'être qui fait du philosophe un mélomane.

Le philosophe nous invite à percevoir d'une oreille patiente chaque *staccato*, chaque *rubato*, à trouver un sens à la succession des voyelles et des diphtongues, à percevoir « le charme et la richesse de la manière de les faire se succéder pour se colorer et changer de couleur ». Car on perd de vue que le verbe est polyphonique, la parole est physique, elle exprime la physiologie :

« Combien le style allemand est peu fait pour la sonorité et pour l'oreille ! Cela se voit déjà au fait que nos bons musiciens écrivent mal. L'Allemand ne lit pas tout haut, ne lit pas pour l'oreille, mais seulement des yeux : pour lire, il a mis ses oreilles au placard [...]. Dans l'Antiquité [...] les lois du style étaient les mêmes que celles du style parlé [...]. Mais nous, modernes, nous n'avons pas le droit à la grande période, nous qui avons le souffle court dans tout le sens de l'expression. »¹

Et encore dans *Zarathoustra* :

« L'oreille qui obéit, voilà ce qui manque à leur corps [...]. Ô homme, écoute... l'heure approche. Homme, toi homme supérieur, écoute ! Ce discours est pour des oreilles un peu fines, pour tes oreilles – que dit Minuit profond ? »²

Par l'auscultation, le musicien philosophe se fait physicien et médecin ; en deçà du métaphysique, il revient au physique. Philosopher en musicien, c'est rapporter l'esprit, la culture à leur non-

1. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, Gallimard, 1971.

2. Voir *supra*.

dit. Il faut donc une certaine oreille, une finesse d'oreille qui est à l'audition ce que celle-ci est à la surdité. Quel délice pour qui possède une seconde paire d'oreilles ! Car entendre, ce n'est pas seulement percevoir le devant de la scène sonore, c'est avoir la capacité d'entendre un autre son, une résonance ou quelque chose comme une harmonique derrière le son, en arrière-plan.

Le philosophe métaphysicien jongle avec les concepts, il n'entend que les paroles manifestes, il est sourd car il a refoulé le corps, ne l'a pas vécu, il n'est pas vivant. Le philosophe musicien, lui, possède comme le psychanalyste une « troisième oreille ». Le texte qu'il lit n'est pas univoque, il est double, il ruse avec le son couvrant ou étouffant les résonances. Le philosophe musicien a l'oreille fine, l'oreille maligne : il « sent » ce qui s'entend derrière les mots, en contrepoint, presque en *fugato*. Il entend aussi « l'inouï », il néglige les événements bruyants de l'actualité pour mieux percevoir les pensées qui « s'avancent sur des pattes de colombes », les « plus silencieuses paroles » car « c'est en silence que le monde gravite ». L'ouïe fine du philosophe musicien provient de son attention à la vie.

Par le plaisir de l'oreille, le philosophe musicien ne s'attache pas seulement au signifié du son, mais au corps du son, à la musicalité, donc à la sensualité (mais aussi à la pauvreté ou à la sécheresse des sons), à leur arrangement : rythme, harmonie, mélodie sont le bonheur de l'oreille, l'affirmation d'un monde, la musique sans ombre, « méditerranéenne », ni trop pesante comme celle de Wagner le métaphysicien, ni trop évanescence comme celle de *Carmen*.

« Deuxième paire d'oreilles », « troisième oreille », « seconde conscience » : le don musical d'écoute double est celui d'un philosophe musicologue se faisant physiologiste, phonologue, donc physicien. « Philosopher au marteau », selon notre auteur, c'est deviner au son si le corps a des entrailles ballonnées, s'il est sain ou malade, vide ou plein, ferme ou fêlé, de quelle matière il est fait, voire pour un instrument, quelle est sa facture, selon que le son sera sourd, creux ou rauque... Malgré l'ambiguïté voulue du mot, le marteau n'est pas la masse de démolition du tailleur de pierre,

du sculpteur ou du forgeron. Il questionne, fait résonner, « force à parler » le corps muet qui, sinon, demeurerait obscur. C'est donc véritablement un *instrument de musique* comme le marteau du piano, le maillet du percussionniste ou le marteau d'accordeur.

En fait, Nietzsche songe ici au marteau de percussion de l'acoustique médicale, inventé par un médecin allemand pour compléter le stéthoscope, qui permet de « faire parler » les « entrailles » et de sonder, d'écouter le corps et les sonorités sourdes ou inquiétantes de la maladie, du vide, du creux, du dépérissement. Dans tous les cas il s'agit d'ausculter les idoles (les fausses idées ou les idées creuses), au premier abord muettes... Sous les coups de marteau, les idoles, véritables caisses de résonance comme des instruments à percussion (caisses, timbales, tambours célesta), vont dire leur vide, leur creux, leur rien : elles annoncent le nihilisme qu'elles renferment de l'intérieur, car le vide sonne plus fort que le plein.¹

Ainsi, Nietzsche, dans un tout cohérent, identifie sa philosophie à la musique ; il se fait musicien philosophe du monde dont il expose la généalogie en écoutant le tempo caché.

Comme Schopenhauer, Nietzsche pense que la musique est plus proche du fond dionysiaque de l'Être, qui est Volonté de puissance, que ne le sont les arts plastiques. On ne saura guère surpris dans ces conditions que Nietzsche ait adhéré au projet esthétique de Wagner. L'« art total » de l'opéra wagnérien possède le mérite, à ses yeux, d'ignorer toute la civilisation occidentale entachée de pensée socratique et chrétienne, et serait en mesure de procurer le salut de la « civilisation » mieux que toute science et toute philosophie.

Il y a pourtant, dans cette approche, une contradiction majeure. C'est qu'en réalité, la musique n'est pas une expression adéquate du « dionysiaque » car celui-ci est Acte pur, c'est-à-dire qu'il est source de toute forme, donc rebelle à toute forme, alors que toute musique a une forme et est, en ce sens, indiscutablement « apollinienne » !

1. Dans l'ouvrage *Le Gai Savoir*, Nietzsche pourfend « les grand mots de la morale, les flonflons de la justice, de la sagesse, de la sainteté et de la vertu... ».

Dans *Le cas Wagner* et *Nietzsche contre Wagner*, écrits une quinzaine d'années après la *Naissance de la tragédie*, Nietzsche reconnaît son erreur. Ayant entendu *Carmen* et apprécié ses formes nettes et lumineuses, le musicien qui habite en lui proteste contre les thèses du philosophe et décrète qu'il faut « méditerranéiser la musique » et brûler Wagner.

Ce que Nietzsche aime dans *Carmen*, c'est le fait qu'il y a quelque chose de plus fort que l'érotisme, que la plénitude de la vie, son immoralisme, et la soif de liberté. La scène des cartes, c'est la contradiction entre la force de la volonté et l'acceptation fataliste du destin. *Carmen* défie le destin, comme auparavant les hommes, tout en sachant qu'elle ne pourra lui échapper. Ce drame correspond au chaos dont le philosophe ne peut expliquer l'essence. Il ne peut que l'ausculter, l'interpréter grâce aux aphorismes, à l'opposé de la rhétorique allemande. Bizet incarne le cosmopolitisme de la culture française de l'époque qui s'oppose à la renaissance du mythe germanique à la sauce métaphysique.

Quoi qu'il en soit, pour Nietzsche, la musique aurait pu remplacer avantageusement la métaphysique. Elle est la pulsation transparente du monde. Voici ses dernières paroles lorsque son ami Overbeck¹ le ramena de Turin :

*Contre le pont j'étais debout
Il y a peu dans la nuit brune,
De très loin approchait des chants
Qui s'écoulaient en gouttes d'or.
Sur les flots lisses et tremblants
Lumières, musiques gondoles
Ivres s'enfonçaient dans l'obscur...*

1. Franz Overbeck (1837-1905) enseigne l'histoire de l'Église à l'université de Bâle. Son amitié fidèle et sûre, ainsi que celle de son épouse, constitua pour Nietzsche une aide précieuse. Après que celui-ci eut définitivement quitté Bâle et toutes ses activités, il se chargea de la gestion des ressources limitées du philosophe et lui fournit les livres dont il avait besoin. En 1889, après l'effondrement de Nietzsche, il alla le chercher à Turin.

*Mon âme un jeu de cordes,
Chantait touchée et invisible,
Un chant secret de gondolier,
Tremblante de bonheur pur
Est-ce que quelqu'un l'écoutait ?¹*

Le temps et la durée

Proust

À l'instar de Schopenhauer et de Nietzsche, Marcel Proust² assigne à la musique la place suprême dans la hiérarchie des arts. Dans *À la Recherche du Temps perdu*, Swann écoute la fameuse *Sonate* de Vinteuil ; il s'agit, on le sait, d'une œuvre mythique, fruit de l'imagination de l'écrivain et tour à tour « attribuée » à Gabriel Fauré, César Franck et Camille Saint-Saëns. Swann a bien l'intuition qu'elle contient une essence supérieure, mais il ne cherche à la comprendre que par le biais de l'intelligence rationnelle ; or, celle-ci ne lui propose que des « fac-similés », autrement dit des représentations immédiates et insuffisantes. Cette démarche d'écoute de la musique, les snobs ne la comprennent pas, nous dit Proust, mais ils font comme s'ils la comprenaient ; l'amateur cultivé manifeste pour sa part un effort de pénétration, mais il en reste, comme le musicologue, au stade de l'intelligence rationnelle ; seul l'homme d'élite parvient à la compréhension authentique au prix d'un effort situé et prolongé dans le temps.

En effet, l'intelligence propose à l'esprit des substituts de la forme sonore, « cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée et qui permet de se rappeler de la musique ». Proust, comme le philosophe allemand, rejette « cette lumière croissante mais hélas ! dénaturante et étrangère de

1. Franz Overbeck, *Souvenirs sur Nietzsche*, Éditions Allia.

2. 1871-1922.

mon intelligence »¹, autrement dit ce genre d'explications rationnelles qui nous détournent de la quête fondamentale de l'essence des choses. Pour lui, la musique s'élève au-dessus de la description précise du monde, tandis que le compositeur se fait l'interprète, le traducteur, le messager de cette sagesse profonde.

La musique peint le sentiment-même, la joie-même, la tristesse-même, alors que la raison n'en propose que des descriptions bavardes, des représentations approximatives. Ce paradis de l'ineffable nous donne un accès direct aux sensations, aux sentiments, aux émotions qui nous sont familières et intimes. Il nous paraît cependant inaccessible dès lors que nous essayons de traduire son langage en mots de tous les jours. « Même quand j'eus écouté la *Sonate* d'un bout à l'autre, elle me resta presque tout entière invisible », avoue le narrateur de *La Recherche*.² Et c'est bien cette « musique invisible » que Fauré, Franck ou Saint-Saëns, compositeurs bien réels, nous donnent à entendre.

Musique invisible, elle l'est d'autant plus que la perception que nous en avons est, selon le triptyque proposé par Jean-Jacques Nattiez³, sélective, discontinue et versatile :

- Sélective en ceci que chacun choisit dans une œuvre les moments qui lui « parlent » le plus (la fameuse « petite phrase » de la *Sonate*, ou un refrain qui nous trotte dans la tête).
- Discontinue parce que nous ne retenons pas d'une œuvre tout ce que nous avons entendu, tant est limité notre pouvoir de concentration.
- Versatile parce que notre perception change au fil des auditions et peut nous conduire à réviser notre jugement sur l'œuvre écoutée.

En d'autres termes, dans l'approche proustienne, tout processus de perception prend du temps. La compréhension est une marche obéissant aux règles suivantes : on saisit mieux la fin d'une œuvre qu'on n'en comprend le début ; on ne comprend pas d'emblée une

1. Marcel Proust, *La Prisonnière*, Gallimard, 1989.

2. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Gallimard, 1988.

3. Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Christian Bourgois Éditeur, 1984.

œuvre difficile mais on la comprend rétrospectivement ; les grandes œuvres créent leur propre postérité, ce qui peut demander là encore beaucoup de temps, car nul ne peut prédire le destin d'une œuvre.

Dans *Un musicien déchu*, brillante nouvelle qu'il remania à plusieurs reprises, Léon Tolstoï¹ n'analyse pas l'écoute de la musique sur ce plan technique, même si, musicien dans l'âme, il en avait toutes les capacités (il jouait du piano depuis l'enfance et avait élaboré dans sa jeunesse des théories sur la musique). Il décrit au contraire les effets immédiats d'une audition musicale sur nos sentiments et sur notre conscience : « Dieu sait à quel point l'impression de la musique dépasse celle des mots. »

Au cours d'une soirée où la meilleure société de Saint-Pétersbourg essaie de tromper l'ennui, un vagabond sentant l'alcool et la crasse fait irruption au milieu des danseurs et s'empare d'un violon. Dès les premières notes, ce personnage prénommé Albert se révèle être un musicien de génie et transporte l'assemblée dans un monde de fantasmagories étranges :

« Un son pur et harmonieux emplit la pièce où un silence absolu s'instaura. Les notes du thème s'écoulèrent avec une aisance élégante, juste après une première lumière étonnamment claire et rassérénante qui avait soudain illuminé le monde intérieur de chacun des auditeurs. Aucun accent faux ou excessif ne vint briser l'envoûtement des témoins, toutes les notes étaient d'une clarté gracieuse et profonde. L'assistance entière se taisait et suivait le développement de la ligne mélodique dans une attente frémissante. Délaissant cet état d'ennui, de divertissement tapageur et de torpeur spirituelle où ils se trouvaient, ces gens furent soudain transportés, sans qu'ils s'en rendent compte, dans un tout autre monde qu'ils avaient oublié. Tantôt un sentiment de douce contemplation du passé ou un souvenir passionné d'un moment de bonheur surgissait dans leur âme, tantôt une exigence illimitée de pouvoir et de faste, tantôt un sentiment de soumission, d'amour inassouvi et de tristesse. Les notes, exprimant soit une triste tendresse, soit une bouffée de désespoir,

1. 1828-1910.

s'entremêlaient en toute liberté, s'écoulaient l'une après l'autre si élégamment, d'une façon si puissante et si instinctive que ce n'étaient plus des sons que l'on percevait, mais le flux superbe d'une poésie depuis longtemps connue mais qui s'exprimait pour la première fois et emplissait naturellement l'âme. »¹

Cette page admirable mérite d'être citée intégralement car elle met en exergue deux liens essentiels, entre musique et émotions d'une part, et entre musique et mémoire d'autre part. Ainsi, la musique nous aide à sortir de notre médiocrité, à capter l'essentiel, à donner du sens à la vie. L'idée de base de notre auteur est simple : il suffit de « s'abandonner tout entier à la musique écoutée et se laisser aller à l'empire du sentiment ».

Toutefois, la démarche apparaît plus complexe si l'on prétend, lors de l'écoute, saisir et suivre les éléments musicaux de la partition et les distinguer sans les associer pour en reconnaître l'unité et la diversité :

« Il faut d'abord s'attacher à la perception du rythme, puis à la mélodie, puis suivre les motifs dans leurs transformations. Un thème transformé, c'est comme un sentiment qui se meut en nous ; parfois, deux sentiments contraires sont en duel et on assiste à un dialogue ou un conflit jusqu'à la conclusion obéissant à une dialectique du sentiment. »

La difficulté, nous dit Tolstoï, est donc de « tout distinguer sans rien dissocier », et cette écoute attentive n'est sans doute pas immédiate car elle peut être d'une complexité très subtile.

Au fond, pour des penseurs comme Schopenhauer, Proust ou Tolstoï, la musique se présente en modèle idéal et utopique de la philosophie et de la littérature, au point que si l'on pouvait énoncer en concepts ce qu'elle exprime à sa façon, nous aurions l'explication raisonnée et l'expression fidèle du monde exprimée en concepts.

1. Léon Tolstoï, *Un musicien déchu*, Éditions Mille et une nuits.

Bergson

Le philosophe Henri Bergson¹ poursuit ce cheminement consistant à affirmer la primauté de la démarche artistique. Pour lui, l'art constitue un double relais entre la réalité et la conscience d'une part, et entre le moi et la conscience d'autre part. Au-delà de l'étiquetage artificiel par les mots, l'art offre la possibilité de regarder pour mieux voir, d'écouter pour mieux entendre, de mieux peindre ses émotions, de mieux déployer son imagination. Il démasque la réalité superficielle et dévoile la réalité profonde de la pensée.

Quel manager soucieux de sens pourrait renier ces démarches de dévoilement et de révélation auxquelles participe la musique ? Comme toute création, la musique est ce « rien » qui transforme le temps en durée, car « la durée vécue par notre conscience est une durée au rythme déterminé, bien différente de ce temps dont parle le physicien ».

Avec le concept de durée, Bergson réussit à faire revivre l'ontologie des Anciens en l'intégrant à la profondeur de la mémoire individuelle, concept fondamentalement musical qui incarne une temporalité où il n'y a pas d'instant juxtaposés de façon chronométrique, mais bien une présence en acte où passé et avenir se pénètrent pour exprimer la vraie personnalité en des moments privilégiés de création.

Jankélévitch

Procédant par variations autour de quelques thèmes dominants – le temps et la mort, la pureté et l'équivoque, la musique et l'ineffable –, la philosophie de Vladimir Jankélévitch s'efforce de retraduire, dans l'ordre du discours, la précarité de l'existence. C'est tout d'abord l'essence très fragile de la moralité qui retient l'attention du philosophe : la fugace intention morale n'est qu'un « Je-ne-sais-quoi » constamment menacé de déchéance, c'est-à-dire de chute dans l'impureté. Seul l'amour, inestimable dans sa générosité infinie, confère une valeur à tout ce qui est.

1. 1859-1941.

Apaisante, voluptueuse, expressive sans vouloir à tout prix signifier, la musique témoigne elle aussi de ce « presque-rien » (présence éloquente, innocence purificatrice) qui est pourtant quelque chose d'essentiel. Expression de la « plénitude exaltante de l'être » en même temps qu'évocation de l'« irrévocable », la musique constitue l'image exemplaire de la temporalité, c'est-à-dire de l'humaine condition. Car la vie, « parenthèse de rêverie dans la rhapsodie universelle », n'est peut-être qu'une « mélodie éphémère » découpée dans l'infini de la mort. Ce qui ne renvoie pourtant pas à son insignifiance ou à sa vanité, car avoir vécu cette vie éphémère reste un fait éternel que ni la mort ni le désespoir ne peuvent annihiler.

Nous voici au terme de ce bref dialogue entre musique et pensée. Dialogue sans conséquences pratiques, pourrait-on objecter... Il n'en est rien, car ce contexte d'attention croissante portée aux bienfaits de la musique a aussi conduit à en explorer la dimension curative. Aristote n'esquissait-il déjà pas les prémices d'une thérapie par la musique ?

Musique et science

Un remède médical

Dès 1841, Florimond Hervé, organiste de Bicêtre, jouait de l'harmonium pendant les récréations des aliénés de l'établissement dès qu'un malade commençait à se montrer agressif. Les motifs calmes exerçaient une action bénéfique sur leur humeur. Entre les deux guerres mondiales, des chercheurs tentèrent d'explorer les possibilités thérapeutiques de la musique. Peu à peu, le courant scientifique posa un regard nouveau et plus rigoureux sur les effets de la musique, et des recherches virent le jour. Schoen et Gatewood (1927), Hevner (1930), Carpuco (1952) sont autant de chercheurs ayant contribué à l'essor de la musicothérapie. Un peu plus tard, c'est au tour d'Imberty, Pratt, Simon et Werbeck, Frances, Jost et Édith Lecourt (pionnière en France), de faire avancer la recherche.

Ils constatèrent d'heureux effets sur les alcooliques et les toxicomanes, puis arrivèrent, dans les années 60, à établir que des musiques

choisies en fonction de chaque cas particulier pouvaient permettre d'explorer l'univers affectif et émotionnel du malade : créer un sentiment de sécurité, stimuler son imagination, réveiller son énergie. N'oublions pas les courants de recherche actuels tournés vers une pratique de la musicothérapie et qui furent l'initiative de chercheurs comme Fernand Deligny.

Les vertus de la musique

Aujourd'hui, peu nombreux sont ceux qui contestent à la musique ses vertus bienfaisantes. Elle est par exemple utilisée avec succès dans le traitement de l'autisme et pour accompagner la grossesse¹. La contrebasse est particulièrement sollicitée, l'échelle sonore moyenne de ses sons fondamentaux se situant entre 41 Hz et 300 Hz. Ces fréquences sont ressenties par tout individu depuis sa vie fœtale, par vibrations sur les os du crâne, bien avant la formation du système auditif. Associées à des modes de jeux et des tonalités précises, elles apportent au fœtus comme dans la vie extra-utérine une sensation de calme et de bien-être. Certaines de ces fréquences sont bien connues des kinésithérapeutes, qui les emploient à titre ré-éducatif (50 Hz fréquence stimulante, 110 Hz fréquence antalgique, etc.).

Le timbre de la contrebasse, très riche en harmoniques du fait de la longueur des cordes, n'est jamais agressif ou perturbant. Cet instrument permet, par ses deux modes de jeux principaux, *pizzicato* (avec les doigts) et *arco* (avec l'archet), de travailler le son dans une large palette de structures émotionnelles. En relation avec les différentes hauteurs, les rythmes et les intervalles choisis, il est aisé pour un instrumentiste de bon niveau de créer une impression de mystère, d'apporter un sentiment d'assurance, une fiabilité foncière, de suggérer des directions d'affirmation de soi ou d'évasion, selon les besoins des sujets.

Nous voici loin de Platon et de Saint Augustin... Le recours à la musique ne relève plus d'une pratique anecdotique, voire futile ou

1. À ce sujet, voir le site www.musicotherapie.org

menaçante pour l'esprit ou l'âme. Au fil des siècles, philosophie et littérature ont quitté leur piédestal et se sont reconnues bien volontiers un maître à penser ; philosophes et écrivains voient désormais dans la musique *la* source suprême d'inspiration. La musique a vocation à représenter la vie de l'« âme », individuelle et collective, et ce qui dans cette vie échappe à la pensée analytique et aux mots. Les premières mesures des *Variations Goldberg* de Bach disent de la paix intérieure ce que nulle autre figure de l'esprit ne peut traduire. Je pense personnellement, entre mille exemples, que l'*Impromptu n° 3* opus 142 de Schubert, ou encore l'*adagio* de la *Sonate n° 10* de Mozart montrent en musique ce que les philosophes ne sont jamais parvenus à dire de l'Émotion pure, que la musique que chante Kathleen Ferrier¹ incarne le raffinement plus profondément que ce qu'ont jamais pu figurer les nombreuses pages de la littérature consacrées au sujet.

Mais la musique peut tout aussi bien marquer la résolution, la fermeté, le rythme, l'harmonie, le tempo... Pourquoi, dès lors, la musique n'inspirerait-elle pas cette philosophie de l'action qu'est la management ? Pourquoi ne nous inviterait-elle pas à dépasser l'approche rationnelle qui en est faite de façon souvent très intellectuelle pour parvenir à une compréhension plus profonde de l'art de diriger ? Pourquoi, grâce à elle, n'apprendrions-nous pas à la considérer non pas comme une sorte d'art décoratif, mais au contraire comme une *pratique* permettant de mieux regarder, de mieux écouter, de mieux sentir, de stimuler en nous ce qu'il est convenu d'appeler l'intelligence émotionnelle qui coexiste avec celle des idées ?

Au-delà du bruit d'ambiance

Malgré ses évidentes vertus, la musique ne fait pas toujours très bon ménage avec le monde de l'entreprise. Les managers ne voient en elle qu'un agréable divertissement destiné à faire oublier, le soir ou

1. Kathleen Ferrier, contralto anglaise (1912-1953), célèbre par le pouvoir expressif, à la fois sobre et profondément émouvant, de ses interprétations.

en fin de semaine, les soucis et tracas quotidiens. La chaîne hi-fi ou France Musique sont plus entendues qu'écoutées, comme un bruit de fond rassurant. L'opéra et le concert sont, le cas échéant, appréciés mais essentiellement comme une détente et non comme un approfondissement de l'œuvre.

La musique marchande

La musique, il est vrai, n'est pas toujours présentée sous le meilleur jour, ce qui d'ailleurs ne date pas d'hier. Le musicologue Theodor Adorno¹ fut l'un des premiers à se préoccuper de l'évolution de l'art musical actuel. Sa critique, très rigoureuse, consista à analyser la musique à plusieurs niveaux, non seulement esthétique et technique mais aussi sociologique. Il dénonça vigoureusement la musique industrielle et ses débauches de mélodies aguichantes et stéréotypées, d'harmonies standardisées et de structures formelles pré-établies et interchangeableables. Serait-elle la continuation par d'autres moyens de la musique « phrygienne » stigmatisée en son temps par Aristote ? Ceci n'est que pure hypothèse de notre part ; toujours est-il que l'auditeur devient souvent un sujet passif, dénué de sens critique, entièrement dominé par une musique décorative dont la fonction essentielle est la fabrication d'un bruit de fond visant à lui faire oublier la violence du monde.

Mais il n'y a pas que la volonté d'oublier. De surcroît, nous dit Adorno, la musique « marchande » est une musique du fétichisme et de la sensualité livrée à elle-même. Une musique dionysiaque que ses auteurs n'auraient pas pris le temps de parer du charme formel apollinien... Ainsi, l'auditeur est dominé par une immédiate sensualité mécanique, de sorte qu'Adorno va jusqu'à parler, sans ambages, de pornographie musicale² : la transformation en marchandises des

-
1. Theodor Adorno, philosophe, musicologue et critique allemand (1903-1969).
 2. Cité par Michel Cinus dans « Quelques réflexions sur l'idée de la forme musicale chez T.W. Adorno », www.uqtr.ca. Michel Cinus est chercheur en philosophie et a un doctorat de l'université Paris X. Il a fait des recherches post-doctorales au département de philosophie de l'UQTR en 2000. À côté de la philosophie, il pratique assidûment la musique.

œuvres musicales est la conséquence d'une tension entre être et apparence. La musique devenue (ou faite comme telle) marchandise se perd dans l'apparence et nie l'être (le sujet). Elle devient musique de la perte, avec toutes les conséquences morale, sociale, politique et ontologique que cela engendre. Adorno vise là le cynisme de l'industrie capitaliste et la responsabilité de l'auditeur qui renonce et se laisse aller à sa perte en préférant se vautrer dans l'immédiateté du plaisir procuré par ses émotions. Au fond, nous ne sommes pas loin de l'idée platonicienne selon laquelle la confusion de l'être et de l'apparence entraîne un enchaînement moral inadmissible pour la communauté et la personne, enchaînement qu'Adorno applique au domaine musical.

Plus près de nous, et reprenant en partie les idées d'Adorno, Jacques Attali affirme :

« Notre époque ne fait plus de musique. Elle camoufle par du bruit la solitude des hommes en leur donnant à entendre ce qu'elle croit être de la musique. »¹

Il convient, ajoute notre auteur, de se garder des méfaits d'une certaine musique dite d'ambiance, diffusée à flots continus dans les magasins, les espaces publics, les entreprises parfois.

« La musique d'ambiance n'est pas innocente. Elle n'est pas qu'une façon de dominer les bruits pénibles du travail. Elle peut être l'annonce du silence général des hommes. »²

Quand la musique cessera-t-elle d'être un bruit surajouté à d'autres bruits de restaurants, halls d'entrée, magasins, gares et aéroports ? Que signifient, du point de vue de notre rapport à la musique, ces fragments de Vivaldi ou de tel concerto pour piano de Mozart repris en boucle pendant que vous tentez en vain de joindre au téléphone votre courtier en assurances ou votre banquier et que vous attendez depuis vingt minutes que l'on vous réponde ?

1. Jacques Attali, *Bruits*, Fayard, 2001.

2. *Ibid.*

Quand les programmeurs de concerts exploreront-ils d'autres voies que celles consistant à mettre à l'affiche le *Requiem* de Mozart et les *Ballades* de Chopin ? Félix Mendelssohn, par exemple, est en train de disparaître du répertoire sous prétexte que sa musique, éteinte par quelques musicologues faisant autorité, serait jolie mais sans caractère. Il fut pourtant un compositeur fécond de symphonies et de concertos, ainsi qu'un chef d'orchestre réputé qui remit le grand Bach à l'honneur. Même traitement de défaveur pour Camille Saint-Saëns, d'ailleurs appelé le Mendelssohn français, et classé à tort comme un créateur élégant mais académique.

Et que dire de la musique française du début du XX^e siècle, connue seulement de quelques initiés, exceptés Debussy et Ravel qui étaient loin de représenter à eux seuls une école d'une richesse exceptionnelle ? Pourquoi, pour ne prendre qu'un exemple, un compositeur comme Gustave Charpentier¹ n'est-il connu du plus grand nombre qu'au travers de son seul opéra *Louise*, œuvre au demeurant émouvante ? Des pans entiers de la musique occidentale tombent ainsi dans l'oubli et disparaissent de l'offre, et par conséquent de la demande.

Certains directeurs d'orchestre parviennent à introduire avec succès les compositeurs contemporains (Xenakis, Dusapin) dans leur répertoire, tandis que d'autres s'en tiennent à des approches timorées, prétextant le manque de goût du public pour la modernité musicale...

Musique et bruit

Que peuvent nous inspirer, du point de vue de notre rapport au temps, certaines musiques répétitives sinon l'idée d'un temps subi, non maîtrisé, temps monotone, temps aliénant en somme ? Certes, on pourrait se dire qu'après tout la musique reproduit la réalité physique, c'est-à-dire les bruits et les mouvements du monde. Elle imiterait ainsi le murmure d'un ruisseau, le zéphyr, l'orage. Mais en réalité, la musique n'est pas que mouvement, elle n'est pas,

1. 1860-1956.

c'est certain, *que* du bruit, car si le bruit peut être une composante de la musique, comme il est une composante du son, il n'a pas vocation à la représenter tout entière.

Et si *l'Art des bruits* des futuristes italiens usait des « bruits » de la vie quotidienne dans la création musicale (mouvement poursuivi par Edgar Varèse puis par la musique concrète), si Arthur Honneger nous donnait à entendre dans *Pacific 231* le bruit sublimé des locomotives de son temps, le bruit à l'état brut est aussi synonyme de désordre, quand la musique, elle, est une organisation, une composition, une harmonisation de sons plus ou moins agréables à l'oreille selon le goût de chacun.

Sans doute les positions d'un John Cage, aussi respectables qu'elles soient, sont venues s'opposer au caractère rationnel de la construction musicale européenne. Pour Cage, nourri de pensée orientale, en particulier de philosophie Zen du livre du Yi-king, tout son est musique, et il est insensé de l'organiser selon des structures précises dans des « œuvres » qui sont des produits finis. Est expérimental le processus dont on ne peut prévoir le résultat : c'est bien le cas chez John Cage. Dans sa musique, la dimension fortuite et indéterminée se manifeste de différentes manières : dans les quatre livres de *Music of Changes* (1951), par exemple, tout ce qui est écrit est le fruit du jet des pièces de monnaie et du Yi-king, tandis que beaucoup d'autres ouvrages se limitent à prescrire à l'exécutant différents comportements.

Il est vrai que se joue là une expérience difficile à décrire et encore plus à conceptualiser ! Toujours est-il que la situation consistant à attribuer à la musique un rôle mineur, divertissant certes mais non pédagogique, perdure : le manager a rarement l'occasion de prendre la mesure de ce qui se passe en musique et de ce qu'elle peut lui apporter réellement dans sa manière d'être et de faire avancer les choses dans l'entreprise. Comment pourrait-on le lui reprocher dès lors que la musique est encore trop souvent présentée au monde de l'entreprise comme une expérience assimilable à la traversée d'une terre inconnue et mystérieuse, une sorte d'égarement dans un monde étrange, alors que pour de nombreuses raisons, il serait utile

à ses dirigeants de posséder quelques connaissances musicales, notamment dans les métiers du tourisme, de la restauration, du spectacle, de l'animation, de la publicité, du son, du commerce, du journalisme, de la médecine, des transports, de l'architecture (acoustique), de l'enseignement et de l'éducation, de l'informatique, etc. Serait-ce que l'expérience musicale présenterait un « danger », celui de l'altération de l'esprit, autrement dit de son égarement, par toutes sortes d'émotions ineffables dont le cadre pressé n'aurait que faire dans la vie courante ?

Il semble donc souhaitable de développer son sens critique, d'être attentif, de savoir retrouver les critères de qualité, d'authenticité et d'exigence dans les musiques qui nous sont proposées.

« La musique authentique réussit à réaliser une synthèse de la diversité des stimulations sensuelles en allant au-delà des apparences sensibles et sans tomber dans les moments du plaisir immédiat livrés à eux-mêmes et pour eux-mêmes : la musique authentique, responsable et critique est pure médiation. »¹

Autrement dit, qu'il s'agisse des notes des sonates de Haydn, des bruits des futuristes ou du son brut de Cage, laissons la musique vivre en nous ! Prêtons-lui du sens bien au-delà de la coquille sonore qui parvient à nos oreilles, car elle nous ouvre la porte des émotions, si présentes dans le monde de l'entreprise. Apprenons d'elle non seulement la détente et la beauté des sons, mais aussi comment mieux manager.

1. Michel Cinus, « Quelques réflexions sur l'idée de la forme musicale chez T.W. Adorno », www.uqtr.ca