

L'esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme

Brigitte Van Wymeersch

Citer ce document / Cite this document :

Van Wymeersch Brigitte. L'esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme. In: Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, tome 94, n°2, 1996. pp. 271-293;

https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1996_num_94_2_6989

Fichier pdf généré le 26/04/2018

Résumé

Descartes n'a pas écrit de traité systématique d'esthétique, mais s'est exprimé à plusieurs reprises sur l'art et le beau dans des écrits concernant la musique. Depuis son premier écrit de 1618 — le *compendium musicae* — jusqu'au traité des passions de l'âme, il évolue d'une philosophie de l'art à tendance objective et intellectualiste, vers une esthétique plus subjective où le beau est une question de goût personnel: le beauté d'une œuvre musicale devient relative à l'émotion ressentie. Celle-ci appartient au domaine de l'union de l'âme et du corps, et ne peut être régie par la seule raison. C'est pour n'avoir pas compris la place exacte que Descartes assignait à l'émotion esthétique que les cartésiens, dont Rameau, ont trahi la pensée du philosophe sur le beau.

Abstract

Descartes wrote no systematic on aesthetics, but expressed views on art and the beautiful on a number of occasions in several writings on music. From his first treatise in 1618 — the *compendium musicae* — to the *traité des passions de l'âme*, he evolved from a philosophy of art with objective and intellectualist leanings towards a more subjective aesthetics in which the beautiful is a question of personal taste: the beauty of a piece of music becomes relative to the emotion felt. Such emotion pertains to the union of soul and body and cannot be directed by reason alone. It is because they did not grasp the precise place assigned by Descartes to aesthetic emotion that Cartesians, including Rameau, have betrayed his thought on the beautiful. (Transi, by J. Dudley).

L'esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme

Parler de la philosophie de l'art chez Descartes peut sembler une gageure. Le philosophe n'a en effet écrit aucun traité systématique d'esthétique. Cependant, il s'est exprimé à plusieurs reprises sur le beau et l'art dans plusieurs écrits concernant la musique.

Son tout premier écrit est un abrégé de musique, le *Compendium musicae*, rédigé en 1618, à l'intention de son ami Isaac Beeckman, savant hollandais féru de musique. Par la suite, Descartes aborde à plusieurs reprises dans ses œuvres et sa correspondance des sujets musicaux à propos desquels il développe une philosophie de l'art.

La musique a donc été le moteur de la réflexion esthétique chez Descartes. Bien plus, cette réflexion n'atteint sa forme la plus mûre qu'après approfondissement de données techniques et acoustiques, car sa pensée sur l'art, loin d'être figée, connaît, de 1618 à 1650, une profonde évolution, qui le mène d'une esthétique à tendance dite «classique» à une esthétique plus subjective.

Que Descartes ait pu développer une philosophie de l'art subjectiviste contraste avec l'opinion communément admise et véhiculée par les cartésiens du XVII^e et du XVIII^e siècles, selon laquelle la seule philosophie de l'art que Descartes aurait pu développer est un «cartésianisme esthétique», ou une «esthétique rationnelle», dans laquelle la raison domine et explique tous les phénomènes, jusques et y compris la perception, l'émotion et le plaisir esthétiques.

La première partie de mon étude examinera l'originalité mais aussi l'ambivalence du *Compendium musicae*.

Dans une deuxième partie, nous verrons comment l'évolution esthétique de Descartes l'amène à envisager la beauté d'une œuvre musicale sous l'angle des passions qu'elle suscite, ce qui lui interdit de soumettre le beau musical à une analyse rationnelle.

Cette perspective n'a pas été perçue par les cartésiens, qui ont déformé ou méconnu profondément sa pensée sur le beau, ce que nous montrerons dans la troisième partie.

1. Le «*Compendium musicae*»

Le *Compendium musicae* est un écrit ambigu. Certains historiens l'ont jugé insignifiant sur le plan musical et esthétique¹. Il reprend en effet des théories traditionnelles, largement développées dans les écrits du xvii^e siècle. Cependant, une analyse plus profonde révèle son importance dans l'histoire de l'esthétique musicale et de la pensée cartésienne. Car Descartes insère les théories anciennes dans un cadre épistémologique nouveau, les coupant du discours métaphysique et cosmologique qui les soutenait jusque-là. Cette insertion d'un discours traditionnel dans une épistémologie qui ne l'est pas, fonde à la fois l'originalité de cet ouvrage et son ambiguïté.

Descartes base son étude de la musique sur la théorie pythagoricienne du son. Il calcule les différentes hauteurs sonores sur base de la division du monocorde, et établit une hiérarchie des intervalles en fonction de leur perfection numérique. Cette prise de position en faveur de la théorie arithmétique de la musique, fondée sur l'adéquation du son et du nombre, s'explique notamment par les circonstances de composition du traité.

Lorsqu'il rédige l'*Abrégé de musique*, Descartes est âgé de vingt-deux ans. Il est loin d'avoir systématisé la méthode et la philosophie qui le rendront célèbre. Il s'intéresse à la musique à la suite de la rencontre qu'il a faite en novembre 1618, celle d'Isaac Beeckman². Ce dernier

¹ La liste des musicologues et historiens qui ont déconsidéré ce petit traité serait longue à établir. Citons comme exemple Fétis, un des fondateurs de la musicologie au xix^e siècle, qui considérait cet écrit comme «peu digne du nom de son auteur» (Fr. J. Fétis, «Descartes», in *Biographie Universelle des Musiciens*, 2e éd., Paris, 1874, rééd. Bruxelles: Culture et civilisations, 1972, vol. III, p. 3). Plus près de nous, H. F. Cohen tient l'*Abrégé* pour représentatif de la culture de la renaissance: «No musico-scientific work of a major participant in the Scientific Revolution adheres so closely to the Renaissance style of musical theorizing as Descartes' little treatise (...). Descartes' *Compendium musicae* can best be defined as 'Zarlino, more geo metrico'» (H. F. Cohen, *Quantifying music. The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*, Dordrecht-Boston-Lancaster: Reidel Publishing Company, 1984, p. 163).

² On sait que l'influence d'Isaac Beeckman (1588-1637) sur Descartes fut très positive. Ainsi un an après leur première rencontre, Descartes lui dira: «Vous seul m'avez retiré de mon désœuvrement et fait ressouvenir de ce que j'avais appris et qui m'était maintenant presque échappé de la mémoire: quand mon esprit s'égarait si loin des occupations sérieuses, vous l'avez ramené sur la bonne voie». (Descartes, *Lettre à Beeckman du 23 avril 1619*, in *Correspondance*, publiée avec une introduction et des notes par Ch. Adam et G. Milhaud, Paris: Alcan, 1936, tome I, p. 14).

considère la théorie musicale comme un domaine d'application privilégié de sa nouvelle méthode d'appréhension du réel, méthode qu'il qualifie de «physico-mathématique»³.

Cette approche physique de la musique dans laquelle le son est défini par le nombre de ses *ictus*, de ses «tremblements», est résolument neuve⁴. Descartes la mentionne dans son *compendium* mais ne la développe pas⁵. Il reste attaché à une tradition de calcul des hauteurs sonores basé sur la division de la corde. Et son but, en rédigeant l'*Abrégé de musique* pour Beeckman, est de lui exposer à sa façon cette tradition. Certes, son écrit est «imparfait et semblable à l'ourson qui vient de naître», mais il n'en comporte pas moins «certains traits de <son> esprit»⁶, et ce sont ces «traits» cartésiens qui vont donner à l'œuvre toute sa valeur.

Après avoir défini l'objet et la fin de la musique, Descartes présente dans les remarques préliminaires des éléments esthétiques très classiques où l'unité, l'harmonie, la mesure et la proportion sont les critères de la beauté.

Ainsi, «tous les sens sont capables de quelque plaisir» pour peu que son objet lui soit proportionné, et qu'il puisse l'appréhender de façon

³ Isaac Beeckman note dans son *Journal* que Descartes est le premier à qui il parle de cette théorie et que celui-ci se montre enthousiaste. Peu après leur première rencontre, il écrit: «Ce poitevin a fréquenté beaucoup de Jésuites, et autres hommes savants et cultivés. Il dit cependant qu'il n'a jamais rencontré personne, à part moi, qui use, ce dont je me réjouis, de ce mode d'étude et joigne exactement la physique avec la mathématique. Quant à moi, je n'ai jamais parlé à personne, si ce n'est à lui-même, de ce mode d'étude» (I. Beeckman, *Journal*, publié par C. De Waard, La Haye: Martinus Nijhoff, 1939, vol. I, p. 237).

⁴ Beeckman est un des premiers savants à établir une hiérarchie des consonances musicales sur base de leur fréquence relative. C'est dans ce cadre qu'il énonce et démontre la loi de la vibration des cordes que Mersenne reprendra en 1636 dans son *Harmonie universelle* (M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1636, Livre troisième du mouvement des corps, Proposition I, p. 157, rééd. CNRS, 1965-1975) (H. F. Cohen, *Quantifying music...*, p. 75-78; Costabel, *La loi des cordes vibrantes*, in Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, trad. de J.-L. Marion, La Haye: Martinus Nijhoff, 1977, Annexe V, p. 319-320; P. Bailhache, «Cordes vibrantes et consonances chez Beeckman, Mersenne et Galilée», in *Sciences techniques en perspective*, «Musique et mathématique», 23 (1993) p. 73-91).

⁵ «Cela sera compris de la même manière si l'on dit que le son frappe les oreilles de plusieurs chocs, et ce d'autant plus rapidement que le son est aigu» (Descartes, *Abrégé de musique. Compendium musicae*, éd. nouvelle, trad., présentation et notes par Fr. de Buzon, Paris: PUF, 1987, p. 86).

⁶ Descartes, *Abrégé de musique...*, p. 138.

distincte et sans trop de difficultés. L'objet sera perçu avec d'autant plus de facilité que la disparité entre ses parties est moindre, c'est-à-dire que la proportion entre celles-ci est plus grande. De plus, cette proportion doit être arithmétique et non géométrique, les sens la reconnaîtront plus facilement. L'objet du sens ne doit être perçu ni trop facilement — sinon le sens s'en lasse —, ni trop difficilement — sinon «il fatigue le sens» —. De plus «en toutes choses la variété est très agréable»⁷.

La beauté dépend donc à la fois d'une adaptation de l'objet au sens qui le perçoit, et de la proportion interne de cet objet, qualité objective appréciée par la raison.

Les théories musicales développées dans les sections suivantes sont en parfait accord avec ces principes esthétiques. Descartes y reprend les éléments que l'on trouve largement expliqués et commentés dans les écrits de Zarlino⁸. A partir de la corde divisée en parties égales, il établit un classement des intervalles sonores, du plus consonant au plus dissonant, en fonction de la simplicité du rapport numérique qui les définit. Ainsi l'octave, que l'on obtient par division du monocorde en deux, est la plus simple, la plus parfaite et donc la plus belle des consonances, suit alors la quinte, puis la quarte, etc. En d'autres termes, moins on divise l'unisson — matérialisé par la corde libre d'un monocorde —, plus l'intervalle obtenu est parfait, parce qu'il se rapproche davantage de l'unisson, symbole de l'unité.

⁷ Descartes, *Abrégé de musique...*, p. 54-56.

⁸ Zarlino est le seul auteur que Descartes cite dans son œuvre. Il ne faut cependant pas en déduire trop hâtivement comme le fait Rodis-Lewis qu'il connaissait l'italien. Le théoricien a connu une fortune considérable dans la seconde moitié du xvii^e siècle: dès le début du xviii^e siècle, on connaît deux traductions françaises de son ouvrage principal («Le *Compendium* cite Zarlino (...). Donc Descartes connaissait l'italien». G. Rodis Lewis, *L'œuvre de Descartes*, Paris: Vrin, 1971, tome second, note 84, p. 442; Une des traductions françaises est anonyme (Paris, Bibliothèque nationale, MS fr. 1361), l'autre est de Jehan Le Fort (*Quatre livres ou parties des Institutions harmoniques*, Paris, Bibliothèque nationale, MS fr. 19101; Michel Brenet, «Deux traductions inédites des 'Institutions harmoniques' de Zarlino», in *L'année musicale*, I (1911) p. 125-144).

De plus il nous semble excessif d'affirmer comme Pirro que Zarlino est «le théoricien de la musique dont Descartes avait depuis sa jeunesse étudié les ouvrages», ou comme Dumont qu'«il connaît parfaitement Zarlino». Il est possible qu'il en ait lu certains passages concernant les cadences et les modes, mais l'incompréhension de certains termes techniques semble démontrer que la connaissance qu'avait Descartes des théories zarliniennes était loin d'être «parfaite» (voir les notes de 16 à 20). (A. Pirro, *Descartes et la musique*, Paris: Fischbacher, 1907, rééd. Genève: Minkoff, 1973, p. 14; Descartes, *Abrégé de musique*, traduction, introduction et notes par P. Dumont, Paris: Méridiens Klincksieck, 1990, note 67, p. 140).

Le système musical présenté par Descartes est donc, à quelques nuances près, conforme aux théories en vigueur en ce début de dix-septième siècle.

Cependant, une étude plus attentive de l'écrit révèle le cadre original dans lequel sont insérées les théories anciennes, et montre l'esprit radicalement nouveau que leur insuffle Descartes. Les éléments traditionnels sont unifiés en un discours autonome, où l'ordre et la distinction règnent, et où toute loi est justifiée par des données d'observation et d'expérience.

Le philosophe commence par rechercher un fondement sur lequel il peut bâtir tout l'édifice musical. Ce fondement est l'intuition du son fondamental, intuition acquise par l'observation des cordes vibrantes et l'audition des sons harmoniques: un son grave possède en lui-même d'autres sons qui lui sont consonants, ce qui justifie que l'on puisse diviser une corde émettant un son donné, pour obtenir des fragments de corde plus petits, donnant des sons plus aigus:

«De deux termes qu'on suppose être en consonance, le plus grave est de beaucoup le plus puissant et contient l'autre en quelque façon. On le voit sur les cordes d'un luth: si l'une d'elles est touchée, celles qui sont plus aiguës d'une octave ou d'une quinte tremblent et résonnent spontanément; (...) le son est au son comme la corde est à la corde, or, en chaque corde sont contenues toutes les cordes moindres qu'elle, mais non les plus longues. Donc sont contenus aussi en chaque son tous les sons plus aigus, mais non pas les plus graves dans l'aigu. Il suit de là que le terme aigu doit être trouvé par la division du grave»⁹.

Descartes n'a certes rien inventé, il ramasse en un principe toute la tradition du calcul des sons basé sur la division du monocorde. Mais à la différence des théoriciens antérieurs, il l'érige en loi, et le justifie par l'expérience et l'observation.

A partir de ce principe, par un enchaînement logique, une «chaîne de raisons», il déduit la hiérarchie des sons et des intervalles, sans autre justification que la cohérence interne de son discours et l'expérience. Il n'a pas recours à des arguments d'autorité ou à un discours philosophique pour justifier telle option musicale, ou telle incohérence entre théorie et pratique. Ainsi, par exemple, seule notre capacité auditive limite le nombre de divisions du monocorde et partant des consonances, et non un quelconque symbolisme numérique¹⁰. De la même façon, la

⁹ Descartes, *Abrégé de musique...*, p. 64-66.

¹⁰ «La division ne doit pas se poursuivre au-delà, parce que, du fait de sa faiblesse, l'oreille ne pourrait distinguer sans effort de plus grandes différences de sons» (Descartes,

métaphysique et la cosmologie qui sous-tendent habituellement ce type de discours sont résolument ignorées. Contrairement à ses contemporains, Descartes n'aborde plus le domaine de la musique cosmique, de l'harmonie des sphères. La seule musique dont il parle est la musique humaine — instrumentale ou vocale —, celle qui est faite par et pour l'homme.

Corrélativement, si l'homme peut entendre la musique et en jouir, c'est parce qu'il possède un organe adéquat, et non parce que la musique participe à un phénomène qui le dépasse et qui l'englobe et auquel l'homme, élément microcosmique, participe aussi.

La musique est limitée à un simple phénomène physique. Dans ce cadre, la beauté d'un objet est réduite à sa juste proportion avec l'organe des sens qui lui correspond. Il s'agit presque d'une simple convenance physique:

«Tous les sens sont capables de quelque plaisir. En vue de ce plaisir est requise une certaine proportion de l'objet avec le sens même»¹¹.

Toute finalité transcendante ou symbolique a donc disparu: la musique ne vise plus à exprimer ou refléter une beauté qui la dépasse et l'englobe, elle ne cherche plus à manifester par ses lois internes l'harmonie du cosmos, mais devient un art d'agrément, tout entier consacré à notre plaisir, et à l'expression des émotions humaines. Tout est ramené à l'homme, par, et pour l'homme. La fin de la musique «est de plaire, et d'émouvoir en nous des passions variées»¹², nous dit-il. Cette définition n'est pas nouvelle — elle est déjà énoncée par Caccini, un des théoriciens de la «camerata Bardi»¹³ —, mais Descartes condamne la musique à n'être que cela.

Abrégé de musique..., p. 66). Cet argument n'est cependant pas formulé correctement, car l'oreille humaine, même peu formée à l'audition musicale, perçoit aisément des différences d'intervalles de tons et demi-tons, correspondant à des proportions de 8/9, 9/10 ou 15/16 de corde. Ce que Descartes veut éviter, en fixant la division de la corde à six parties, c'est une régression à l'infini qui engendrerait des intervalles non perceptibles pour l'homme. Il sera plus explicite sur ce point dans une lettre à Mersenne: «l'oreille n'est pas assez subtile pour distinguer les proportions qui seraient entre les termes qui viendraient de la troisième division à savoir ces tons-ci, les septièmes, neuvièmes, sextes et tierces imparfaites, dièzes, comma, etc. Car admettant un seul de tout cela, il faut admettre le reste par nécessité» (Descartes, *Lettre à Mersenne de janvier 1630*, in *Correspondance...*, t. I, p. 112).

¹¹ Descartes, *Abrégé de musique...*, p. 54-56.

¹² Descartes, *Abrégé de musique...*, p. 54.

¹³ «(...) il fine del musico, cioè dilletare, e muovere l'affetto dell'animo» (G. Caccini, *Le nuove musiche*, 1601, facsimile. éd., *Monuments of Music and Music Literature*, Broude Brothers, 1973). L'académie florentine réunissait autour du mécène Giovanni Bardi des humanistes et des musiciens. G. Mei, J. Péri, G. Caccini, Vincenzo Galilei, pour

Cependant, l'inscription de théories traditionnelles dans un cadre philosophique nouveau va poser quelques problèmes. Car l'épistémologie que Descartes introduit dans son approche de la musique entre en conflit avec des théories appartenant à une autre structure de connaissance.

Ainsi, le philosophe n'échappe pas à certaines apories. Pour juger, par exemple, de la beauté d'une œuvre, il avance deux critères inconciliables: la qualité objective de la chose qui dépend de sa juste proportion et est donc appréhendée par la raison, et l'émotion subjective du sujet dont les sens — et par là les passions — sont ou ne sont pas excités¹⁴.

De plus, pour assurer la cohérence de son discours et sa conformité avec la pratique, Descartes déforme certains termes musicaux, ou les emploie de façon fort imprécise. Ainsi, il lui eût été facile de recourir aux divisions traditionnelles de la corde en moyennes harmonique et arithmétique pour rendre compte de la prééminence de la tierce sur la quarte¹⁵. Peut-être n'a-t-il pas voulu, consciemment, se référer à ce type de calcul, pourtant indispensable dans la théorie traditionnelle qu'il adopte. Ou alors, il ne comprend plus la signification de ces divisions: il assimile en effet la division arithmétique à une division «en parties égales»¹⁶, ce qui est méconnaître toute la théorie des proportions étudiée depuis la plus haute antiquité¹⁷. Dans chacun des cas, le recours aux

n'en citer que quelques-uns, voulaient donner à la musique une force expressive comparable à celle de la musique antique. Leurs débats engendrèrent une autre manière de concevoir la musique ainsi qu'une nouvelle forme musicale: l'opéra. Monteverdi (1567-1643) sera le plus grand représentant de cette «nuove musiche».

¹⁴ Comme le dit Basch, «il y a lutte, en effet, des éléments sensualistes avec des éléments rationalistes et il n'est pas certain que ce soient les seconds qui l'emportent» (V. Basch, «Y a-t-il une esthétique cartésienne?», in *Études cartésiennes*, II, Paris, 1937, p. 71).

¹⁵ Théoriquement, la quarte, de valeur $3/4$, est plus parfaite, et donc plus consonnante que la tierce majeure, de valeur $5/6$. Or dans la pratique, la tierce était utilisée davantage que la quarte, les compositeurs la jugeant plus douce.

¹⁶ «Cette division doit être arithmétique, c'est-à-dire en termes égaux» (Descartes, *Abrégé de musique...*, p. 66). «En premier lieu, il est certain, d'après les remarques préalables, que cela doit se faire par division arithmétique, ou en parties égales» (Descartes, *Abrégé de musique...*, p. 74).

¹⁷ Dans les théories grecques, la quarte et la quinte étaient obtenues par division de la corde en trois ou quatre parties, mais leurs valeurs pouvaient également être calculées par les moyennes des valeurs de l'unisson et de l'octave (1 et $1/2$). La moyenne arithmétique $((1+1/2)/2)$ donnait la quarte ($3/4$) et la moyenne harmonique (l'inverse de la moyenne arithmétique des valeurs inverses, à savoir: $1/((1+2)/2)$) donnait la quinte ($2/3$). Archytas de Tarente (ive siècle av. JC) est le premier à définir les moyennes arithmétique et harmonique (Archytas, *Fragments*, in Diels-Kranz, *Fragments der Vorsokratiker*, 1951, 47 B 2). Zarlino étend ces divisions à la quinte, et obtient par la moyenne harmonique des deux valeurs de l'intervalle de quinte la tierce majeure ($4/5$), et par la moyenne arithmétique, la tierce mineure ($5/6$).

concepts aristotéliens de substance et d'accident pour justifier de la valeur supérieure de la quinte sur la quarte introduit un élément hétérogène dans cette théorie basée sur le calcul arithmétique¹⁸. Cela a pour conséquence qu'il déforme également le contenu sémantique d'autres termes musicaux fondamentaux. Il en est ainsi du concept de «nombre sonore». Ce terme recouvre depuis les platoniciens jusqu'à Zarlino une réalité musicale bien précise, étayée par une vision globale de l'univers. Le nombre sonore était la matérialisation dans la musique des proportions générales de l'univers¹⁹. Descartes, dans son souci de couper le discours musical de toute spéculation mystico-métaphysique, vide ce terme de sa portée cosmologique pour en faire un simple synonyme de consonance sans plus aucune référence à la chaîne des savoirs telle qu'elle avait cours chez les pythagoriciens. De plus, techniquement, ce terme ne correspond plus aux valeurs données par exemple par Zarlino²⁰.

L'inscription d'un discours traditionnel dans un cadre épistémologique nouveau conduit donc Descartes à vider la théorie pythagoricienne d'une partie de sa substance, sans pour autant pouvoir s'en détacher complètement, ce qui l'amène à commettre quelques erreurs théoriques. Cependant, le *Compendium musicae* n'en reste pas moins une œuvre de tout premier plan. Dans l'histoire de la musique, c'est le premier traité qui prend en compte le fait musical pour lui-même, le séparant de la philosophie de la nature qui le sous-tendait habituellement. Jusqu'alors, la musique était le domaine par excellence où s'effectuaient les représentations symboliques, microcosmiques de l'univers, du macrocosme. En ignorant la

¹⁸ «De plus, nous les avons divisées en consonances qui naissent par elles-mêmes des divisions, et consonances qui en naissent par accident» (Descartes, *Abrégé de musique...*, p. 78); «Que personne ne juge imaginaire ce que nous disons, à savoir qu'il n'y a que la quinte et le diton pour être proprement engendrés par la division de l'octave, les autres ne l'étant que par accident». (Descartes, *Abrégé de musique...*, p. 74-76).

¹⁹ Pour Platon, les nombres sonores représentent l'aboutissement de l'étude des proportions de l'univers: il place l'étude des proportions musicales après les nombres linéaires, les nombres plans et la stéréonomie.

²⁰ «Il n'y a que trois nombres sonores, 2, 3, et 5; le nombre 4 et le nombre 6 sont composés de ceux-ci, et ne sont nombres sonores que par accident» (Descartes, *Abrégé de musique...*, p. 80). Pour Zarlino, le senario, suite des six premiers entiers, est le nombre sonore par excellence, car il a des propriétés génératrices éminentes et contient en lui toutes les consonances (G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Facsimile ed. of the 1558 Venice Edition, New York: Broude Brothers, 1965, Prima Parte, cap. 14: Che dal numero Senario si comprendeno molte cose della natura & dell'arte; p. 23-24; cap.15: Delle Proprietà del numero Senario, & delle sue parti; & comme in esse si ritrova ogni consonanza musicale, p. 25-26 et sq.).

musique et sa portée symbolico-analogique, Descartes s'inscrit dès 1618 dans ce que Foucault décrit comme la réorganisation de la culture classique²¹.

Certes, quelques textes de jeunesse, tels les *olympiques*, sont encore proches l'épistémè de la similitude, caractéristique de la renaissance. Cependant, certaines affirmations concernant les débuts de la carrière philosophique de Descartes doivent être nuancées. Il est excessif d'affirmer que «les quelques traces de philosophie laissées par le jeune Descartes dans ses carnets intimes donnent beaucoup à penser sur le chemin qui lui restait à parcourir pour devenir philosophiquement lui-même»²², car l'*Abrégé de musique* est déjà engagé dans la nouvelle démarche épistémologique.

Cet aspect de l'*abrégé* contraste à ce point avec des œuvres contemporaines que d'aucuns en ont fait une application directe du *Discours de la méthode*, au même titre que la *Dioptrique*, la *Géométrie* et les *Météores*²³. Ainsi s'explique aussi le succès qu'a connu cette œuvre au moment de sa publication en 1650²⁴, succès qui s'est prolongé jusqu'au XVIII^e siècle, alors que les conceptions musicales qu'elle véhiculait étaient pour une large part dépassées par les avancées acoustiques que Descartes lui-même contribua à réaliser avec le Père Mersenne.

Le *Compendium musicae*, œuvre de jeunesse, est donc bien un texte fondamental à la fois dans l'histoire des théories musicales, et dans la genèse de la pensée cartésienne, car il témoigne de l'existence d'un projet méthodologique cartésien dès 1618.

²¹ «Toute l'épistémè de la culture occidentale se trouve modifiée dans ses dispositions fondamentales (...) Tout ce champ immense va prendre une configuration nouvelle» (M. Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 1966, p. 68).

²² G. Simon, «Les Olympica dans le premier dix-septième siècle», in *Les Olympiques de Descartes*, Études et textes réunis par Fernand Hallyn, Genève, Droz, 1995, p. 157.

²³ *Traité de la mécanique composé par monsieur Descartes, de plus l'abrégé de musique du même auteur mis en français avec les éclaircissements nécessaires* par N. Poisson P.D.L., Paris, Ch. Angot, 1668; *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences. Plus la Dioptrique, les Météores, la Mécanique, la Musique mise en français, qui sont les essais de cette méthode, du même auteur, avec des remarques et des éclaircissements* du R. P. Poisson, Prestre de l'oratoire de Jésus. Paris, Ch. Angot, 1724.

²⁴ La première édition de cet ouvrage paraît en 1650 à Utrecht chez Gisbertus. D'autres éditions paraissent à Amsterdam en 1656, 1683 et 1695. La première traduction française date de 1668, elle est accompagnée de commentaires latins (voir la note 23), tandis que des traductions anglaise et flamande ont paru en 1653 et 1661.

2. L'évolution esthétique de Descartes

Vers 1630, Descartes abandonne la conception arithmétique du son pour adopter l'approche physique de Beeckman. Il présente sa théorie acoustique de façon systématique dans le *traité de l'homme*, et de manière plus dispersée dans sa correspondance avec Mersenne²⁵.

Les différents intervalles sont dès lors définis sur base de leur fréquence relative par rapport au son fondamental. Ce dernier sert toujours de base à l'édifice musical. En raison de ses battements plus lents, ce son peut «contenir» d'autres sons aux battements plus rapides:

«Il est dit fondement de la musique, principalement parce qu'il a ses mouvements plus lents et par conséquent qui peuvent être divisés en plus de parties; car on nomme fondement ce qui est comme le plus ample et le moins diversifié et qui peut servir de sujet sur lequel on bâtit le reste»²⁶.

Tous les intervalles sont alors calculés par rapport à cet étalon:

«elle <l'âme> jugera plus aigu ou plus grave, selon qu'elles <les secousses> seront plus promptes à s'entresuivre, ou plus tardives: en sorte que, si elles sont de la moitié, ou du tiers, ou du quart, ou d'une cinquième partie, etc., plus promptes à s'entresuivre une fois que l'autre, elles composeront un

²⁵ La première lettre adressée à Mersenne concernant des problèmes acoustiques date du 13 novembre 1629. Deux lettres précédentes — celles de septembre 1629 dont le destinataire nous est inconnu, et celle du 8 octobre 1629 adressée à Mersenne —, abordent des problèmes mélodiques et stylistiques.

Dès 1629, le son est appréhendé comme phénomène physique, il entre dans la sphère scientifique des objets maîtrisables par la raison et est l'objet d'une investigation expérimentale systématique. Descartes parle à Mersenne d'expériences sur la résonance, la vibration par sympathie, la propagation du son dans le vide, la vibration des cordes.

La première formulation d'une définition physique du son se trouve dans une longue et importante lettre du 18 décembre 1629 destinée à Mersenne, lettre qui pose en outre tous les grands problèmes acoustiques et esthétiques auxquels Descartes s'attachera pendant la décennie à venir et sur lesquels Mersenne reviendra fréquemment. Le son y est compris comme «un battement qui se fait par plusieurs tours et retours (...) <retours qui> ne laissent pas de faire ondoyer l'air qui va frapper l'oreille» (Descartes, *Lettre à Mersenne du 18 décembre 1629*, in *Correspondance...*, t. I, p. 107).

Vers 1633, le *Traité de l'homme* présente une définition complète du phénomène sonore et une description physiologique de sa réception: ce sont des petites secousses qui, «passant jusqu'au cerveau par l'entremise de ces nerfs <les petits filets qui servent d'organe au sens de l'ouïe>, donneront l'occasion à l'âme de concevoir l'idée des sons» (Descartes, *Traité de l'homme*, in *Œuvres de Descartes*, publiées par C. Adam et P. Tannery, Paris, tome XI, p. 149-150).

²⁶ Descartes, *Lettre à Mersenne du 18 décembre 1629*, in *Correspondance...*, tome I, p. 96.

son que l'âme jugera plus aigu d'une octave, ou d'une quinte, ou d'une quarte, ou d'une tierce majeure, etc.»²⁷.

Cependant, cette description physique, parce qu'elle reste approximative, ne lui permet plus de rendre compte de la pratique musicale, laquelle semble infirmer la théorie. Si dans le *Compendium musicae*, il avait trouvé pour justifier la prééminence de la tierce sur la quarte une solution certes contestable, mais possédant sa logique interne, il doit ici s'orienter vers d'autres voies, et pour assurer la cohérence entre théorie et pratique Descartes distingue peu à peu la perfection d'un son de sa beauté ou de son agrément.

Ce sont donc des problèmes d'acoustique et de pratique musicale qui ont conduit Descartes à développer une théorie esthétique originale au regard de celle de son siècle.

En 1629, il parle encore de manière générale à Mersenne de la «bonté» des consonances, mais avance un thème très important: pour juger de cette bonté, la raison seule ne peut suffire: «cette raison doit toujours supposer la capacité de l'oreille», l'oreille «sans laquelle il est impossible de juger de la bonté d'aucune consonance»²⁸. La complémentarité des sens et de la raison est ici affirmée beaucoup plus clairement que dans le *Compendium musicae*.

Vers 1630, toujours dans sa correspondance avec Mersenne, il commence à distinguer la perfection de l'agrément:

«je dis plus simple, non pas plus agréable; car il faut remarquer que tout ce calcul sert seulement pour montrer quelles consonances sont les plus simples, ou si vous voulez les plus douces et parfaites, mais non pas pour cela les plus agréables»²⁹.

Descartes assimile donc ici simplicité, douceur et perfection. Par contre, la qualité agréable de la consonance ne peut être définie objectivement, elle est avant tout question de capacité et de goût:

«Pour déterminer ce qui est plus agréable, il faut supposer la capacité de l'auditeur, laquelle change comme le goût, selon les personnes: ainsi les uns aimeront mieux entendre une seule voix, les autres un concert, etc., de

²⁷ Descartes, *Traité de l'homme*, in *Œuvres de Descartes*, AT, XI, p. 150.

²⁸ Descartes, *Lettre à Mersenne du 18 décembre 1629*, in *Correspondance...*, tome I, p. 96-97.

²⁹ Descartes, *Lettre à Mersenne de janvier 1630*, in *Correspondance...*, tome I, p. 111.

même que l'un aime mieux ce qui est doux, et l'autre ce qui est un peu aigre ou amer, etc.»³⁰.

Le seul critère pour juger de l'agrément d'une consonance devient le plaisir qu'elle nous procure, ainsi :

«c'est autre chose, de dire qu'une consonance est plus douce qu'une autre, et autre chose de dire qu'elle est plus agréable. Car tout le monde sait que le miel est plus doux que les olives, et toutefois force gens aimeront mieux manger des olives que du miel. Ainsi tout le monde sait que la quinte est plus douce que la quarte, celle-ci que la tierce majeure, et la tierce majeure que la mineure; et toutefois il y a des endroits où la tierce mineure plaira plus que la quinte, et même où une dissonance se trouvera plus agréable qu'une consonance»³¹.

Cette distinction lui permet de résoudre l'épineux problème de l'utilisation des consonances et des dissonances dans les œuvres musicales. Leur beauté dépend des circonstances dans lesquelles elles sont utilisées³²:

«pour ce qui les <les consonances> rend plus agréables, cela dépend des lieux où elles sont employées (...) de sorte qu'on ne saurait déterminer absolument qu'une consonance soit plus agréable que l'autre. (...) Mais on peut dire absolument quelles consonances sont les plus simples et les plus accordantes; car cela ne dépend que de ce que leurs sons s'unissent davantage l'un avec l'autre, et qu'elles approchent plus de la nature de l'unisson»³³.

Ainsi, il n'y a pas de critère pour juger de l'agrément d'une consonance, bien que l'on puisse relever quelques constantes³⁴. Dans le problème particulier qui oppose la quarte à la tierce :

³⁰ Descartes, *Lettre à Mersenne de janvier 1630*, in *Correspondance...*, tome I, p. 111.

³¹ Descartes, *Lettre à Mersenne du 4 mars 1630*, in *Correspondance...*, tome I, p. 123. Il dira semblablement dans le *Traité de l'homme*: «ce ne sont pas absolument les choses les plus douces, qui sont les plus agréables aux sens, mais celles qui les chatouillent d'une façon mieux tempérée: ainsi que le sel et le vinaigre sont souvent plus agréables à la langue que l'eau douce. Et c'est ce qui fait que la musique reçoit les tierces et les sixtes, et même quelquefois les dissonances, aussi bien que les unissons, les octaves, et les quintes» (Descartes, *Traité de l'homme*, in *Œuvres de Descartes*, AT, XI, p. 151).

³² Descartes va même jusqu'à admettre l'usage des fausses quintes en musique: «il se trouve des lieux où même les fausses quintes et autres dissonances sont plus agréables que les consonances, de sorte qu'on ne saurait déterminer absolument qu'une consonance soit plus agréable que l'autre» (Descartes, *Lettre à Mersenne d'octobre 1631*, in *Correspondance...*, tome I, p. 205).

³³ Descartes, *Lettre à Mersenne d'octobre 1631*, in *Correspondance...*, tome I, p. 205.

³⁴ «On peut bien dire toutefois que, pour l'ordinaire, les tierces et les sixtes sont plus agréables que la quarte; que, dans les chants gais, les tierces et sixtes majeures sont plus agréables que les mineures, et le contraire dans les tristes, etc., parce qu'il se trouve plus d'occasions où elles y peuvent être employées agréablement» (Descartes, *Lettre à Mersenne d'octobre 1631*, in *Correspondance...*, tome I, p. 205).

«on peut dire absolument que la quarte est plus accordante que la tierce majeure, encore que pour l'ordinaire elle ne soit pas si agréable: comme la casse est bien plus douce que les olives, mais non pas si agréable à notre goût»³⁵.

Cette réflexion sur les consonances musicales amène Descartes à définir le beau et le jugement que l'on porte sur une consonance de manière très subjective:

«Ce qui plaira à plus de gens pourra être nommé simplement le plus beau, ce qui ne saurait être déterminé», ainsi «on ne peut dire que le beau ni l'agréable aient une mesure déterminée», et «pour votre question, savoir si on peut établir la raison du beau, c'est tout de même que ce que vous demandiez auparavant, pourquoi un son est plus agréable que l'autre, sinon que le mot de beau semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue. Mais généralement, ni le beau ni l'agréable ne signifient rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet»³⁶ «quand je dis juger, c'est-à-dire les <les consonances> comprendre si facilement qu'elle <l'oreille> en reçoive du plaisir»³⁷.

Le beau et l'agréable n'ont donc pas de mesure déterminée. Le beau n'est qu'un rapport de notre jugement à la chose, et juger, dans ce contexte, est percevoir assez facilement l'objet pour en recevoir du plaisir. Le critère essentiel, décisif, est le plaisir personnel, la facilité avec laquelle nos sens peuvent percevoir quelque chose et s'y complaire.

Ainsi, le plaisir est à la beauté ce que les idées claires sont à la vérité: un principe d'évidence. La beauté d'une musique devient évidente par le plaisir qu'elle nous procure, tout comme la clarté d'une idée fait éclater l'évidence de sa vérité.

Le but de l'art n'est pas la beauté comprise comme une qualité extérieure, une forme idéale à atteindre, mais il est de nous émouvoir. La beauté dans ce cadre ne fait que qualifier une œuvre qui a atteint une fin bien précise: valoriser notre *ego* en faisant vibrer la corde sensible de l'émotion.

Cette émotion musicale, il est impossible de la rationaliser. En tant que passion elle appartient au domaine de l'union de l'âme et du corps, à cette troisième notion primitive qui représente «une seule personne, qui a ensemble un corps et une pensée»³⁸, introduite dans les *Principes de philosophie*:

³⁵ Descartes, *Lettre à Mersenne d'octobre 1631*, in *Correspondance...*, tome I, p. 205.

³⁶ Descartes, *Lettre à Mersenne du 18 mars 1630*, in *Correspondance...*, tome I, p. 127.

³⁷ Descartes, *Lettre à Mersenne du 25 février 1630*, in *Correspondance...*, tome I, p. 117.

³⁸ Descartes, *Lettre à la Princesse Elizabeth du 28 juin 1643*, in *Correspondance...*, tome V, p. 322 à 324.

«il y a encore outre cela certaines choses que nous expérimentons en nous-mêmes, qui ne doivent pas être attribuées à l'âme seule, ni aussi au corps seul, mais à l'étroite union qui est entre eux (...)»³⁹.

L'émotion musicale est une de ces «choses»⁴⁰: elle relève des sens, elle a une base physiologique, mais elle se différencie d'une simple sensation. Elle dépend en effet d'une «disposition de notre cerveau», d'une mémoire du corps, constituée par l'histoire personnelle de chacun. Ainsi, le type d'émotion ressenti est très différent selon les personnes:

«La même chose qui fait envie de danser à quelques-uns, peut donner envie de pleurer aux autres. Car cela ne vient que de ce que les idées qui sont en notre mémoire sont excitées: comme ceux qui ont pris autrefois plaisir à danser lorsqu'on jouait un certain air, sitôt qu'ils en entendent de semblable, l'envie de danser leur revient; au contraire, si quelqu'un n'avait jamais oui jouer des gaillardes, qu'au même temps il ne lui fût arrivé quelque affliction, il s'attristerait infailliblement, lorsqu'il en ouïrait une autre fois»⁴¹.

L'émotion musicale, critère de la beauté, appartient donc bien au domaine de l'union. Et ce qui ressort de ce domaine ne peut être dominé par la raison, mais se connaît très bien par les sens. Descartes écrit en effet à la princesse Elizabeth:

«L'âme ne se conçoit que par l'entendement pur; le corps, c'est-à-dire l'extension, les figures et les mouvements, se peuvent aussi connaître par l'entendement seul, mais beaucoup mieux par l'entendement aidé de l'imagination; et enfin, les choses qui appartiennent à l'union de l'âme et du corps, ne se connaissent qu'obscurément par l'entendement seul, ni même par l'entendement aidé de l'imagination; mais elles se connaissent très clairement par les sens»⁴².

³⁹ Descartes, *Les Principes de la philosophie*, première partie, art. 48, in *Œuvres de Descartes*, AT, IX, p. 45.

⁴⁰ «Tels sont les appétits de boire, de manger, et les émotions ou les passions de l'âme, qui ne dépendent pas de la pensée seule, comme l'émotion à la colère, à la joie, à la tristesse, à l'amour, etc.; tels sont tous les sentiments, comme la lumière, les couleurs, les sons, les odeurs (...)» (Descartes, *Les Principes de la philosophie*, première partie, art. 48, in *Œuvres de Descartes*, AT, IX, p.45).

⁴¹ Descartes, *Lettre à Mersenne du 18 mars 1630*, in *Correspondance...*, tome I, p. 127-128. Cette disposition physique est telle «que, si on avait bien fouetté un chien cinq ou six fois au son du violon, sitôt qu'il ouïrait une autre fois cette musique, il commencerait à crier et à s'enfuir» (Descartes, *Lettre à Mersenne du 18 mars 1630*, in *Correspondance...*, tome I, p. 128).

⁴² Descartes, *Lettre à la Princesse Elizabeth du 28 juin 1643*, in *Correspondance...*, tome V, p. 322.

Ainsi, le son en tant que phénomène physique peut faire l'objet d'une analyse rationnelle — il peut être réduit à une quantité de mouvement —, mais pas l'émotion musicale de laquelle dépend la beauté d'une œuvre.

Musique et science sont donc deux domaines différents: l'acoustique n'est pas du domaine de l'art, et l'art n'est pas du domaine de la raison. Il appartient en effet au domaine de l'union du corps et de l'âme, qui, pour se comprendre, doit se vivre et non se penser:

«c'est en usant seulement de la vie et des conversations ordinaires, et en s'abstenant de méditer et d'étudier aux choses qui exercent l'imagination, qu'on apprend à concevoir l'union de l'âme et du corps»⁴³.

Et c'est peut-être dans cet homme capable de sentir, de ressentir des émotions et de jouir de la vie, que Descartes se reconnaît le plus. Car n'est-ce pas lui qui a écrit en 1644:

«La philosophie que je cultive n'est pas si barbare ni si farouche qu'elle rejette l'usage des passions, au contraire, c'est en lui seul que je mets toute la douceur et la félicité de cette vie»⁴⁴.

L'appartenance de la musique, et donc de l'art et du beau, au domaine de l'union annonce la philosophie esthétique de Kant. Descartes ne confond pas le beau et le vrai, bien au contraire. Le vrai appartient uniquement au monde de l'entendement. Le beau, par contre, appartient au monde des sens et au monde de l'entendement, et peut amener à comprendre cette union substantielle qu'est l'homme. Ainsi Descartes «fait de l'esthétique une sphère participant à celles du monde sensible et du monde intellectuel, une sphère intermédiaire (...) un trait d'union, une réconciliation»⁴⁵.

Cependant, à la différence de ce qui se passe chez Kant, rien n'unifie le jugement sur le beau, il n'y a pas ce «sens commun» qui sert de lien à tous les hommes dans l'appréciation esthétique, et qui permet aux hommes de se rejoindre. Tout comme l'*ego cogitans* se retrouve seul face à lui-même⁴⁶, l'*ego aestheticus* se retrouve dans une extrême solitude.

⁴³ Descartes, *Lettre à la Princesse Elizabeth du 28 juin 1643*, in *Correspondance...*, tome V, p. 323.

⁴⁴ Descartes, *Lettre à Newcastle de mars ou avril 1648*, in *Correspondance...*, tome VIII, p. 19.

⁴⁵ V. Basch, «Y a-t-il une esthétique cartésienne?», in *Études cartésiennes*, Paris, Hermann et Cie, 1937, p. 76.

⁴⁶ J.-L. Marion, «L'ego altère-t-il autrui? La solitude de l'ego et l'absence d'alter ego», in *Questions cartésiennes*, Paris, PUF, 1991, p. 189-219.

3. *Les cartésiens et l'esthétique de Descartes*

La cohérence et l'évolution de la pensée de Descartes sur le beau n'a pas toujours été perçue par ses contemporains et ses héritiers. Certains ont fait de lui le chef de file de l'esthétique classique, de l'esthétique du «grand siècle», trahissant sa pensée tout en s'y voulant fidèles⁴⁷. Il est vrai que la réflexion esthétique du philosophe n'est ni systématique, ni uniforme: elle connaît une profonde évolution comme nous avons pu le voir. De plus, Descartes lui-même est très peu explicite sur la notion de l'union de l'âme et du corps, notion pourtant essentielle pour saisir le statut de l'émotion musicale.

C'est donc à la fois une méconnaissance de l'évolution de sa philosophie de la musique et une incompréhension du statut de l'émotion musicale qui sont à l'origine de la déformation de sa pensée sur l'art, déformation qui visera principalement à placer le domaine du beau et de l'émotion esthétique sous la coupe de la raison.

Deux moments peuvent être relevés dans le processus de «cartésianisation» de la théorie musicale. Il y a d'abord, du vivant même de Descartes, une volonté de mécaniser la composition, puis il y aura une rationalisation du langage musical: c'est l'œuvre de Rameau.

a. La «mécanisation» de la composition musicale.

Au xvii^e siècle, de nombreux théoriciens et compositeurs tentent de trouver des règles quasi mécaniques de composition. Cette tendance s'appuie à la fois sur une confiance immodérée en la raison et sur une nostalgie de l'idéal musical grec antique remis à la mode par les académies florentines de la fin du xvi^e siècle. Aussi cherche-t-on à établir des correspondances plus ou moins strictes entre les éléments du langage musical — rythmes, intervalles, structures mélodiques, modes... — et les passions, de façon à pouvoir composer sans faillir des mélodies possédant la force expressive désirée.

⁴⁷ C'est le cas de Krantz qui dans son étude fait de Descartes le porte-parole du mouvement classique (E. Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes*, Paris, Alcan, 1898). Bien d'autres depuis lors ont parlé en ce sens: par exemple D. Charles dit: «sa philosophie, qui entreprend de généraliser le recours à la raison pour fonder l'ensemble des sciences, ne manque pas d'englober l'art comme tel dans cette généralisation» (D. Charles, «Esthétique, Histoire de l'esthétique», in *Encyclopédie Universalis*, vol. 6, p. 563), ou encore Lanson qui a interprété la virtuelle esthétique de Descartes d'après Boileau sans se demander si elle était conforme à sa pensée réelle (G. Lanson, «Philosophie cartésienne et littérature», dans *Revue de métaphysique et de morale*, 1896, pp. 517-550).

En 1618, Descartes semble admettre l'existence d'une correspondance entre tel intervalle musical et telle passion, entre tels «soni affectiones» et tel «affectus», tout en reconnaissant que ce problème est trop complexe pour être étudié dans un *abrégé*:

«Je devrais traiter maintenant de chaque mouvement de l'âme qui peut être excité par la musique, et je pourrais montrer par quels degrés, consonances, rythmes et choses semblables ils doivent être excités; mais cela dépasserait les limites d'un abrégé»⁴⁸.

Lorsqu'il évoluera vers une esthétique de type subjectiviste, il abandonnera ce type de démarche. Ainsi en 1630 écrit-il à Mersenne:

«je ne connais point de qualités aux consonances qui répondent aux passions»⁴⁹.

D'autres, pourtant, poursuivent leur recherche dans cette voie. Mersenne croit pouvoir affirmer que les anciens détenaient la clé de ces correspondances:

«Mais peut-être que cette connaissance n'est pas impossible, soit que les anciens l'aient eue, comme tiennent ceux qui croient qu'Aristote, Plutarque, et les autres auteurs ne proposent rien des espèces et des effets de la musique que ce qui est véritable, et qui disent que les Grecs avaient la connaissance du tempérament des auditeurs, de la nature des passions, et des intervalles»⁵⁰.

Il cherche dès lors à reconstituer «les règles et maximes que l'on doit user pour faire de bons chants»:

«Il faut néanmoins avouer que l'on peut trouver des règles si certaines, que l'on ne manquera jamais à faire de bons chants sur toutes sortes de sujets, pouvu que l'on entende la lettre (...). Ce qui me fait croire que l'on peut établir des règles pour les chants, est que les maîtres en ont déjà établies quelques-unes, dont ils se servent assez heureusement»⁵¹.

⁴⁸ Descartes, *Abrégé de musique...*, p. 140; «En ce qui concerne la variété des passions que la musique peut exciter par la variété de la mesure, je dis qu'en général une mesure lente excite en nous également des passions lentes, comme le sont la langueur, la tristesse, la crainte, l'orgueil, etc., et que la mesure rapide fait naître aussi des passions rapides, comme la joie, etc. (...). Mais une recherche plus exacte de cette question dépend d'une excellente connaissance des mouvements de l'âme, et je n'en dirai pas davantage» (Descartes, *Abrégé de musique...*, p. 62).

⁴⁹ Descartes, *Lettre à Mersenne du 4 mars 1630*, in *Correspondance...*, tome I, p. 123.

⁵⁰ M. Mersenne, *Harmonie universelle. Traitez de la voix et des chants*, livre second des chants, prop. V, éd. en facsimile avec une introd. de Fr. Lesure, Paris: CNRS, p. 98.

⁵¹ M. Mersenne, *Harmonie universelle. Traitez de la voix et des chants*, livre second des chants..., prop. V, p. 98.

Bannius, théoricien hollandais et ami de Descartes, croira trouver de telles règles. Son système se base sur les intervalles et les tonalités. Chaque intervalle a la faculté d'émouvoir l'âme en fonction de son étendue: les plus petits frappent l'oreille — et donc l'âme — d'une manière plus douce, les plus grands nous affectent de façon plus vive et énergique. Ainsi la quarte est plus dure que la tierce majeure, la quinte est l'intervalle le plus «véhément», etc. Chaque ton est également propre à exprimer un sentiment et à susciter une émotion. À partir de l'analyse d'un texte poétique, on peut déterminer exactement quels intervalles et quel ton conviennent le mieux pour exprimer l'émotion contenue dans le texte⁵².

Pour ce cartésien convaincu, la musique repose sur des lois indiscutables et immuables que la raison doit révéler, et elle ne dépend nullement du hasard et des caprices du compositeur. Tout en reconnaissant en Monteverdi un représentant génial de cet idéal, il déplore le fait qu'il avait composé ces œuvres «par hasard et habileté»⁵³.

Sa théorie n'eut cependant pas le succès escompté, et lors d'un concours de composition organisé par Mersenne pour mettre à l'épreuve sa théorie, Bannius perdit la face contre Boësset, compositeur en vue à la cour de Louis XIII⁵⁴.

b. La théorie cartésienne de Rameau

Bien plus profond et porteur d'avenir sera l'effort de rationalisation effectué par Rameau. Celui-ci a marqué l'histoire de notre langage musical, parce qu'il a permis de clarifier la grammaire tonale. Cependant, Rameau a rompu le fragile équilibre établi par Descartes.

⁵² A. Bannius, Zangh-Bloemzel, Amsterdam: Louis Elzevier, 1642; Jonckbloet et Land, *Correspondance et œuvres musicales de C. Huygens*, p. XLIV-XLV.

⁵³ Jongbloet et Land, *Correspondance et œuvres musicales de C. Huygens*, p. LXIV.

⁵⁴ Descartes dira à propos de l'air composé par Bannius: «pour la musique de M. Bannius, je crois qu'elle diffère de l'Air de Boësset comme la chrie d'un écolier qui a voulu pratiquer toutes les règles de sa rhétorique, diffère d'une Oraison de Cicéron, où il est malaisé de les reconnaître» (Descartes, *Lettre à Mersenne de Décembre 1640*, in *Correspondance...*, tome IV, p. 218). Bannius considérait quant à lui que «monsieur Boësset n'a composé cet air que par hasard et rencontre, sans y apporter les règles et la science requise» (Descartes, *Lettre à Bannius*, in *Correspondance...*, tome IV, p. 226). À propos du concours, voir: G. Rodis-Lewis, «Musique et passion au XVII^e siècle. Monteverdi et Descartes», in *XVII^e siècle*, 92 (1971) p. 81-98; D. P. Walker, «Joan Albert Ban and Mersenne's competition of 1640», in *Music and Letters*, 57/3 (1976) p. 233-255.

On constate chez Rameau une évolution similaire à celle que l'on trouve chez Descartes: parti d'une conception numérique du son, qu'il emprunte à Descartes, il s'oriente vers une approche physique lorsqu'il découvre les travaux de Sauveur⁵⁵.

Rameau avait beaucoup d'admiration pour la philosophie de Descartes. Il a lu le *Discours de la méthode*, et veut appliquer la démarche décrite par Descartes dans sa propre recherche théorique:

«éclairé par la méthode de Descartes que j'avais heureusement lue, et dont j'avais été frappé, je commençai par descendre en moi-même (...)»⁵⁶.

Il ne se fie plus aux sens, mais veut trouver un point d'appui stable sur lequel il puisse reconstruire le discours musical:

«j'examinai ce qui se passait dans mon esprit et dans mon organe et il me sembla toujours qu'il n'y avait rien du tout qui me déterminât, quand j'avais entonné un son, à entonner, entre la multitude de sons que je pouvais lui faire succéder, l'un plutôt que l'autre. Il y avait, à la vérité, certains pour lesquels l'organe de la voix et mon oreille me paraissaient avoir de la prédilection; et ce fut là ma première perception; mais cette prédilection me parut une pure affaire d'habitude. J'imaginai que dans un autre système de musique que la nôtre, avec une autre habitude de chant, la prédilection de l'organe et du sens aurait été pour un autre son; et je conclus que, puisque je ne trouvai en moi-même aucune bonne raison pour justifier cette prédilection et la regarder comme naturelle je ne devais ni la prendre pour principe, ni même la supposer dans un autre homme qui n'aurait point l'habitude de chanter ou d'entendre du chant»⁵⁷.

Et il poursuit:

«J'abandonnai les convenances, malgré l'autorité et la force qu'elles ont dans les affaires de goût, de crainte qu'elle m'entraînassent dans quelque système qui serait peut-être le mien, mais qui ne serait pas celui de la nature»⁵⁸.

⁵⁵ Joseph Sauveur (1653-1716) est un mathématicien qui consacra l'essentiel de ses recherches aux phénomènes acoustiques. Il publia ses découvertes dans différents mémoires parus à l'Académie des Sciences. Citons le plus important: *Principes d'acoustique et de musique ou système général des intervalles des sons*, publié en 1701 où il calcule le nombre absolu de vibrations d'un son et explique scientifiquement le phénomène des sons harmoniques.

⁵⁶ Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie (1750)*, p. 7-8, in *Complete theoretical writings*, éd. by Erwin Jacobi, American Institute of Musicology, 1967, vol. III, p. 170.

⁵⁷ Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie (1750)*, p. 8-9, in *Complete theoretical writings...*, vol. III, p. 170-171.

⁵⁸ Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie (1750)*, p. 11, in *Complete theoretical writings...*, vol. III, p. 172.

Rameau veut donc trouver «les vrais fondements»⁵⁹ de la musique, il cherche à trouver une base rationnelle au langage musical qu'il pratique, c'est-à-dire au système tonal, système fondé sur l'accord parfait majeur.

En 1722, Rameau, suivant pas à pas Descartes, croit devoir la chercher dans les mathématiques :

«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»⁶⁰. Il en conclut que «l'ordre de l'origine et de la perfection de ces consonances se trouve déterminé par celui des nombres (...), la disposition de ces notes conforme à l'ordre des nombres et des division de la corde donne l'harmonie la plus parfaite qu'on puisse imaginer»⁶¹.

Il reprend donc l'analogie proportionnelle du son et de la corde pour justifier les consonances et leurs rapports⁶², et démontre l'excellence de l'accord parfait majeur, composé des consonances de tierce et de quinte, en avançant le principe du son fondamental, principe énoncé par Descartes dès son *Compendium musicae*.

Puis, lorsqu'il prend connaissance des travaux de Sauveur⁶³, il envisage la musique sous l'angle physique et non plus seulement mathématique et fait du corps sonore le principe de tout le système musical, de l'harmonie et de la mélodie.

Ce principe est relativement simple. Tout son émis «résonne» c'est-à-dire génère trois sons différents, lesquels constituent l'accord parfait majeur :

⁵⁹ Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), p. 2, in *Complete theoretical writings...*, vol. III, p. 167.

⁶⁰ Rameau, *Traité d'harmonie, Préface*, in *Complete theoretical writings...*, vol. I, p. 3.

⁶¹ Rameau, *Traité d'harmonie*, livre I, ch. 3, p. 5, in *Complete theoretical writings...*, vol. I, p. 35.

⁶² «Le son est au son comme la corde est à la corde: or chaque corde contient en soi toutes les autres cordes qui sont moindres qu'elle, et non pas celles qui sont plus grandes; par conséquent aussi dans chaque son, tous les aigus sont contenus dans le grave, mais non pas réciproquement tous les graves dans celui qui est aigu; d'où il est évident que l'on doit chercher le terme plus aigu par la division du plus grave, laquelle division doit être arithmétique; c'est-à-dire en parties égales (...)» (Rameau, *Traité d'harmonie*, livre I, ch. 3, p. 3, in *Complete theoretical writings...*, vol. I, p. 33). Rameau reprend ici presque mot à mot le texte de Descartes.

⁶³ Rameau cite Sauveur pour la première fois en 1726 dans son *Nouveau système de musique théorique*. Mais il faut attendre la *Génération harmonique* de 1737 pour que les découvertes de Sauveur soient parfaitement intégrées dans son système théorique.

«le corps sonore que j'appelle à juste titre *son fondamental*, ce principe unique, générateur et ordonnateur de toute la musique, cette cause immédiate de tous les effets, le corps sonore, dis-je, ne résonne pas plutôt qu'il engendre en même temps toutes les proportions continues, d'où naissent l'harmonie, la mélodie (...). Sa résonance fait entendre trois sons différents, dont les rapports sont comme 1 ut, 1/3 sol, 1/5 mi (...)»⁶⁴.

La prééminence de l'accord parfait majeur se trouve donc justifiée par un phénomène physique, dépendant d'un principe simple et unique :

«la proportion harmonique peut bien être regardée comme un principe en musique, mais non pas comme le premier de tous, elle n'y existe qu'à la faveur des différents sons qu'on distingue dans la résonance d'un corps sonore, et ceux-ci n'y existent qu'à la faveur du son de la totalité de ce même corps: donc ce dernier son en est le principe fondamental, et c'est de là qu'il fallait absolument partir»⁶⁵.

Le «principe unique, générateur et ordonnateur de toute la musique»⁶⁶ a ainsi une justification «de nature», une démonstration physique. Rameau parvient à démontrer ce que ses sens et son goût lui avaient révélé: l'excellence de l'accord parfait majeur, et donc du langage harmonique tonal. Il se considère dès lors comme un nouveau Pythagore, qui a réussi à justifier un système musical en le fondant sur une expérience physique incontestable :

«(...) Je suis enfin parvenu à démontrer ce principe fondamental de la musique que jusqu'à moi on avait tenté vainement de découvrir»⁶⁷.

La science peut donc expliquer l'art et en justifier les principes. La stricte séparation qu'avait établie Descartes est abolie. On retrouve le schéma classique d'une esthétique de type objectif où la beauté d'un accord, d'un intervalle sonore est une propriété de la chose que la raison doit découvrir. Elle n'est en rien dépendante du goût et de l'émotion ressentie, qui ne font que confirmer une qualité objective.

Par cette recherche de rationalisme dans le domaine musical, Rameau trahit la pensée de Descartes. Il trouve une justification scientifique, «de nature», à l'accord parfait majeur, élément principal du langage tonal. Il y a là une objectivation du beau, et une confusion entre l'art et la science.

⁶⁴ Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), p. 19-20, in *Complete theoretical writings...*, vol. III, p. 176.

⁶⁵ Rameau, *Génération Harmonique, ou traité de musique théorique et pratique* (1737), préface, in *Complete theoretical writings...*, vol. III, p. 10.

⁶⁶ Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), p. 19, in *Complete theoretical writings...*, vol. III, p. 176.

⁶⁷ Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), Préface, p. v-vi, in *Complete theoretical writings...*, vol. III, p. 157.

La beauté d'un son, d'un accord réside dans sa nature même, que la science, et non plus l'émotion, nous découvre. La séparation entre art et science n'existe plus. L'autonomie du discours esthétique est perdue.

* * *

Nous avons voulu souligner ici l'originalité de la pensée de Descartes sur le beau, pensée qui donne aux sens et à l'émotion une place que les musiciens cartésiens leur refuseront.

Cette réflexion sur l'art s'est développée à la faveur de questions acoustiques, suscitées d'abord par Beeckman en 1618, puis par le père Mersenne vers 1630.

Le *Compendium musicae* de 1618 s'inscrit dans la lignée des théories pythagoriciennes développées par Zarlino, mais se démarque des traités traditionnels en rejetant la philosophie de la nature qui les sous-tend. Refusant de s'inscrire dans une épistémologie de la ressemblance et de l'analogie, il annonce déjà l'épistémologie de l'ordre et de la distinction que le philosophe systématisera dix ans plus tard. Cette coexistence au sein d'un même traité de deux discours incompatibles, dont l'un n'est pas encore affirmé, et dont l'autre perd une partie de sa substance en raison même du premier, fait de cette œuvre de jeunesse un écrit ambigu et original.

L'esthétique intellectualiste du *Compendium musicae* va progressivement faire place à une pensée plus subjective, où l'émotion relève de l'union de l'âme et du corps. La beauté n'est plus une qualité objective de la chose, que la raison peut dominer, mais devient relative à l'histoire personnelle de chacun. L'émotion musicale appartient au monde des passions, dont la raison ne pourra rendre compte dans sa complexité. Aussi Descartes sépare-t-il strictement beauté et perfection en musique.

Ce statut de l'émotion musicale n'a pas été clairement perçu par les théoriciens de la musique. La tentation était grande de mécaniser le processus de composition, et de réduire le génie d'une œuvre à l'application de quelques règles, comme l'a fait Bannius. Une rationalisation en profondeur du langage musical sera l'œuvre de Rameau qui, au fil de ses écrits, tentera d'expliquer les fondements du système tonal, et d'en objectiver la beauté.

RÉSUMÉ. — Descartes n'a pas écrit de traité systématique d'esthétique, mais s'est exprimé à plusieurs reprises sur l'art et le beau dans des écrits concernant la musique. Depuis son premier écrit de 1618 — le *compendium musicae* — jusqu'au *traité des passions de l'âme*, il évolue d'une philosophie de l'art à tendance objective et intellectualiste, vers une esthétique plus subjective où le beau est une question de goût personnel: le beauté d'une œuvre musicale devient relative à l'émotion ressentie. Celle-ci appartient au domaine de l'union de l'âme et du corps, et ne peut être régie par la seule raison. C'est pour n'avoir pas compris la place exacte que Descartes assignait à l'émotion esthétique que les cartésiens, dont Rameau, ont trahi la pensée du philosophe sur le beau.

ABSTRACT. — Descartes wrote no systematic on aesthetics, but expressed views on art and the beautiful on a number of occasions in several writings on music. From his first treatise in 1618 — the *compendium musicae* — to the *traité des passions de l'âme*, he evolved from a philosophy of art with objective and intellectualist leanings towards a more subjective aesthetics in which the beautiful is a question of personal taste: the beauty of a piece of music becomes relative to the emotion felt. Such emotion pertains to the union of soul and body and cannot be directed by reason alone. It is because they did not grasp the precise place assigned by Descartes to aesthetic emotion that Cartesians, including Rameau, have betrayed his thought on the beautiful. (Transl. by J. Dudley).