Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 9, Octobre 2010
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.5970

Wie aus die Ferne : la musique comme expérience extérieure

Henri Garric

Thomas Dommange, *L'Homme musical. La notation en mots dans l'œuvre de Schumann*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010, 320 p., EAN 9782846812788.

Pour citer cet article

Henri Garric, « *Wie aus die Ferne* : la musique comme expérience extérieure », Acta fabula, vol. 11, n° 9, Notes de lecture, Octobre 2010, URL : https://www.fabula.org/revue/document5970.php, article mis en ligne le 26 Septembre 2010, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.5970

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

Wie aus die Ferne : la musique comme expérience extérieure

Henri Garric

Je ne conseille l'ouvrage de Thomas Dommange ni à ceux qui s'attendent à lire une monographie historique sur l'œuvre de Schumann, dont on fête cette année la naissance bicentenaire (ceux-là liront plutôt le livre de Brigitte François-Sappey publié chez Fayard en 2003) ni à ceux qui s'attendent à lire un essai musicologique savant retraçant l'histoire des notations en mots sur les partitions. Malgré son sous-titre, qui laisserait attendre un travail assez spécifique, *L'Homme musical* propose une réflexion de bout en bout philosophique qui se propose, ni plus ni moins, de définir une ontologie de la musique pour aboutir à une véritable éthique musicale (esquissée ici dans une étonnante postface qui fait de Socrate la figure même de l'« homme musical »). On pourrait se demander alors en quoi cet ouvrage (et son compte-rendu) concernent les études littéraires. C'est qu'en arrachant le discours musical tout à la fois à la spécialisation musicologique imposée par l'idée de *musique pure* et à la rigueur de l'histoire, Th. Dommange nous offre des prolégomènes justifiant un discours non-spécialisé sur la musique et partant, justifie l'intérêt des discours sur la musique et, sans doute, les comparaisons musique/littérature qui constituent aujourd'hui un pan entier des études littéraires, et particulièrement de la littérature comparée.

À quoi bon des annotations ?

Traditionnellement, les annotations en mots ont été délaissées par la réflexion esthétique : soit cette dernière trouvait l'essence de la musique dans la notation musicale proprement dite — les notes, les rythmes, etc. — (c'est la position de Nelson Goodman[1]) et dans ce cas la notation en mots n'appartenait pas au discours musical ; soit elle considérait que seul était essentiel l'objet sonore dans sa matérialité (c'est la position de Pierre Schaeffer[2]), et dans ce cas les mots (comme la notation musicale même) étaient sans importance. Le travail de Th. Dommange commence par laver cette injustice : il fait même de l'annotation en mots, d'une façon qu'on peut trouver excessive, l'essence du discours musical. Seuls les mots peuvent en effet lui révéler son essence mystérieuse, puisqu'eux seuls peuvent

[1] Nelson Goodman, *Langage de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 224.

[2] Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

formuler ce mystère informulé (« la musique est la langue du mystère, c'est là son essence, que seul le langage verbal peut le lui révéler » p. 23)[3]. En d'autres termes, les annotations en mots sont essentielles à la musique parce qu'elles sont de nature poétique : désignant ce que doit être la musique de façon détournée, souvent contradictoire, elles font de la partition un poème, « mais un poème transcendantal dont le genre poétique s'approche en claudiquant » (p. 32). Ici, l'exemple de Schumann est particulièrement parlant : en faisant le choix conscient d'annotations en allemand (*rasch*, *feurig*…) contre les traditionnelles annotations italiennes (*allegro con fuoco*), le compositeur s'éloigne du modèle mécanique, accompli au XIXe siècle par l'invention du métronome, pour rejoindre un modèle organique, la musique devenant *lebhaft*, animée d'un mouvement qui est celui de la vie même. Mais l'identification par les annotations de la musique au poème ne se limite pas à ce changement de langue ; il y a une analogie stricte entre le modèle du Poème tel qu'il a été théorisé par le premier romantisme, notamment celui qui tourne autour de la revue l'*Athœneum*[4], et la musique :

> Le caractère organique de la poésie, voilà ce que la musique, comme le roman, réalise mieux que le genre du poème. L'œuvre musicale est un organisme qui s'anime de mouvements anarchiques et ordonnés, libre de toute nécessité de renvoyer à un monde susceptible de lui donner sens. Ici et là, dans la prose de Goethe comme dans celle de Schumann, la vérité du poème se montre en exhibant sa nature organique. (p. 38)

Cette analogie est importante pour les études littéraires parce qu'elle permet de suivre une des lignes par lequel la pensée du premier romantisme innerve les arts du XIXe siècle : les lectures de Schumann sont bien documentées (par exemple par le poème de Friedrich Schlegel qui ouvre la *Fantaisie en ut majeur*, op. 17 et que cite Th. Dommange p. 31-32) ; Th. Dommange montre ici très précisément comment elles vont de pair avec une écriture musicale de la concentration et de la contradiction, très analogue à la description du *Märchen* par Novalis. Surtout, elle appuie l'idée que le nouveau « système des arts » que fonde l'esthétique romantique s'accomplit par des échanges mutuels où chaque art ne trouve sa définition que dans celle qu'il emprunte à l'autre[5].

La musique comme absolu, malgré tout

---

[3] Thomas Dommange n'envisage pas vraiment la contradiction qui pourrait lui être faite : que les partitions de Bach qui nous sont parvenues, disons le manuscrit des *Suites pour violoncelle* copié de la main de Maria-Magdalena, ne portent aucune annotation verbale et qu'ils n'en sont pas moins de la musique. La réponse de Dommange est implicite (et évidente). Si ces partitions portent pour nous aujourd'hui une musique, c'est parce qu'elles n'ont cessé depuis d'être annotées.

[4] *Sur ce point, Thomas Dommanze est bien sûr redevable des analyses de Nancy et Lacoue-Labarthe dans L'Absolu littéraire : théorie de la littérature dans le romantisme allemand, Paris, Seuil, 1978, qu'il cite régulièrement, mais aussi d'une lecture précise et directe des textes des deux Schlegel, de Novalis, etc.*

[5] Même si ce point n'est pas développé on pense aux remarques en ce sens de Jacques Rancière dans *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, collection « Littératures ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

À partir de là, se déploie la partie la plus nettement philosophique de l'ouvrage — et qui par certains points de vue peut sembler la plus étrangère aux études littéraires. Il s'agit de déterminer, face aux définitions existantes, une définition de la musique qui tienne compte de cette extériorité nécessaire que les notations en mots viennent inscrire au cœur de la partition. Pour cela, Th. Dommange propose une caractérisation très tendue où la musique serait à la fois *absolue* et pourtant intimement liée au monde extérieur. Cette position suppose une réfutation du formalisme musical autant que du sociologisme.

Dans un premier temps, Th. Dommange attaque de façon vigoureuse l'ouvrage classique de Hanslick, *Du beau dans la musique* (« Hanslick est mon adversaire. Il est la figure de celui à qui il faut arracher la définition de la musique », p. 63), ouvrage dont découle aujourd'hui encore, bien souvent, la position de la musicologie vis-à-vis des discours non-spécialisés sur la musique : il rappelle non seulement combien cet ouvrage « n'est pas une sortie mais un accomplissement de la conception romantique de la musique » (p. 63), mais montre la contradiction même de sa position. En effet, si l'on doit réfuter les discours littéraires comme étrangers au discours musical, alors le discours musicologique, fait lui aussi de mots, est tout autant à rejeter. La position formaliste de Hanslick conduit à une aporie où seule la musique pourrait se commenter elle-même. Il faut bien admettre que « tout discours sur la musique est poétique, y compris le plus technique et le plus sec » (p. 72). Ce qui ne signifie pas que tous les discours se valent : Th. Dommange évite soigneusement de tomber dans une caricature subjectiviste. Un discours peut être plus riche qu'un autre et les commentaires de Karajan sur la *Symphonie* n° 4 de Schumann, parce qu'ils proviennent d'un professionnel de la musique, construisent « un chant, un poème héroïque » qui surpasse infiniment le discours que pourrait tenir un auditeur peu averti. Mais il n'y a pas pour autant une différence de nature : « Le chef d'orchestre ne fait pas autre chose que l'auditeur qui ignore la richesse du discours qu'il entend. Comme lui, il annote l'œuvre de ses métaphores poétiques. » (p. 73) Cette réfutation mène à un double résultat : le premier, très explicite, remet l'auditeur au centre de la définition de la musique, alors que la musicologie, héritage de Hanslick, n'admet d'approche de la musique que spécialisée. Th. Dommange se place ainsi dans la lignée des travaux de Peter Svendy, même si son approche en diffère sensiblement. Le second, plus implicite, justifie l'intérêt qu'on peut avoir pour les discours, littéraires ou non, portant sur la musique. Ils ne seront pas considérés comme des élucubrations littéraires sans valeur de commentaire, mais comme un discours poétique qui, comme les annotations en mots qui l'accompagnent, donne à la musique son existence.

Th. Dommange réfute ensuite les discours sociologiques, réfutation plus apaisée, sans doute parce que l'adversaire apparaît moins menaçant, mais qui n'en est pas

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

moins ferme. Face à l'affirmation d'Antoine Hennion, « la musique est sociologie[6] », Th. Dommange rétorque : « si on prend cette phrase dans son sens littéral, si on accepte ce réalisme, alors il ne reste rien de la musique. Alors il n'y a pas de musique. » (p. 81) Cette réaction vis-à-vis d'un sociologisme réduisant l'expression artistique à ses coordonnées matérielles est attendue. Ce qui l'est moins, sans doute, c'est la rigueur avec laquelle Th. Dommange s'avance vers une ontologie de la musique qui ne cèderait ni à la qualification formaliste qui en fait un absolu absolument délié du monde ni à l'approche sociologique qui la réduit au monde :

> La musique, d'un point de vue phénoménologique, n'est l'effet d'aucune cause, d'aucun instrument, d'aucun système de notation, d'aucune circonstance. Vouloir rapporter le fait musical à ses causes, chercher à mesurer ses effets, c'est le soumettre à l'ordre qu'elle transcende, c'est nier ce qui en fait la singularité. (p. 89)

En définissant ainsi l'objet musical, on rend à la fois justice à sa présence au monde et à sa dimension proprement musicale ; on écarte, bien sûr, le réductionnisme sociologique qui le ramènerait à ses causes. Mais on ne le sépare pas pour autant de l'auditeur. En effet, c'est dans la saisie par l'auditeur de la musique comme « ensemble de sons qui nous invitent à abandonner toute référence au monde, afin de nous installer dans le sien et d'accéder ainsi à un univers qui a pour première caractéristique d'être immanent » (p. 87) que se joue la qualification de la musique comme objet sans cause.

Sur ce point, on pourrait bien sûr pinailler. Il me semble personnellement que Th. Dommange va un peu vite en besogne et qu'il minore trop la place de l'interprète dans l'objet musical en assimilant purement et simplement auditeur et interprète. Cette assimilation provient d'une phénoménologie à mon avis un peu rapide de l'audition : quand l'auteur fait de l'écoute via *iPod* le paradigme de l'écoute, parce qu'il permet le plus complet effacement des conditions de production et de transmission, il écarte à bon compte les écoutes plus traditionnelles, notamment le concert, mais aussi des pratiques très contemporaines : face à l'écoute *iPod*, l'écoute *Youtube* occupe une place sans doute aussi importante et qui témoigne d'une fascination maintenue voire même accrue pour le moment de la production musicale, le *live*, et pour la personne de l'interprète. Ce qui ne doit d'ailleurs pas être considéré comme une réfutation de l'ontologie de Th. Dommange : la fascination pour le *live* et pour l'interprète provient sans doute essentiellement d'une rupture entre la perception de la production même et l'impossibilité de considérer cette production comme une cause, la séduction que provoquent la virtuosité d'un Yehudi Mehuhin, la voix d'un Kurt Cobain ou le son d'un stradivarius provenant de la conscience confuse que cette

6 Antoine Hénion, *La passion musicale*, Paris, Métalié, 1993, p. 296.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

cause pourtant parfaitement identifiée ne se laisse pas réduire au principe de causalité. C'est sans doute ce qu'on désigne alors du terme de « génie ». Mais au fond Th. Dommange ne dit pas autre chose quand il écrit : « Ainsi détaché du monde et des sens, toute musique semble se soutenir de ses propres forces et peut être dite céleste et impersonnelle. » (p. 92) C'est ce qui rend fascinante la personnalité de l'interprète.

Corps musicaux

La suite du livre, dans son deuxième chapitre (« Se mouvoir, c'est-à-dire bien se mouvoir »), tire les conséquences de ce statut ontologique de la musique « détachée du monde et des sens » sur la figure de « l'homme musical » qui reçoit cette musique ou qui plutôt est happé par elle. Elle utilise pour cela les indications d'Augustin dans le *De musica* sur ce que serait « bien se mouvoir », décrivant cet homme musical comme celui qui est « exclusivement mû par le flux musical sans que ses mouvements cessent pour autant de lui être singuliers » (p. 132). La description de cet état paradoxal se fait encore en revenant à ces annotations en mots qui sont le fil conducteur de la démonstration. Car la contradiction entre un corps se mouvant selon ses propres mouvements et se mouvant pourtant exclusivement selon le flux musical reconduit exactement la contradiction qui est au cœur de l'indication rythmique : « Intégrer le rythme au langage musical, c'est inscrire dans le discours musical ce corps qui pourtant lui reste extérieur. » (p. 137) La présence des annotations en mots dans la partition, essentiellement d'ordre rythmique, est justement une façon d'inscrire dans le langage musical un élément qui lui est étranger, « pour éviter que le rythme inhérent au mouvement des corps ne devienne un tempo vide » (*ibidem.*). Les annotations en mots seraient le moyen de proposer une articulation aux différents corps mis en mouvement dans la musique, le corps du compositeur, le corps de la musique même et le corps de l'auditeur (« ou de l'interprète », écrit Th. Dommange et on retrouve là la sous-détermination de ce dernier personnage), mais à partir du corps de l'auditeur : « les annotations en mots témoignent des mouvements dont l'auditeur se sent objectivement agité à l'écoute d'une œuvre » (p. 168).

Je ne détaillerai pas le travail passionnant par lequel Th. Dommange constitue la figure de l'homme musical ; il intéresse la philosophie plus que les études littéraires. En revanche, les conséquences qu'il en tire pourraient bien nous intéresser. L'homme musical, réduit aux mouvements de la musique conformément auxquels il se meut, est opposé au « sujet moderne » : alors que ce dernier se maintient en permanence dans une distance critique et réflexive vis-à-vis de ses propres sentiments qui se muent ainsi en passions dévastatrices, l'homme musical n'est jamais traversé que par des *affects*. Parce que l'homme musical est pris dans le flux musical, il ne peut se produire comme instance séparée des mouvements qui le

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

constituent et ne peut tomber dans la folie auto-dévastatrice du sujet moderne (celle-là même, souligne Th. Dommange, qui frappa Schumann du jour où pour lui toute musique se fut tue, « à l'extérieur »). On pourrait sans doute répliquer qu'une telle caractérisation de l'homme musical lui interdit la critique (et une telle remarque n'est pas étrangère à l'assimilation de l'auditeur et de l'interprète : car l'auditeur n'est plus alors en mesure de juger de l'interprétation). Mais ces remarques m'intéressent plutôt en ce qu'elles rejoignent une qualification du personnage romanesque qui ne serait pas l'ouverture d'un abîme psychologique infini — tel que le modèle de la tragédie l'a souvent imposé à l'analyse narrative — mais une suite d'affects, dont le récit peut suivre le déploiement sans devoir s'attacher à une détermination totalisante (en ce sens, l'analogie que propose Th. Dommange avec *L'Iliade* telle que la présente Jean-Pierre Vernant est particulièrement éclairante, autour de la page 193). Il n'est sans doute pas inintéressant que le modèle romantique puisse ainsi ouvrir non à une caractérisation de l'ironie toute-puissante que le sujet manifesterait vis-à-vis de ses personnages, ou ici de ses affects, mais d'un humour, toujours mis en avant par Schumann dans ses annotations (*Mit Humor*) et qui fait de l'intériorité un affect parmi d'autres : « quand l'homme musical se fait sujet, s'éprouve comme sujet, il ne s'éprouve pas sans humour, sans un détachement qui rappelle que c'est là, seulement pour lui, un affect, un mouvement particulier de son être, et non le tout de ce qu'il est » (p. 207). Il y a probablement là des éléments décisifs pour réévaluer la place du romanesque dans l'esthétique moderne, et ce même à partir de la position romantique. Le rôle que jouent les personnages de Jean-Paul dans les annotations en mots de Schumann y est sans doute pour quelque chose, mais il y a là une qualification beaucoup plus large de la musique : face aux images de grande architectonique, d'œuvre totale, qu'on privilégie le plus souvent quand on compare la musique et la littérature, il y aurait lieu de voir dans la succession des thèmes, de leurs développements, de leurs variations, dans leurs contradictions, une construction qui ne fait pas système mais s'anime d'un mouvement toujours recommençant.

C'est exactement dans le même ordre d'idée qu'on peut comprendre les dernières remarques de Thomas Dommange sur le milieu musical : « nous devons peut-être reconnaître que le milieu musical agit (puisqu'il rend nos mouvements objectifs) mais non de façon causale » (p. 226). Le statut même de la musique que Th. Dommange a construit pour définir la musique suppose de considérer son action qui emporte l'homme musical selon un mouvement conforme à son milieu, mais sans l'y déterminer, implique de penser une action non causale. On regrettera (et ce regret peut être dit pour une bonne partie de l'ouvrage) que l'auteur ne confronte pas ses thèses à celles qu'expose Bernard Sève dans son étude magistrale sur *L'Altération musicale*[7]. Cette action non causale gagnerait en effet à

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

être pensée dans la lignée des remarques que fait B. Sève sur le « lien musical », de cette description du pouvoir de la musique qui « [quand elle] organise mes mouvements, voire mon immobilité, me lie [et qui] quand elle libère mes mouvements, me délie[8] ». On ne peut qu'encourager l'auteur à cette discussion.

En silence

Je ne m'étendrai pas sur le bel épilogue de l'ouvrage qui concerne plus nettement encore que le reste la philosophie, racontant comment la musique peut nous faire nous « bien mouvoir », peut nous rendre meilleurs. Je conclurai sur une particularité très connue des annotations en mots de Schumann dont Th. Dommange propose une relecture stimulante. Dans la partition de *Carnaval*, Schumann a inséré, entre les huitième (« réplique ») et neuvième sections (« papillons »), un passage au statut incertain, les « sphinxes », constitué de trois mesures sans clé, sans tempo, sans indication rythmique, portant respectivement les notes S-C-H-A (mi bémol, do, si, la), As-C-H (la bémol, do, si) et A-S-C-H (la, mi bémol, do, si) — le plus souvent, ces notes ne sont pas jouées par les interprètes. C'est sur ces notes que sont construites les autres sections du *Carnaval*, notamment la section 10, « notes dansantes », comme si elles donnaient le chiffre secret du morceau, le visage à trouver derrière les masques. Elles codent diverses références — au nom de Schumann (robert *A*lexander *SCH*umann, *SCH*um*A*nn), à sa fiancée (née à ASCH), au Carnaval (F*ASCH*ing en allemand) ou au mercredi des Cendres (*ASCH*her Mittwoch). Comme telles, elles sont facilement prises comme le point indicible de l'œuvre, qui en concentre la quintessence silencieuse (puisqu'elles sont musique muette, non prononcée). La façon dont Th. Dommange réinterprète le romantisme musical lui permet de s'éloigner de cette qualification : « ce silence n'est pas celui de l'indicible, il est celui des annotations faites pour être lues et impossibles à jouer. » (p. 50) Les sphinxes désignent le point de contact même entre langage musical et langage extra-musical ; elles exposent la contradiction des deux langages, mais aussi leur rencontre nécessaire pour que l'un et l'autre soient.

Le livre de Thomas Dommange permet ainsi de penser le langage musical non comme une approximation toujours recommencée de l'indicible mais comme une exploration du moment où se joue le lien entre la musique et le monde. En cela il est précieux, pour les musiciens, pour les philosophes et pour les littéraires.

7 Bernard Sève, *L'altération musicale*, Paris, Seuil, 2002, collection « Poétique ».

8 *Ibidem.*, p. 145.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Henri Garric
Voir ses autres contributions

Courriel : laurenri@orange.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.