

Pourquoi la musique nous affecte-t-elle tant ?

Thomas de Koninck, *Université Laval*

La musique est la première forme de beauté qu'il nous soit donné de découvrir, dès la plus tendre enfance, avant le plein éveil de la raison – et même avant notre saut dans le monde, car nous entendons avant de voir, notre première expérience d'entendre ayant lieu dans le sein maternel. « Un enfant qui n'est pas encore né, explique David Burrows, peut tressaillir dans le sein maternel au son d'une porte fermée en claquant. La riche et chaude cacophonie du sein maternel a été enregistrée : le battement de cœur de la mère et sa respiration comptent parmi les premiers indices qu'ont les bébés de l'existence d'un monde au-delà de leur propre peau¹ ». L'emprise extraordinaire de la musique, tout au long de nos existences, serait-elle donc le fait d'une sorte de réminiscence des premières révélations du beau en nous grâce à la musique entendue tôt dans nos vies – aux premiers « enthousiasmes », pour parler comme Baudelaire² ?

Je laisse au lecteur le soin de chercher la réponse à cette question. C'est en tout cas cette précocité relative, si je puis dire, de l'expérience musicale, qui rend compte de la place primordiale qu'on a de tout temps, et encore de nos jours, accordée à la musique dans l'éducation. Si on a depuis longtemps considéré les arts comme le berceau de l'éthique, c'est que le goût de l'harmonie, de l'élégance même, cause un désir d'ordre intérieur. Sans aller jusqu'à la thèse extrême de Schiller, pour qui l'idéal d'humanité ne pouvait être engendré que par la beauté, on voit sans peine qu'un tel climat favorise l'épanouissement moral et raffine les jugements de valeur, même si la beauté n'assure pas d'emblée la bonté, ni l'esthétique l'éthique³. « Je ne serais pas surpris d'apprendre, ajoute maintenant Anthony Storr, que l'exposition à une musique possédant une structure raisonnablement complexe facilite l'établissement de circuits neuronaux qui améliorent les fonctions cérébrales ». Quoi qu'il en soit, « nous devrions nous assurer qu'à tous en notre société l'opportunité soit donnée de profiter d'une gamme étendue de musiques de différents genres⁴ ».

Quoi qu'il en soit, il est évident que l'art tout entier illumine la vie affective. Il n'a de cesse de lui donner sens et de porter au jour sa beauté latente. La musique accomplit cela cependant de manière toute particulière, en raison de son caractère existentiel, intime et immédiat. « Par une irruption massive la musique s'installe dans notre intimité et semble y élire domicile », écrivait Vladimir Jankélévitch, faisant écho à Platon : « Elle pénètre à l'intérieur de l'âme et s'empare d'elle de la façon la plus énergique » (*République*, 410 d). Pour Schopenhauer également, la musique exerce une action immédiate « sur les sentiments, les passions et les émotions de l'auditeur, qu'elle n'a pas de peine à exalter et à transformer⁵ ».

Ce qui lui est propre, c'est, en effet, de nous faire revivre les émotions à neuf, de manière libre et gratuite. Non plus abstraitement, en des universaux comme ceux de la pensée, mais concrètement. Les émotions ne sont pas statiques, elles sont des mouvements, des « motions », aux intensités très variées. Le meilleur « traité » des passions est, dès lors, à cet égard, la musique – « *the music of men's lives* », « la musique des vies humaines » (*Richard II*, V, 5, 44). Tristesse, douleurs, angoisses, soucis ; sérénité, joie, allégresse, adoration, prière, amour ; tous ces mouvements de l'âme renaissent en nous grâce à elle, avec d'innombrables nuances ; ces dimensions essentielles de notre être intime sont à nouveau éprouvées et mises en lumière en leur vie même. Chaque modalité affective s'y exprime d'une manière originale, elle éclaire le rapport obscur de la subjectivité à elle-même en y découvrant les configurations variées de sa présence à elle-même, la gamme et le registre de l'affectivité. Épanchement libre de la passion et de l'imagination qui élève l'âme, en lui permettant de se distancer d'elle-même pour mieux saisir son être le plus profond, en son dynamisme même, la musique est indispensable à la connaissance de l'humain, méritant dès lors pleinement le qualificatif de « mystère suprême des sciences de l'homme » (Claude Lévi-Strauss). Dans les termes cette fois de Michel Henry, « cette préséance de l'affectivité au cœur de l'expérience résulte de ce que tout ce qui peut être vécu par nous ne l'est que sous la condition de la vie, c'est-à-dire d'une subjectivité absolue dont le s'éprouver soi-même immédiatement est justement l'affectivité comme telle⁶ ».

On ne saurait pour autant passer sous silence la dimension intellectuelle de la musique, sa dimension architecturale si évidente chez un Jean-Sébastien Bach, par exemple, qui ressort en particulier de la saisie simultanée des contraires – un propre de l'intelligence – dans la consonance et le contrepoint. Il ne faut d'ailleurs pas s'étonner qu'on ait pu établir scientifiquement de nos jours que l'écoute de la musique au cours

de leçons de mathématiques puisse améliorer « dramatiquement » les succès des enfants en cette matière, de 40% en moyenne, tout particulièrement pour l'apprentissage des fractions⁷. Les fondements mathématiques de la musique fascinaient déjà les Pythagoriciens, qui ont découvert l'octave (*harmonia*, en grec, fait référence en premier lieu à l'octave), la quarte et la quinte, et donc la présence déterminante d'un ordre mathématique au sein même du monde sensible, qui nous cause, de surcroît, parmi les plus grands plaisirs. C'est parce qu'il y a en nous « quelque affinité (*suggeneia*) avec les harmonies et les rythmes », notait Aristote, que « beaucoup parmi les sages prétendent que l'âme est une harmonie, les autres qu'elle possède une harmonie⁸ ». Les nombres correspondants contribuent à faire de la musique une « arithmétique secrète de l'âme qui ne sait pas qu'elle est en train de compter », dira Leibniz. Nous ne cessons, souvent inconsciemment, de mettre de l'ordre dans nos sentiments (en fredonnant des airs, par exemple). L'identité du moi à travers l'évanescence du son et du temps, est respectée et exprimée, assurée, par la *mesure*. Les intervalles du temps sont ainsi ramenés à un nombre concret et, par un retour constant, à une unité déterminée, à l'instar de la propre unité du moi au sein de l'incommensurable diversité de l'expérience. Les mouvements du corps qui s'ensuivent, notamment dans la danse et le ballet, rendent plus manifestes encore l'emprise de la musique sur toute notre personne.

Les lignes suivantes de Schopenhauer rendent bien ce double aspect :

Une symphonie de Beethoven nous présente la plus grande confusion, fondée pourtant sur l'ordre le plus parfait, le combat le plus violent qui, l'instant d'après, se résout en la plus belle des harmonies : c'est la *rerum concordia discors* [l'harmonie dissonante des choses] (Horace, *Épîtres*, I, 12, v. 19), image complète et fidèle de la nature du monde qui roule dans un chaos immense de formes sans nombre et se maintient par une incessante destruction. Nous entendons en même temps dans cette symphonie la voix de toutes les passions, de toutes les émotions humaines ; joie et tristesse, affection et haine, terreur et espérance, etc., y sont exprimées en nuances infinies⁹.

Cela dit, on aurait bien tort d'isoler, à ce sujet, les Grecs et la tradition occidentale. Car il n'existe pas, à ma connaissance, de tradition de sagesse qui n'ait dit substantiellement la même chose. Dans le *Li-Ki* confucéen, on lit : « Le propre de la musique est de sonder la source des sentiments et de découvrir ce qui doit être corrigé [...]. Quand on permet à la musique d'exercer sur la vie intérieure l'action ordonnatrice qui lui est propre, elle fortifie dans l'âme les sentiments paisibles, droits, honnêtes, sincères. Quand y règne cet ordre, on goûte alors la joie ». Le magnifique traité d'Al-Fârâbî sur la musique explique que « l'homme, et tout animal doué de voix, selon qu'il est dans la joie ou sous l'empire de la douleur, émet des sons spéciaux », exprimant la tristesse, la tendresse, la colère ; or « inversement, ces sons, ces notes feront naître chez l'auditeur ces mêmes passions, ces mêmes états d'âme, pourront les exalter, les effacer ou les apaiser ». Il est vrai qu'Al-Fârâbî reprend ainsi à son propre compte la théorie de la *catharsis* d'Aristote, à laquelle il apporte cependant des éléments additionnels originaux, comme le soulagement de la fatigue qu'effectue la musique en nous absorbant hors du temps ordinaire et en dissipant « la lassitude résultant du labeur¹⁰ ».

L'expérience ordinaire montre de toute manière clairement que les émotions ont un effet physiologique sur la voix ; un état d'excitation, par exemple, provoque une tension qui élève le ton de la voix. Il ne faut dès lors pas s'étonner que des chercheurs de Singapour et des États-Unis aient pu découvrir, encore tout récemment, « qu'autant dans la musique occidentale que dans la musique indienne, les mélodies qui comprenaient un grand nombre d'intervalles supérieurs à une seconde majeure, soit à un ton dans la musique tonale (qui correspond à l'intervalle entre do et ré, par exemple) entre les notes conjointes, communiquaient des émotions gaies. Inversement, les mélodies exprimant des émotions sombres comportaient davantage d'intervalles inférieurs au ton ». Aussi, selon le professeur Stephen McAdams, de l'Université McGill, les résultats de ces recherches suggèrent-ils « qu'en dépit de l'utilisation de modes différents dans les musiques occidentale et carnatique, on fait appel à des patrons d'intervalles qui sont sensiblement les mêmes pour exprimer les émotions positives et négatives dans les différentes cultures¹¹ ».

Peu ont su avec autant de profondeur que Hegel expliquer l'impact sur nous de la musique, grâce à l'ouïe, notre sens le plus sublime à son avis. Il y a en nous à tout instant une vie latente des sons. Le fait central à prendre en compte est que le son s'anéantit aussitôt après avoir surgi. Les arts plastiques (la peinture, par

exemple) laissent leur mode d'expression extérieur « subsister en toute liberté et indépendance ». Le tableau que je contemple est pour ainsi dire dehors, totalement distinct de moi. La musique, en revanche, « n'est portée que par l'intériorité subjective et n'existe que pour elle et par elle ». L'impression produite par le son « s'intériorise aussitôt ; les sons ne trouvent leur écho qu'au plus profond de l'âme, atteinte et remuée dans sa subjectivité idéale », l'âme étant « habituée à vivre dans l'intériorité et la profondeur insondable des sentiments ». L'expression musicale ayant pour contenu « l'intériorité elle-même, le fond et le sens les plus intimes de la chose et du sentiment [...], elle communique ses mouvements au siège le plus profond de la vie de l'âme. Elle s'empare aussi de la conscience qui ne s'oppose plus à aucun objet et qui, ayant perdu sa liberté, se laisse emporter par le flot irrésistible des sons ». Aussi, « la puissance de la musique est une puissance *élémentaire*, en ce sens qu'elle réside dans l'élément même dans lequel cet art évolue, c'est-à-dire dans le son ».

L'instrument le plus libre et, par sa sonorité, le plus parfait, reste la voix humaine, qui « réunit les propriétés de tous les instruments ». Mais surtout elle « se laisse percevoir comme la résonance de l'âme elle-même », au point que « dans le chant c'est à travers son propre corps que l'âme retentit¹² ». Paul Ricœur ajoute aujourd'hui : « Lorsque nous écoutons telle musique, nous entrons dans une région de l'âme qui ne peut être explorée autrement que par l'audition de *cette* pièce. Chaque œuvre est authentiquement une modalité d'âme, une modulation d'âme¹³ ».

La musique nous fait, d'autre part, vivre à neuf le temps. Dans l'écoute d'une mélodie, le son s'évanouit certes comme chaque instant de la vie, mais il est conservé par la mémoire ; l'attente du son à venir, et qui n'est pas encore, en fait tout autant partie, de même que l'attention au présent pourtant perpétuellement autre. Le temps s'y retrouve en somme sous une forme ordonnée, s'évanouissant et se conservant à la fois, dans un dépassement continu. Rien, en musique, ne reste isolé, « chaque détail ne devient ce qu'il est que par le lien qui le rattache – concrètement – à ce qui l'entoure et – par l'esprit – à ce qui est loin de lui : par le souvenir et l'attente » (Adorno). On le voit, cet art du temps qu'est la musique est spécialement adapté à donner à l'affectivité, si impossible qu'il soit de la représenter, une existence néanmoins concrète et significative, grâce au matériau privilégié qu'est le son¹⁴. Aussi, Saint Augustin peut-il aller jusqu'à dire, en ce que Paul Ricœur appelle à juste titre « le joyau du trésor » de son célèbre texte sur le temps, dans les *Confessions* : « Ce qui se produit pour le chant tout entier se produit pour chacune de ses parties et pour chacune de ses syllabes ; cela se produit pour une action plus ample, dont ce chant n'est peut-être qu'une petite partie ; cela se produit pour la vie entière de l'homme, dont les parties sont toutes les actions de l'homme ; cela se produit pour la série entière des siècles vécus par les enfants des hommes, dont les parties sont toutes les vies des hommes ». On pressent ainsi la puissance et la portée du paradigme musical, d'allure pourtant bien modeste au départ¹⁵.

Mais il y a plus encore, pour finir. On découvre dans la musique ce que George Steiner appelle « une énergie “tangible” que la logique et la parole ne peuvent exprimer », une source et une fin qui « dépassent l'entendement humain », une « logique du sens différente de celle de la raison ». Elle est affaire de joie, de tristesse aussi, d'amour surtout. « La musique met notre être d'homme ou de femme en contact avec ce qui transcende le dicible, ce qui dépasse l'analysable [...]. Les sens du sens de la musique sont transcendants ». Il n'y a pas à s'étonner que « pour de nombreux êtres humains, la religion est devenue la musique en laquelle ils croient. Dans les extases du pop et du rock, ce rapport est aigu¹⁶ ». Pour Adorno, « le langage musical est d'un tout autre type que le langage signifiant. En cela réside son aspect religieux. Ce qui est dit est, dans le phénomène musical, à la fois précis et caché. Toute musique a pour Idée la forme du Nom divin¹⁷ ».

En un mot, la musique est médiatrice de sens pour autant qu'elle est, dans son déploiement même, mouvement vers du sens. Un sens toujours imminent qui jamais ne se révèle pleinement. Borges a fait admirablement ressortir que « tous les arts aspirent à la condition de la musique. La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire ; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, c'est peut-être cela le fait esthétique¹⁸ ». Il n'empêche que ce cheminement, mieux encore cette montée, vers un sens ultime, est déjà, et de manière éminente, du sens.

Le mot *mousiké* évoque le festival des Muses dans la mythologie grecque, signifiant à l'origine l'inspiration de tous les arts, tous conviés à la célébration, spécialement le chant poétique. Par tous les arts, mais d'abord par la musique, l'être humain chante l'acceptation amoureuse de la splendeur du monde, de la grâce du don de beauté. La fête, la jubilation, la supplication, l'indicible, l'amour trouvent en elle une expression qu'ils ne sauraient trouver ailleurs – *cantare amantis est* (Saint Augustin) : ce qu'on peut traduire par « l'amour se chante » ; ou, plus radicalement : « seul l'amant chante ».

Mais le dernier mot sera pour Shakespeare : « *The man that hath no music in himself/ Nor is not mov'd with concord of sweet sounds/ Is fit for treasons, stratagems and spoils* » : « l'homme qui n'a pas de musique en lui et qui n'est pas ému par le concert des sons harmonieux est propre aux trahisons, aux stratagèmes et aux rapines » (*The Merchant of Venice, Le Marchand de Venise*, V, 1, 83-85).

Et surtout : « *If music be the food of love, play on ; / Give me excess of it [...]* » : « Si la musique est l'aliment de l'amour, jouez toujours, donnez m'en à l'excès » (*Twelfth Night, La Nuit des Rois*, I, 1, 1-2).

¹ David Burrows, *Sound, Speech and Music*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1990, p. 17.

² Cf. Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, pp. 498-499 ; le même texte réapparaît dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *ibid.*, pp. 598-599, ce qui prouve qu'il y tenait.

³ Cf. Aristote [ou pseudo-Aristote], *Problèmes*, XIX, 27, trad. Pierre Louis, Paris, Belles Lettres, 1993 ; Platon : *République*, III, 401 d sq. ; *Lois*, II, 653 a sq. ; Aristote, *Politique*, VIII, ch. 3 à 7 ; et Anthony Storr, *Music and the Mind*, New York, Free Press, 1992, pp. 42-45.

⁴ Cf. Anthony Storr, *Music and the Mind*, pp. 26-27 ; 45-46 ; 48.

⁵ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 7 ; Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Supplément au livre troisième, ch. XXXIX, trad. A. Bureau, revue et corrigée par Richard Roos, Paris, PUF, 1966, 1978, p. 1189.

⁶ Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, Éditions François Bourin, 1988, pp. 199-200.

⁷ Voir <http://www.telegraph.co.uk/education/9159802/Music-helps-children-learn-maths.html>

⁸ Aristote, *Les Politiques*, VIII, 5, 1040 b 17-19, trad. Pierre Pellegrin, Paris, GF-Flammarion, 1990. Sur les nombres qui fondent la musique, voir saint Augustin, *De Musica*, livre VI.

⁹ Schopenhauer, *loc. cit.*, p. 1191.

¹⁰ *Sian Dai Li-Ki*, cité par Jasmin Boulay, dans *Le rôle de la musique dans l'éducation*, in *LTP*, vol. XVII, no. 2, 1961, p. 262 ; Al-Fârâbî, « Grand Traité de la Musique », Livres I et II, dans Rodolphe d'Erlanger, *La musique arabe*, tome premier, Paris, Geuthner, 1930, pp. 13-14 ; 18.

¹¹ Propos tirés de l'article de Pauline Gravel, dans *La musique universelle des émotions. En Occident comme en Orient, l'évocation de la joie ou de la tristesse ferait appel à des structures tonales très semblables*, dans *Le Devoir*, 21 mars 2012, p. A1 et A10.

¹² Je cite ici des extraits de la traduction de S. Jankélévitch, dans G.W. F. Hegel, *Esthétique*, tome III, 1^{ère} Partie, Paris, Aubier, 1944, pp. 307-330.

¹³ Paul Ricoeur, *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, pp. 261-262.

¹⁴ G.W.F. Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 124 ; George Steiner, *Réelles Présences*, p. 48 ; Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, trad. Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982, p. 7.

¹⁵ Saint Augustin, *Confessions*, XI, xxviii, 38, trad. É. Tréhorel et G. Bouissou, Paris, Desclée de Brouwer (Bibliothèque augustinienne, XIV), 1962, p. 337, et Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, t. I, Paris, Seuil, 1983, ch. I : « Les apories de l'expérience du temps », pp. 19-53.

¹⁶ George Steiner, *Réelles Présences. Les arts du sens*, trad. Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, 1991, pp. 258-260.

¹⁷ Theodor W. Adorno, *loc. cit.*, p. 4.

¹⁸ George Steiner, *op. cit.*, p. 258 ; 210 ; Jorge Luis Borges, « La muraille et les livres », dans *Enquêtes*, trad. Paul et Sylvia Bénichou (légèrement modifiée), Paris, Gallimard, 1967, coll. « Folio » 1992, pp. 18-19.