

Poma, Roberto

La physiologie musicale des émotions à la Renaissance

Organon 36, 75-91

2007

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej Bazhum, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych tworzonej przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Roberto Poma (Paris, France)

LA PHYSIOLOGIE MUSICALE DES EMOTIONS A LA RENAISSANCE

Les sons exercent une influence subtile et profonde sur la dimension émotionnelle des humains et des animaux. Bien avant l'essor de la musicothérapie contemporaine, l'étude du lien entre sons, rythmes, sensation et altération physiologique ou émotionnelle fait partie de la philosophie naturelle et de la médecine aussi bien que de la théorie musicale. C'est à la croisée de ces trois domaines que se situe notre enquête sur certaines manières de penser la genèse d'une émotion au XVI^e siècle. A cette époque charnière dans le développement de la culture occidentale, l'on rencontre des philosophes, des médecins et des théoriciens de la musique partageant des intuitions fondamentales sur les rapports que le monde physique entretient avec le monde psychique et moral. Si ces trois mondes sont considérés comme trois structures interconnectées, celles-ci renvoient néanmoins à une seule entité organique: l'être vivant. A la faveur du principe tout-puissant d'analogie, une grande homogénéité logique apparente ces trois mondes. L'étymologie a entre autres l'avantage d'en révéler l'étendue conceptuelle aussi bien que les applications concrètes. Il suffit de se pencher par exemple sur les multiples acceptions du terme *tempérament* pour apprécier la force et l'enracinement de l'analogie entre ces trois mondes.

Dans le latin classique, *temperamentum* veut dire *combinaison proportionnée des éléments d'un tout, juste proportion*¹. Le terme dérive de *temperare* au sens de *mélanger, mêler* des substances physiques. Aux XVI^e et XVII^e siècles, *tempérament* est utilisé dans le sens de *type d'organisme considéré dans les caractères de son fonctionnement*², dans le cadre de la théorie des humeurs régissant le discours médical. Par extension, ce terme désigne à la fois l'ensemble des caractères physiologiques particuliers et innés (sanguin, mélancolique, colérique, flegmatique) et la tendance dominante de la personnalité qui détermine le comportement humain. D'autres sens, plus proches du latin, apparaissent au XVI^e siècle. Il s'agit de la modération, équilibre d'un mélange, et, dans le domaine moral, de la tempérance. Cette notion d'*adoucissement* détermine l'usage du terme *tempérament* dans le domaine musical. Ici, le mot *tempéré*, au participe passé, désigne en effet une

¹ Dictionnaire historique de la langue française, p. 3781.

² Dictionnaire historique de la langue française, p. 3781.

certaine organisation de l'échelle des sons, visant à adoucir les dissonances. Voilà donc un verbe, *temperare*, qui peut renvoyer à la fois au monde physique, à la théorie humorale, à la psychologie des complexions, à la morale de la *medietas*, à la théorie et à la pratique musicale. Le même type de phénomène sémantique se produit pour les mots *harmonie*, *accord*, *concorde*, *consonance*¹.

Dans le présent travail, nous allons essayer de montrer que les principales théories sur l'origine d'une émotion se fondent sur un glissement conceptuel et sémantique analogue à celui que nous venons d'évoquer à propos du mot *tempérament*. En effet, l'analogie entre formes de la matière, de la pensée et de l'action fait passer le discours du plan logique au plan ontologique. Par un automatisme de la pensée de l'époque, la similitude entre deux objets devient le signe évident d'un lien de parenté caché. De même que des enfants issus d'un même couple de parents se ressemblent, de même la ressemblance entre deux objets témoigne d'une souche identique. L'analogie entre deux objets doit donc dériver d'une généalogie commune. La sphère de la pensée et celle de l'être s'entrecroisent au point que les relations de ressemblance formelle, que certains objets de la pensée entretiennent entre eux, se transforment sans résidu en relations de ressemblance matérielle. La logique phagocyte ainsi l'ontologie pour former avec elle un tout organique, à tel point que la représentation intellectuelle des proportions mathématiques structurant l'harmonie musicale s'incarne dans une réalité de chair et de sang, de contractions musculaires et de vapeurs (*spiritus*). Une harmonie cachée semble discipliner l'art musical et les facultés de l'âme. Toutefois, deux conditions, outre l'*auctoritas* de l'analogie, sont requises; deux postulats sont à admettre pour réaliser une telle alchimie de concepts. Premièrement, un *isomorphisme de structure* entre formes de la matière, de la pensée et de l'action, gage d'une harmonie immanente, cachée au fond de toute chose. Deuxièmement, l'existence d'une substance subtile protéiforme aux emplois multiples: les *spiritus* ou *pneumata*, capables de mettre en communication deux dimensions hétérogènes de l'être humain, à savoir l'âme et le corps, l'intellect et le sens.

Isomorphisme de structure

Comme l'a souligné, entre autres, Gilbert Rouget, *l'antiquité grecque ou chinoise, l'Inde, les civilisations de l'islam, toutes les hautes cultures ont mis les échelles musicales en relation avec les émotions, les passions, l'ordre cosmique, et en définitive la santé morale et physique*². Dans la culture grecque, les premières théories sur l'efficace morale de la musique voient le jour au sein de l'école pythagoricienne. L'univers des pythagoriciens se présentant sous la forme d'un cosmos, ordonné du dedans par des lois arithmétiques, le nombre est à la fois le fondement des lois astronomiques, des lois musicales et des lois morales (dans le sens de logiques préexistantes à

¹ L'étude la plus approfondie que nous connaissions à propos des multiples sens du verbe *temperare* et de ses dérivés se trouve dans L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony ...*, pp. 71–107.

² G. Rouget, *La musique et la transe*, p. 185.

l'action)¹. Car si tout est harmonie, l'âme humaine l'est aussi. Mais puisque les vicissitudes *dysharmoniques* de la vie tendent à en troubler le bon tempérament initial, seule la musique, en tant qu'art d'accorder des éléments discordants, permet de reconstituer l'harmonie provisoirement perdue². On est à l'origine de la notion aristotélicienne de *katharsis*, c'est-à-dire de l'idée selon laquelle la musique est une médecine pour l'âme parce qu'elle imite les émotions qui nous tourmentent et dont nous voulons nous purifier. Chez Platon, les théories pythagoriciennes sur l'analogie entre les lois de l'âme du monde et les lois de la musique sont exposées dans certains passages du *Timée* et de la *République*³. Ses idées sur la musique demeurent cependant trop complexes pour être traitées ici⁴.

A partir des réflexions de ses prédécesseurs, Aristote pose clairement la problématique de la correspondance entre formes musicales et états d'âme lorsqu'il prend en examen l'efficace morale des modes doriens et phrygiens. Après avoir affirmé que *l'enthousiasme* [ἐνθουσιασμός] [provoqué par le mode phrygien] *est une affection* [πάθος] *du caractère* [τοῦ ἡθους] *de l'âme* [περὶ τὴν ψυχὴν]⁵, Aristote déclare, sans prendre position, qu'*il semblerait qu'il y a une affinité* [συγγένεια] *entre les harmonies et les rythmes* [et l'âme]: *c'est pourquoi de nombreux sages disent que l'âme est harmonie, d'autres qu'elle a de l'harmonie*⁶. Tout est dit: une disposition proportionnée de sons – le mode phrygien – est susceptible de changer la disposition intérieure d'un être humain en raison d'une communauté profonde (*sungheneia*), dirions-nous, entre un *ordre extérieur* – les sons musicaux – et un *ordre intérieur* – l'âme. A cause de cet accord profond, reposant sur un isomorphisme de structure, un bruit quelconque, ou même un son désagréable comme le grincement d'une fourchette sur une assiette, pourront donner lieu à des émotions agréables lorsqu'ils s'inscrivent dans un tissu harmonique. Mais ne nous fourvoyons pas! Dans l'esthétique musicale moderne, les notions d'agréable et de désagréable ont acquis une connotation qui les différencie considérablement du modèle grec, où la musique, tout comme la danse, la métrique et la poésie, sont strictement reliées à la médecine et à la religion, à l'astronomie et à la philosophie. Dans le monde grec à l'époque d'Aristote, tout au moins dans l'éducation des aristocrates, la *mousiké* n'avait pas qu'une fonction récréative. Elle répondait à des exigences d'ordre éthique, gnoséologique et religieux⁷. Encore une fois, l'on peut prendre à témoin la polysémie d'un mot pour comprendre l'imbrication de différents domaines.

¹ Cf. Aristote, *Métaphysique* A, 985b.

² Cf. Diels-Kranz 44 B 10.

³ Cf. Platon, *Timée* 47–48, 53a–b, 80b, 90d et *République* 530–531.

⁴ Cf. E. Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*.

⁵ Aristote, *Les politiques* 1340a11–12. Sauf indication contraire, nous avons traduit directement du grec, du latin ou de l'italien tous les extraits des textes cités.

⁶ Aristote, *Les politiques* 1340b17–19: καὶ τις ἔοικε συγγένεια ταῖς ἀρμονίαις καὶ τοῖς ῥυθμοῖς εἶναι· διὸ πολλοὶ φασὶ τῶν σοφῶν οἱ μὲν ἀρμονίαν εἶναι τὴν ψυχὴν, οἱ δ' ἔχειν ἀρμονίαν.

⁷ Cf. E. Fubini, *L'estetica musicale dall'Antichità al Settecento*, p. 5.

L'isomorphisme de structure qui sous-tend la sphère des formes musicales et celle des émotions, ainsi que la *sungheneia* d'Aristote, seront davantage clarifiées. Si en général le mot *nomos* signifie *loi* et *convention*, toutefois, dans la *mousikê technê* – l'art des Muses – il fait référence à la notion de *mélodie*. Les *nomoi* – en français *nomes* – étaient des thèmes musicaux conçus pour des occasions particulières et destinés à susciter des effets *éthiques* dans le public¹. Terpandre, l'inventeur légendaire des *nomoi* selon le pseudo-Plutarque², serait à l'origine du lien entre loi civile, loi musicale et – dirions-nous – loi de l'émotion³. Dans ce contexte, la musique se profile comme un moyen de contrôle social, une sorte d'*instrumentum regni* permettant en principe de conformer tout naturellement le comportement individuel à un idéal politique grâce à un choix de mélodies et de rythmes écoutés, dansés ou exécutés. Pour autant, jusqu'ici, rien n'autorise à supposer une correspondance ontologique *forte* entre les ordres politique, esthétique et psychologique.

Si le *nomos* désigne la loi en tant que *convention*, les *nomoi* musicaux, établis par la tradition grecque, expriment avant tout un idéal pédagogique. En inculquant le sens de la loi, les *nomoi* tendent surtout à structurer le chaos émotionnel des jeunes gens afin de les transformer en adultes responsables des affaires de la cité. La pratique de la musique forme des esprits libres et des individus capables de corriger des comportements préjudiciables sans l'intervention d'une autorité extérieure. D'une certaine façon, l'intériorisation des lois musicales rendrait superflues les lois de la cité⁴. La *mousikê* est donc indispensable dans la *paideia* de l'homme libre.

Le principal porte-parole de cette théorie est Damon d'Athènes, dans la première moitié du V^e siècle. Le dispositif psychologique nécessaire pour la réalisation de cet ambitieux projet éthique et politique porte un nom, la *mimesis*, car *en imitant les sons propres à une activité humaine et aux sentiments dans lesquels elle s'exécute, chaque harmonie provoque dans l'âme un mouvement correspondant, selon ce principe de la ressemblance (di'homoiôtêtos) évoqué par Aristide Quintilien citant les sectateurs de Damon*⁵. Par ailleurs, même si l'analogie entre la tension des cordes de la lyre et la tension de l'âme, évoquée plus tard par Aristoxène (fr. 120 Wehrli) et par Dicéarque (fr. 11 Wehrli), ne figure pas chez Damon, *cependant l'expression κινεῖν τὴν ψυχὴν [mouvoir l'âme] extraite par Ryffel du fr. 18, emprunté par Aristoxène aux sectateurs de Damon, semble établir une relation entre le mouvement de l'âme, l'émotion, et le mouvement du son, c'est-à-dire la rapidité de son déplacement, selon la théorie acoustique de Lasos*⁶. Un écho de ces réflexions se trouve dans la bouche de Socrate, dans le troisième livre de la *République* de Platon:

¹ F. Lasserre, *L'éducation musicale dans la Grèce antique*, pp. 22–27.

² F. Lasserre, *L'éducation musicale dans la Grèce antique*, p. 27.

³ E. Fubini, *L'estetica musicale dall'Antichità al Settecento*, p. 10.

⁴ Cf. H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*.

⁵ F. Lasserre, *L'éducation musicale dans la Grèce antique*, p. 60.

⁶ F. Lasserre, *L'éducation musicale dans la Grèce antique*, p. 60.

*Je ne m'y connais pas en harmonies, mais je voudrais que tu me laisses celle qui imite convenablement les sons et les intonations d'un homme courageux qui participe à une action guerrière ou à toute activité qui lui est imposée et qui, marchant au devant des blessures ou de la mort, ou tombé dans quelque position critique, repousse dans toutes ces occasions, en bon ordre et sans fléchir, les assauts de la fortune.*¹

Pour résumer, la notion d'isomorphisme de structure nous semble exprimer efficacement une idée fondamentale liée aux théories anciennes sur l'efficace morale de la musique. Nous la représentons comme suit. La relation (R) entre sons (a, b, c, ...) d'une mélodie exécutée selon un rythme bien déterminé (binaire ou ternaire, lent ou rapide) présente une ressemblance formelle avec une émotion (E) conçue comme une relation entre énergies psychophysiques (x, y, z, ...) constitutives de l'être humain².

Cette représentation des rapports entre l'homme et la musique alimente également la pensée des premiers penseurs chrétiens. Ainsi pour Jean Chrysostome, le pouvoir d'adoucir le caractère est le propre de la musique, indépendamment de son usage religieux. Hommes et femmes, paysans et marins, cherchent à soulager par le chant la fatigue du travail, car l'âme supporte plus facilement les difficultés de la vie en écoutant une mélodie³. Saint Augustin met l'accent sur la supériorité de la musique intérieure sur la musique instrumentale. La vraie musique est, comme il le dit dans le sixième livre de son traité *De musica, une opération de l'âme*. La musique est un mouvement conscient, ordonné et rationnel, de l'âme envers le corps. Les modèles parfaits de ces mouvements sont contenus dans l'âme. Lorsque ces modèles intérieurs sont excités par la perception de sons harmoniques, l'âme contemple les rapports proportionnés qui structurent son harmonie intérieure. La beauté d'une musique instrumentale consiste donc dans la capacité qu'elle a de révéler à l'âme sa propre beauté, divine et éternelle⁴. Dans la lignée de la pensée augustinienne, Boèce fait revivre les idées pythagoriciennes sur l'harmonie universelle en en proposant une systématisation nouvelle destinée à une remarquable postérité. Dans le *De institutione musica*, l'isomorphisme de structure est présent implicitement dans la tripartition de la musique en *mundana, humana* et *instrumentalis*⁵. La *musica mundana* est assimilée à l'harmonie cosmique. Elle retentit imperceptiblement dans les mouvements réguliers des astres, dans la succession des saisons ainsi que dans tous les autres cycles de la nature. La *musica humana* est le corrélat humain de l'har-

¹ Platon, *République* III, 399a-b, trad. F. Lasserre in: F. Lasserre, *L'éducation musicale dans la Grèce antique*, p. 61.

² Cette définition mériterait, à l'évidence, des développements et approfondissements supplémentaires. Dans cet essai, nous nous bornons à en donner une esquisse rapide.

³ Jean Chrysostome, *Expositio in Psalmum 41*, pp. 155-159.

⁴ A. Augustin, *De Musica libri sex*. Cf. E. Fubini, *L'estetica musicale dall'Antichità al Settecento*, pp. 65-71.

⁵ A. M. S. Boèce, *De institutione musica* I.

monie cosmique. Elle résulte de l'union harmonieuse des différentes parties du corps entre elles et avec l'âme. Celui qui contemple cette merveilleuse harmonie psychophysique, à savoir le musicien théorique (*musicus*), est à même de reconnaître les consonances de la *musica instrumentalis* qui sont naturellement conjointes à celles de la *musica humana*¹. Cette correspondance est tellement forte que la musique instrumentale peut *moraliser* ou *débaucher* les esprits².

La théorie que nous venons d'exposer sera présentée sous différents aspects pendant tout le Moyen Age et jusqu'à la Renaissance. On pourrait la considérer comme le pendant musical de la longue histoire des analogies entre microcosme et macrocosme³. Dans un manuel de musique d'un anonyme du X^e siècle, l'isomorphisme entre sons harmoniques et mouvements de l'âme, sous-entendu dans le *De institutione musica*, se décline de la manière suivante:

[...] le même système de mesure, qui règle et adoucit [temperat] la consonance des voix, agit sur la nature des êtres mortels, et les mêmes rapports numériques, qui rendent concordants des sons différents, harmonisent l'âme avec le corps et créent l'harmonie éternelle des éléments opposés du monde entier⁴.

Toujours au X^e siècle, Reginon de Prüm (v. 842–915) affirme que la musique permet de découvrir le caractère des hommes, car nous sommes attirés par le genre de musique qui nous ressemble. Ainsi, les gens lascifs écoutent volontiers une musique lascive et efféminée⁵. Aussi, conformément à la tradition pythagoricienne réactualisée par Boèce, les effets de la musique sur les hommes sont-ils mis en correspondance avec l'influence des planètes⁶. Le consensus autour de l'édifice théorique créé par l'auteur du *De institutione musica* commence à fléchir très progressivement vers le début du XIV^e siècle⁷. Dès le XV^e siècle, on décèle une tendance à mettre entre parenthèses la *musica mundana* ou du moins à lui accorder une importance moindre à

¹ A. M. S. Boèce, *De institutione musica* I, 34, p. 1196: *Isque musicus est cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem, de modis ac rhythmis, deque generibus cantilenarum, ac de permixtionibus, ac de omnibus de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus, iudicandi.*

² A. M. S. Boèce, *De institutione musica* I, 1, p. 1167: *Musica naturaliter nobis esse conjunctam, et mores vel honestare vel evertere.*

³ Cf. G. P. Conger, *Theories of Macrocosm and Microcosm in the History of Philosophy* [1922], pp. 1–72.

⁴ Anonyme, *Musica enchiridiadis*, vol. I, p. 172: [...] *eiusdem moderationis ratio, quae concinentias temperat vocum, mortalium naturas modificet, quodque iisdem numerorum partibus, quibus sibi collati inaequales soni concordant, et vitae cum corporibus et compugnantiae elementorum, totusque mundus concordia aeterna coierit.*

⁵ Reginon de Prüm (lat. Regino Prumiensis), *Epistola de harmonica institutione* I, 1, 6, p. 235: *Sciendum praeterea, quod mores hominum per musicam cognoscuntur. Lascivus quippe ac petulans animus lascivioribus delectatur modis, aut frequenter eos audiens emollitur atque effeminatur. E contra durior atque ferocior mens vel asperioribus gaudet, vel asperioribus incitatur.*

⁶ Cf. D. Proust, *L'harmonie des sphères*.

⁷ E. Fubini, *L'estetica musicale dall'Antichità al Settecento*, pp. 102–103.

propos de l'efficace morale de la *musica instrumentalis*¹. Dans un esprit authentiquement aristotélicien, Johannes Tinctoris (1431–1511) attribue à la musique le pouvoir de susciter vingt affects/effets, parmi lesquels *mettre en fuite le diable, provoquer l'extase, élever l'esprit "mondain", retenir la mauvaise volonté, guérir les malades*, sans évoquer ni Boèce ni la musique des sphères².

La somme de réflexions accumulées pendant l'époque grecque, hellénistique et médiévale, pose les fondements théoriques des spéculations sur la musique à la Renaissance. A cette époque, la tendance à rationaliser l'expérience musicale sur les bases d'un savoir scientifique laïque est très forte. Le rationalisme médiéval avait séparé nettement la *théorie* de la *pratique* musicale, la théorie musicale se fondant sur des principes étrangers à la musique pratiquée par les *cantores*. L'œuvre de Gioseffo Zarlino, né à Chioggia en 1517, tente de les réunir en s'intéressant sérieusement à l'usage concret des intervalles musicaux. Dans ses trois traités – *Istituzioni harmoniche* (1558), *Dimostrazioni harmoniche* (1571) et *Sopplementi musicali* (1588) – Zarlino étudie la logique qui sous-tend les rapports entre les sons, sans négliger néanmoins la corrélation de ces derniers avec les émotions humaines. Il marque ainsi un retour au pythagorisme originel selon lequel la musique céleste ne serait qu'une série de rapports numériques considérés comme fondement de l'harmonie, même si le jeu des influences sidérales subtiles n'a plus droit de cité. Une exigence de rationalisation et de simplification se manifeste à tous les niveaux, dans la théorie et dans la pratique de la composition. Elle s'accorde parfaitement avec la conception de la musique comme instrument émouvant capable de *mouvoir les affects* (*muovere gli affetti*), d'émouvoir, de toucher les cordes de l'âme humaine. Si au Moyen Age, dans les chants religieux, l'élément choral et la dévotion individuelle emplissaient le cœur et l'esprit des ouailles, la musique de la Renaissance commence de s'adresser à un public passif, à des personnes qui écoutent. Ce public est composé essentiellement d'individus d'une classe sociale en plein essor: la bourgeoisie. C'est au compositeur de toucher et d'impliquer son public dans la trame du discours musical. De plus, le processus de laïcisation de la musique met sur le devant de la scène le but de la musique pour la société de l'époque: donner du plaisir *en mouvant les affects*. Pas moins qu'au Moyen Age, *la musique apparaît, à la Renaissance, comme un facteur décisif de civilisation. Elle élève l'âme et elle affine les mœurs. Par quel moyen? Essentiellement par sa capacité de susciter des émotions.*³ L'harmonie représente ici la forme d'un schéma logique au sein duquel l'on peut développer un discours musical capable d'émouvoir ou de divertir le public.

Zarlino affirme que la rationalité de la nature s'exprime dans des phénomènes naturels tels que les sons, les éléments et leurs qualités⁴. Les sons sont

¹ Cf. Ph. Vendrix, *La musique à la Renaissance*, pp. 68–79.

² *Diabolum fugare, extasim causare, terrenam mentem elevare, voluntatem malam revocare, egrotos sanare* in: J. Tinctoris, *Complexus viginti effectuum nobilis artis musices*, IV, pp. 195–200.

³ G. Rouget, *La musique et la transe*, p. 416.

⁴ G. Zarlino, *Le Istituzioni Harmoniche*, p. 77.

des mouvements de l'élément aérien. Faisant partie du monde élémentaire, ils possèdent des qualités (chaud, froid, sec, humide) dans des *proportions* différentes. Graves ou aigus, forts ou doux, les sons ont donc un tempérament¹. Les rapports qui s'établissent entre eux, c'est-à-dire les intervalles, peuvent être par exemple froids et secs, et stimuler ainsi la bile noire, disposant à une attitude mélancolique. Ou bien ils peuvent être chauds et humides, attisant le sang et suscitant par conséquent une humeur joviale. La tristesse et le courage, la joie et la hâte correspondent ainsi à la même logique régissant les lois de l'harmonie musicale. La physique d'Aristote ainsi que le paradigme hippocratico-galénique de la médecine humorale constituent la toile de fond de son analyse. En effet, de même que dans la colère la chaleur humide prédomine, de même le froid sec incite à la peur par un resserrement des esprits (*spiriti*). Un mélange semblable de qualités naturelles existe dans les harmonies. D'où, continue Zarlino, *nous pouvons affirmer que les mêmes proportions qui se trouvent dans la cause de la colère ou de la peur [...] se trouvent aussi dans les harmonies qui causent des affects semblables*². Par ailleurs, l'auteur des *Istituzioni armoniche* insiste (aussi) sur l'importance du tempérament naturel et, d'une manière générale, de la prédisposition du sujet qui écoute:

*Il arrive que le soldat, étant naturellement enclin aux choses de la guerre, est peu sensible à celles qui traitent de paix et de calme; il est parfois touché par des causeries d'armes et des sujets champêtres qui l'amuse beaucoup; de la même manière, les causeries d'armes ne plaisent peu ou point à l'homme par nature pacifique, calme, religieux; en revanche, il sera ému jusqu'aux larmes par des propos de paix et de gloire céleste. De même que des propos chastes sensibilisent peu le luxurieux, de même les propos lascifs et salaces ennuient l'homme tempéré et chaste. Il en résulte que chacun préfère entendre parler des choses qu'il aime le plus et qui l'émeuvent au plus au point.*³

¹ G. Zarlino, *Le Istituzioni Harmoniche*, p. 73: *Essendo le passioni dell'animo poste nell'appetito sensitivo corporeo, & organico come nel suo vero soggetto; ciascuna di esse consiste in una certa proporzione di caldo & frigido; & di umido & secco, secondo una certa disposizione materiale; di maniera che quando queste passioni sono fatte, sempre sovrabbonda una delle nominate qualità in qualunque di esse.*

² G. Zarlino, *Le Istituzioni Harmoniche*, p. 73: *Onde si come nell'ira predomina il caldo humido, cagione dell'incitamento di essa; cosi' predomina nel timore il frigido secco, il quale induce il ristrengimento degli spiriti. [...] Per la qual cosa potemo tener per certo, che quelle proportioni istesse, che si ritrovano nelle qualità narrate, si trovano anco nelle Harmonie: essendo che di un solo effetto non gli è se non una propria cagione, la quale nelle qualità già dette, & nelle Harmonie, è la Proporzion. La onde potemo dire che quelle istesse proportioni, che si ritrovano nella cagione dell'Ira, o del Timore [...] quelle istesse si ritrovino anco nelle Harmonie, che sono cagioni di concitare simili affetti.*

³ G. Zarlino, *Le Istituzioni Harmoniche*, p. 73: *Percioche si come avviene al Soldato, che per esser naturalmente inchinato alle cose della guerra, è poco mosso da quelle, che trattato di pace et quiete; et alcune volte è alterato dalli ragionamenti di arme et di cose campestri, che molto li dilettono; così il ragionar delle arme nulla o poco diletto porge all'huomo, che sia per natura pacifico, quieto, et religioso, et il ragionar delle cose di pace, et della gloria celeste molte volte li moveranno l'animo, et lo costringeranno a piangere. Et si come poco*

Dans le sillage de Zarlino, John Case (1539/40–1599), philosophe et médecin d'Oxford, affirme encore que

*l'âme humaine n'est rien d'autre qu'une douce harmonie. En effet, elle est rendue farouche ou molle, ou encore elle est émue par la similitude et la sympathie du musicus à l'égard des sons et des instruments, et pas à l'égard des phantasmata et de ombres tirées des autres sens.*¹

Suivant l'esprit de son époque, imprégnée d'éléments issus de la magie naturelle de Marsile Ficin, Case accorde une grande importance à la notion de sympathie dans l'explication des effets de la musique, mais il ne fait aucune référence à la sympathie entre la musique des sphères et les harmonies instrumentales.

Dans son *Harmonices mundi libri V* (1619), Johannes Kepler utilise lui aussi très opportunément la notion de sympathie en relation avec l'isomorphisme de structure, dont il est question dans la présente étude, lorsqu'il affirme que

*le fait de jouir des harmonies des sons semble lié aux passions. Cela consisterait en un soulagement et une caresse. Dès lors, les philosophes l'appellent Sympathie, car les états d'âme varient en fonction du type de Chant. Il s'agit en réalité d'une opération de l'âme, qui agit tout naturellement sur elle-même et l'excite. L'âme n'y est pas amenée par la pensée, ni par la volonté mais grâce à un instinct naturel, où les Idées existent déjà et sont excitées par la même occasion. Ce sont les Idées des Harmonies incorporées dans les sons et correspondantes aux affects de l'âme. L'Idée d'Harmonie est ainsi implantée dans l'âme. C'est quelque chose d'agréable, dans la mesure où elle la réjouit, étant profondément liée à l'idée d'un mouvement conforme.*²

Les paradigmes des harmonies, de manière atténuée par rapport à ceux des mathématiques, se trouvent intellectuellement dans la pensée et vitalement

muoveno i casti ragionamenti il Lussurioso; così gli altri che sono lascivi et sporchi annogliano il temperato e casto: Imperoché ogn'uno volentieri ode ragionare di quella cosa, della quale maggiormente si diletta; et da simili ragionamenti è sommamente mosso [...].

¹ J. Case, *Apologia musices tam vocalis quam instrumentalis et mixtae*, p. 23: *Anima humana (vt antea ostendimus) est nihil aliud quam dulcis quaedam harmonia: propter similitudinem ergò et sympathiam musicis vocibus ac instrumentis magis quàm aliorum sensuum phantasmatis atque vmbris efferuescit, emollescit, et mouetur anima.*

² J. Kepler, *Harmonices mundi libri V*, IV, 2, p. 123: *Quod enim delectamur Harmonijs sonorum, speciem passionis habet, quippe delinitionis demulsionisque unde etiam a Philosophis a patiendo Sympathia dicitur animorum cum Cantu; est tamen revera operatio animae, naturali motu agentis in seipsam, seseque exuscitantis: ad quod illa non consilio, nec voluntate, sed instinctu naturali fertur: habetque jam ab ipso ortu connexas & in unum quasi conflatas Ideas, & Harmoniarum in sonos incorporatarum, & affectionum animi respondentium: ut non aliter ipsi sit implantata Idea Harmoniae, quam quatenus laetificat, estque delectabilium aliquid, & quatenus est Ideae motus conformis implexa.*

dans l'âme¹. L'être humain est comme habité, *a capite ad calcem*, par des proportions qui le relient intimement aux mouvements ordonnés imprimés dans l'air par des instruments à cordes ou à vent. Nous retrouvons ici le sens profond de la *sungheneia* d'Aristote, c'est-à-dire l'isomorphisme entre les structures de l'intériorité humaine et celles des sons musicaux, harmoniques et rythmés. Selon Kepler, les émotions agréables suscitées par l'écoute d'un morceau de musique ne dérivent pas directement d'une qualité intrinsèque du son. Car la musique ne provoque pas seulement une sensation agréable dans l'organe qui la perçoit. Elle n'affecte pas l'oreille mais le corps tout entier, *par l'oreille*. L'appareil sensoriel n'est ici qu'une porte d'accès aux tréfonds de l'âme, où sommeille l'*Idea Harmoniae*. Les sons accèdent aux strates les plus archaïques de l'être humain, ceux qui le relient au monde animal. Ils pénètrent ainsi dans la sphère des instincts naturels dont l'activité particulière, selon Kepler, est conforme aux mouvements que les instruments de musique impriment dans l'air. La rencontre des deux structures semblables, celle des sons harmoniques et celle de l'instinct, met en branle les cordes de l'âme en suscitant une émotion. Or, puisque l'instinct naturel est une fonction de l'âme, Kepler peut affirmer, de concert avec Augustin, que l'émotion engendrée par la musique est bien une *operatio animae*. Comme pour Zarlino, le siège des passions est ici la faculté sensitive de l'âme (*appetito sensitivo*)².

Jusqu'ici, pour *expliquer* la genèse d'une émotion musicale et par conséquent l'efficace morale de la musique, nous avons passé en revue les principaux *discours* qui, de l'Antiquité à la Renaissance, théorisent l'affinité foncière entre la structure des sons harmoniques et la structure de l'âme. Nous avons appelé *isomorphisme* la propriété que chacune de celles-ci semble posséder. Aussi, par souci de concision, avons-nous volontairement mis à l'écart toutes les polémiques et les théories contraires à ce modèle³. A présent, il nous reste à *décrire* la manière dont ce modèle s'incarne dans les formes vivantes de la physiologie de la Renaissance. Contrairement à ce que nous avons fait dans la première partie de cette étude, et toujours pour des raisons matérielles, nous allons écarter l'immense apport de la pensée ancienne et médiévale, et notamment de la médecine arabe, pour la construction du paradigme pneumatique.

Modèle pneumatique et théorie des affects

Les doctrines de l'*éthos* musical présentées par les théoriciens musicaux

¹ J. Kepler, *Harmonices mundi libri V*, IV, 2, p. 123: *Paradigmata rerum Mathematicarum (& sic etiam, multoque magis Harmoniarum) inesse in Mente intellectualiter, in Anima vero vitaliter.*

² Cf. n. 1, p. 82.

³ Nous faisons allusion aux opinions exprimées par Démocrite (*La musique est plus récente que les autres arts parce qu'au lieu d'être l'effet de la nécessité elle est née au contraire d'un superflu déjà existant* in: Diels-Kranz 68 B 144) et Philodème, philosophe épicurien, dans son *De musica* (*Par le dessin, l'œil apprend à juger de la beauté d'un grand nombre de choses visibles; la musique, en revanche, est moins nécessaire; elle est surtout un agréable passe-temps*, (éd.) van Krevelen, I, XVI, 7, p. 18 et, dans le même esprit, I, XXXII, 20 sq., p. 44). Selon Diogène le Cynique, *les musiciens font régner l'harmonie entre les cordes de leur lyre mais leur âme et leurs mœurs n'ont rien d'harmonieux* (Mullach, fr. 16). Les Pyrrhoniens doutent également des pouvoirs moralisants de la musique (Sextus Empiricus, *Adv. Mathematicos* VI, 26).

s'enracinent dans le substrat de la physiologie de Galien (II^e apr. J.-C.). D'un point de vue médical, le fondement harmonique de la musique et son affinité avec la structure de l'âme et du corps provoquent une double action. En effet, on dit de la musique qu'elle *range* ou qu'elle dérange. Lorsqu'elle *range*, elle établit un certain accord entre les facultés de l'âme, jusqu'à ce que la santé physique et morale s'ensuive. Mais si elle dérange, la dissonance intérieure engendre des maladies du *corps-esprit*. La musique peut donc avoir une fonction *harmonisante* au sens fort, comme si l'on pouvait accorder un être humain à l'instar d'un instrument de musique. Elle apaise les états d'âme contraires à la joie et excite les esprits mous. Cette fonction cathartique de la musique, comme nous l'avons entrevu, est ancrée dans des structures et des fonctions *biologiques*. De ces dernières la médecine philosophique (ou philosophie naturelle) de la Renaissance propose une métaphorisation scientifique destinée à avoir une audience considérable dans un nombre étendu de domaines jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Il s'agit de la médecine humorale qui, grâce à sa physiologie des esprits (*spiritus* ou *pneuma*), offre un paradigme indispensable pour la description des effets matériels des harmonies musicales. Le corps est représenté comme une machine animée par de multiples activités et fonctions. La cuisson des aliments ingérés en constitue l'activité principale. Elle s'effectue progressivement dans trois organes: le foie, le cœur et le cerveau. Chaque cuisson dégage dans chaque organe une vapeur particulière, nommée *spiritus*, qui s'avère nécessaire pour l'exercice de toutes les fonctions végétatives, sensibles et intellectuelles. Le degré de finesse des *spiritus* augmente au fil des cuissons, au point de pouvoir assurer la communication entre des fonctions corporelles apparemment aussi hétérogènes que la digestion et la génération, la sensibilité et l'imagination. Bref, toute forme de dynamisme intérieur, y compris les émotions, dépend strictement des opérations effectuées par les *spiritus*, qui font du corps humain un tout organique. Or, le plaisir procuré par l'écoute d'un ensemble de sonorités – la consonance – est le résultat de l'accord ou, autrement dit, de la sympathie entre les sons musicaux et un *spiritus* (*pneuma*) humain particulier, les deux étant constitués de la même matière: l'air. Ceci est illustré à la Renaissance par l'expérience de la sympathie entre luths voisins, dont les cordes soumises à la même tension se mettent toutes à vibrer lorsqu'on en touche une seule¹. Des sensations internes et externes peuvent occasionner des effets physiques (contraction, relaxation ou intensification de l'activité d'un organe) qui modifient son état pneumatique et humoral. La *quies*, l'ordre physiologique d'un corps au repos, est altérée. L'harmonie intérieure s'éveille. Cette activité est perçue comme un mouvement affectif. L'état de déséquilibre qui se produit est nommé *affectus*. L'*affectus* est un déséquilibre dans les esprits animaux circulant à l'intérieur des nerfs et dans d'autres vapeurs qui s'écoulent sans cesse dans le corps. En général, l'abondance d'esprits fins et

¹ Cf. J. Case, *Apologia musices tam vocalis quam instrumentalis et mixtae*, 1588, p. 23: *Quemadmodum in fidibus tactâ chordâ quapiam, aequè tensa alterius instrumenti chorda propter sympathiam tremula moueri cernitur, tamet si non tangitur: ita sonis musicis aerem auremq̃e dulciter pulsantibus, nerui internorum sensuum tanquàm fides et chordae alterius cytharae aequaliter tensae mouentur quidem, et iisdem sic pulsatis consortibusque factis, mens ipsa (quantumuis diuina est) mirum in modum delectatur.*

vifs dispose une personne à des *affects* joyeux, tandis que des vapeurs épaisses et impures préparent la voie à la tristesse et à la crainte. Ayant atteint cet état, le corps et l'esprit tendent à rester dans le même *affect* jusqu'à ce que des stimulations nouvelles mènent à une altération du mélange de vapeurs. Affect et passion sont ainsi deux termes désignant le même processus. Le premier décrit celui-ci du point de vue du corps, le deuxième, de celui de l'esprit. L'altération du sang et des esprits provoquent un affect/effet sur le corps, tandis que l'esprit en subit les conséquences. Selon la tradition classique et médiévale, *affectus* et *spiritus*, chargés d'influences astrales, font l'efficacité émotionnelle de la musique. Ils animent un monde qui balance sans cesse entre harmonie et dysharmonie.

Marsile Ficin, dans la *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes* (1482) et dans le *De vita libri tres* (1489), et Cornelius Agrippa de Nettesheim, dans son *De occulta philosophia* (1533), proposent une synthèse cohérente entre savoir médical et théorie musicale à propos des effets de la musique¹. Marsile Ficin, en reprenant une ancienne métaphore platonicienne, compare l'univers à un animal qui danse (*Totus mundus est animal unum ratione musica saltans*) et dont les mouvements sont naturellement harmonieux, étant mus par une harmonie intrinsèque². Musique, cosmos et êtres vivants sont apparentés, les fonctions de l'une étant nécessaires à celles des autres. Le principe vital universel, l'âme du monde, qui insuffle aux membres du corps terrestre une vie hautement organisée, est réglé par des lois arithmético-musicales. Il en résulte un lien général de sympathie entre les parties du monde et les formes de vie qui l'habitent. La musique est une véritable force cosmique. De surcroît, grâce à sa *vis imaginativa*, le poète-musicien peut même capturer les émanations des planètes en imitant l'harmonie des sphères et les rythmes naturels. Il provoque ainsi des *affects* chez l'auditoire:

Rappelle-toi que le chant est le plus puissant imitateur de toute chose. Il imite en effet les archétypes [intentiones] de l'esprit et les affections de l'âme ainsi que les mots. Il reproduit aussi les gestes, mouvements, actes et caractères humains. Il imite et produit tout cela si puissamment qu'il incite à la fois celui qui chante et ceux qui écoutent à imiter et produire immédiatement les mêmes choses. Aussi, par la même vertu, lorsqu'il imite les choses célestes, le chant mène extraordinairement notre spiritus vers l'influence céleste et l'influence céleste vers le spiritus. Car la matière même de la consonance est bien plus pure et plus semblable au ciel que la

¹ La liste pourrait s'élargir à tous les traités de *magie naturelle* ou à ceux qui portent sur l'*harmonie universelle*. Cf. D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, p. 1-11.

² P. Gozza, *La musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento*, p. 16.

*matière médicale. C'est bien de l'air, chaud ou tiède qu'il soit, qui, d'une certaine manière, souffle et vit.*¹

La correspondance entre *musica mundana* et imagination humaine ainsi que celle entre *spiritus* humain et influence céleste s'unissent à la *mimesis* entre le chant et les formes inscrites dans l'imagination (*intentiones*) pour faire du chant une puissance magique. Le pouvoir de la musique s'exprime en effet par des voies physiques et de manière comparable au pouvoir du regard d'un sorcier, car les sons agissent sur la même substance intermédiaire entre le corps et l'esprit: le *spiritus*².

Une idée semblable sera reprise et développée par Agrippa. En s'interrogeant sur les raisons de l'efficace merveilleuse des sons et des accords, l'auteur du *De occulta philosophia* affirme que

si nous convenons avec Pythagore et Platon que le ciel est composé harmoniquement et qu'il gouverne et crée toute chose par des mouvements harmoniques, il faut admettre aussi que le son a la vertu de recevoir les dons de l'influence céleste. Le chant est plus efficace que le son des instruments car il provient de la conception «spiritale» et du désir hégémonique de la fantaisie et du cœur. En pénétrant facilement, avec l'air mu et tempéré, dans l'esprit aérien de celui qui écoute, qui fait le lien entre l'âme et le corps, en portant en soi l'affect et l'«état d'» âme de celui qui chante, en émouvant avec l'affect de celui qui écoute, en excitant la fantaisie avec la fantaisie, l'esprit avec l'esprit, il émeut le cœur, pénètre au fond de la pensée, s'insinue peu à peu dans les habitudes et fait bouger les membres ou les arrête. La même chose arrive aux humeurs corporelles. Dès lors, l'harmonie peut susciter tant de passions, naturelles et artificielles, et celle qui a été produite par la voix renforce les esprits et les corps. [...] Tout concept est composé de sons et de voix. Le son est le spiritus, et la voix est le son et le spiritus animés. Le discours est le spiritus

¹ M. Ficin, *De vita libri tres* III, 21, p. 74: *Memento vero cantum esse imitatore omnium potentissimum. Hic enim intentiones [= imaginationis conceptus] affectionesque animi imitatur et verba, refert quoque gestus motusque et actus hominum atque mores; tamque vehementer monia imitatur et agit, ut ad eadem imitanda vel agenda tum cantantem, tum audientes subito provocet. Eadem quoque virtute quando coelestia imitatur, hinc quidem spiritum nostrum ad coelestem influxum, inde vero influxum ad spiritum mirifice provocat. Iam vero materia ipsa concentus purior est admodum coeloque similior quam materia medicinae. Est enim aer et hic quidem calens sive tepens, spirans adhuc et quodammodo vivens.*

² M. Ficin, *De vita libri tres* III, 21, p. 105: *Cantus autem hac virtute, opportunitate, intentione conceptus ferme nihil aliud est quam spiritus alter nuper penes spiritum tuum in te conceptus factusque Solaris et agens tum in te, tum in proximum potestate Solari. Si enim vapor et spiritus quidam aliquando per radios oculorum vel aliter foras emissus fascinare, inficere, aliterque afficere proximum potest, multo magis id valet spiritus ab imaginatione cordeque simul uberius profluens et ferventior motuque valentior; ut non omnino mirum sit, morbos quosdam animi atque corporis sic auferri posse aliquando vel inferri, praesertim quoniam spiritus eiusmodi musicus proprie tangit agitque in spiritum inter corpus animamque medium et utrunque affectione sua prorsus afficientem.*

*proféré avec le son et la voix chargées de signification. Il se dégage de la bouche avec son et voix. Calcidius dit que la voix est poussée du fond de la poitrine et du cœur par l'effort du souffle, qui se produit dans la cavité de la poitrine où le médiastin très innervé sépare le cœur des poumons et, grâce à l'un et à l'autre, conjointement aux autres parties vitales, sans exclure la langue et la gorge, elle produit des sons articulés qui sont le commencement de la parole, interprète de l'esprit, dont elle manifeste les mouvements intérieurs.*¹

L'idée d'un isomorphisme de structure est contenue dans le même chapitre:

*Mais il est nécessaire que les sons proviennent de bases concordantes, qu'elles soient des cordes, des tubes d'instruments ou des voix. Et il sera impossible de faire concorder le rugissement du lion, le mugissements du bœuf, le hennissement du cheval, le braillement de l'âne, le grognement du cochon, ou les cordes d'un instrument faites d'un mélange de boyaux de loup et d'agneau, qui ont des bases dissonantes. Les voix humaines, par contre, bien que différentes, s'accordent puisqu'elles n'ont qu'une base unique selon l'espèce. Aussi, les cris de nombreux oiseaux s'accordent entre eux et les instruments de musique s'accordent avec les voix naturelles, puisque dans l'une et dans l'autre il y a une ressemblance réelle ou exprimée, ou une analogie.*²

C'est sur les assises théoriques de l'astromédecine et l'astrosophie de Ficin et de la magie naturelle, que la théorie musicale bâtit la *théorie des*

¹ Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia libri tres* XXV, p. 323: *Esse praeterea in sono virtutem ad coelestia dona capienda non negabimus, si cum Pythagora et Platone senserimus coelum harmonica compositione constare harmonicisque tonis atque motibus cuncta gubernare ac efficere. Verum cantus quam instrumentalis sonus plus potest, quatenus praeter harmonicum concentum ex mentis conceptu ac imperioso phantasiae cordis affectu proficiscens simulque cum aëre fracto ac temperato aëreum audientis spiritum, qui animae atque corporis vinculum est, motu facile penetrans, affectum animumque canentis secum transferens, audientis affectum movet affectu, phantasiam afficit phantasia, animum animo pulsataque cor et usque ad penetrabilia mentis ingreditur, sensim quoque more infundit; movet praeterea membra atque sistit corporisque humores. Hinc in movendis affectibus tantum confert harmonia, ut non modo naturalis sed etiam artificialis et vocalis vim animis atque corporibus inferant. [...] Omnia autem concentus sonorum ad vocum est: sonus spiritus est, vox est sonus et spiritus animatus, sermo est spiritus cum sono et voce ex ore procedit. Chalcidius ait vocem ex penetrabili pectoris et cordis gremio mitti nitente spiritu, qua nervis obsitus limes interiectus cor a pulmone secernit utroque et vitalibus caeteris, quo faucium angustias pulsante formanteque lingua et caeteris vocalibus organis articulatos edi sonos, semonis elementa, quo quidem interprete mentis arcani motus aperiantur.*

² Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia libri tres* XXV, p. 323: *Necesse est autem omnes concentus ex convenientibus fundamentis procedere, sive in fidibus, sive in fistulis, sive in vocibus sint, si unum debeant convenire: neque enim rugitum leonum, mugitum bovum, hinnitum equorum, ruditum asini, grunnitum porci quis convenire faciet, nec ex lupi et agni nervis factae fides in consonantiam aliquam deduci possunt, quia eorum dissona sunt fundamenta. Conveniunt tamen multorum hominum voces variaeque, quia unicum secundum speciem est ipsius fundamentum; conveniunt et multae aves, quia unicum illis propinquum genus et a superioribus symbolum; conveniunt et artificialia instrumenta et cum vocibus naturalibus, quia utrobique similitudo aut vera et expressa aut per analogiam quandam.*

affects (*Affektenlehre*) dès la fin du XVI^e siècle. La musique de la période baroque atteint une perfection et une unité de style telles qu'elle pouvait représenter toutes sortes d'émotions, non par des moyens expressifs liés à la psychologie de l'exécutant mais par des *types* intellectuels, représentations efficaces de la parole. Rythme et harmonie, tonalité et mélodie sont utilisés dans le seul et unique but de provoquer des réactions émotives chez le public. Sentiments et émotions vont s'éloigner de plus en plus de la simplicité linéaire des siècles précédents. On les exagère à travers un mode d'expression *stéréotypé*, par une série d'affects qui sont censés reproduire un état mental et émotif bien précis. Cela est rendu possible grâce à la *ressemblance formelle* régnant entre les harmonies musicales et l'intériorité humaine, que nous avons mis en rapport avec l'*isomorphisme de structure*, d'un côté, et grâce à la *ressemblance matérielle* entre la substance du son et celle des émotions, ressortissant au *paradigme pneumatique*, de l'autre.

Dans l'œuvre de certains philosophes se profilait une autre approche, celle qui considère la musique comme une science rationnelle dans sa structure acoustique. La musique y est considérée comme une science naturelle qui fait l'objet d'études mathématiques et qui récuse la théorie de l'harmonie des sphères. A ce propos, la position de Leibniz est particulièrement significative. Dans la célèbre définition *La musique est un exercice inconscient d'arithmétique, dans lequel l'âme ne sait pas qu'elle compte*, Leibniz a voulu exprimer synthétiquement un concept très complexe¹. Dans l'*Extrait du Dictionnaire de M. Bayle* (vers 1703) il soulignait déjà:

*J'ay montré ailleurs que la perception confuse de l'agrément ou des agréments [lapsus pour désagrément] qui se trouve dans les consonances ou dissonances consiste dans une Arithmétique occulte. L'âme compte les battements du corps sonnante qui est en vibration, et quand ces battements se rencontrent régulièrement à des intervalles courts, elle y trouve du plaisir. Ainsi elle fait ses comptes sans le savoir.*²

La musique possède pour Leibniz une structure mathématique solide et cela ne s'oppose pas au fait qu'elle s'adresse au sens, car telle structure mathématique se révèle dans l'instant même où on la perçoit. La nature se manifeste dans la musique, de manière directe et privilégiée, en révélant l'harmonie qui régit l'univers. Nous éprouvons du plaisir en écoutant des sons puisque dans cette écoute, avant même que le philosophe ou le mathématicien n'interviennent, nous faisons inconsciemment un calcul mathématique et éprouvons un certain plaisir. Dans cette nouvelle vision, puisque l'harmonie, que la musique

¹ *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animae, multa enim facit in perceptionibus confusis seu insensibilibus, quae distincta apperceptione notare nequit. Errant enim qui nihil in anima fieri putant, cujus ipsa non sit conscia. Anima igitur etsi se numerare non sentiat, sentit tamen hujus numerationis insensibilis effectum, seu voluptatem in consonantiis, molestiam in dissonantiis, inde resultantem. Ex multis enim congruentiis insensibilibus oritur voluptas.* Lettre à Chr. Goldbach du 17 avril 1712 in: A. P. Juschkewitsch & J. Ch. Kopelewitsch, *La correspondance de Leibniz avec Goldbach*, p. 182.

² *Die philosophischen Schriften von Gottfried Leibniz*, IV, pp. 550–551.

incarne de manière sensible, n'est qu'un cas particulier de l'harmonie universelle, elle touche les esprits et provoque des passions en raison du substrat énergétique commun à l'homme et à la musique. Cette perspective ouvre la voie à l'analyse des sensations acoustiques et sonne le glas de l'harmonie des sphères.

Bibliographie

- Abert H., *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1899
- Agrippa C. von Nettesheim, *De occulta philosophia libri tres* [1533], (éd.) V. Perrone-Compagni, Brill, Leiden – New York – Köln 1992
- Anonymous, *Musica enchiridiadis in: Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra potissimum*, 3 vols., (éd.) M. Gerbert, Typis San-Blasianis 1784, I, pp. 152–173 [reprint Georg Olms Verlag, Hildesheim 1963]
- Augustin A., *De Musica libri sex in: Patrologia cursus completus*, series latina, (éd.) J. P. Migne, Garnier, Paris 1841, t. 32, pp. 1081–1194 [réimpr. Brepols, Turnhout 1991]
- Boèce A. M. S., *De institutione musica I in: Patrologia cursus completus*, series latina, (éd.) J. P. Migne, Garnier, Paris 1847, t. 63, pp. 1167–1306 [réimpr. Brepols, Turnhout 1994]
- Case J., *Apologia musices tam vocalis quam instrumentalis et mixtae*, Josephus Barnesius, Oxford 1588
- Conger G. P., *Theories of Macrocosm and Microcosm in the History of Philosophy* [1922], Russell and Russell, New York 1967
- Dictionnaire historique de la langue française*, (éd.) A. Rey, Dictionnaires Le Robert-Sejer, Paris 1998
- Die Fragmente der Vorsokratiker*, (éd.) H. Diels & W. Kranz, Weidmann, Berlin 1951–1952
- Ficin M., *De vita libri tres* [1489], (éd.) C. V. Kaske & J. R. Clark (*Three books on life*), Renaissance society of America, Medieval and Renaissance texts and studies, New York 1989
- Fragmenta philosophorum graecorum*, (éd.) F. G. A. Mullach, Firmin-Didot, Paris 1867
- Fubini E., *L'estetica musicale dall'Antichità al Settecento*, Einaudi, Torino 1976
- Gozza P. (éd.), *La musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento*, il Mulino, Bologna 1989
- Jean Chrysostome, *Expositio in Psalmum 41 in: Patrologiae graecae cursus completus*, (éd.) J. P. Migne, Garnier, Paris 1858–1860, t. 55, pp. 155–159 [réimpr. Brepols, Turnhout 1991]
- Juschkevitsch A. P. & Kopelewitsch J. Ch., *La correspondance de Leibniz avec Goldbach in: Studia leibnitiana*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden – Stuttgart 20, 2/1988, pp. 175–189
- Kepler J., *Harmonices mundi libri V*, Tampach, Plancus, Francfort 1619
- Kümmel W. F., *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte, Freiburg 1977

- Lasserre F., *L'éducation musicale dans la Grèce antique* in: Plutarque, *De la musique*, Urs Graf – Verlag, «Bibliotheca Helvetica Romana», Olten & Lausanne 1954
- Leibniz G. W., *Die philosophischen Schriften*, (éd.) C. I. Gerhardt, Weidmann, Berlin 1875–1890
- Mousikè et aretè. La musique et l'éthique de l'Antiquité à l'âge moderne*, (éd.) F. Malhomme & A. G. Wersinger, Vrin, Paris 2007
- Moutsopoulos E., *La musique dans l'œuvre de Platon*, PUF, Paris 1959
- Philodemus, *Über die Musik IV. Buch*, Text, (éd. et trad.) A. J. Neubecker, Bibliopolis, Napoli 1986
- Philodemus, *De muziek*, (éd.) D. A. van Krevelen, Schipper, Hilversum 1939
- Proust D., *L'harmonie des sphères*, Seuil, Paris 2001
- Regino de Prüm, *Epistola de harmonica institutione* in: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, (éd.) M. Gerbert, Typis San-Blasianis, St. Blaise 1784 [repr. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1963]
- Rouget G., *La musique et la transe*, Gallimard, Paris 1980
- Sextus Empiricus, *Contre les musiciens* in: Sextus Empiricus, *Contre les professeurs*, (éd.) P. Pellegrin, (trad. fr.) C. Dalimier, D. et J. Delattre, B. Pérez, Editions du Seuil, Paris 2002, pp. 412–451
- Spitzer L., *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to the Interpretation of the Word "Stimmung"*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1963
- Tinctoris J., *Complexus viginti effectuum nobilis artis musices* in: *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, (éd.) Ed. de Coussemaker, Durand, Paris 1864–1876 [repr. Geogr Olms Verlag, Hildesheim 1963]
- Vendrix Ph., *La musique à la Renaissance*, PUF, Paris 1999
- Walker D. P., *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, The Warburg Institute, London 1958
- Zarlino G., *Le Istituzioni Harmoniche*, Venezia 1558