

# V. Hegel et le chant du signe

**Bernard Baas**

DANS **LE BEL AUJOURD'HUI** 2010, PAGES 249 À 350  
ÉDITIONS **HERMANN**

ISBN 9782705669560

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/la-voix-deliee--9782705669560-page-249.htm>



**CAIRN.INFO**  
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Hermann.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## V

# Hegel et le chant du signe

C'est un problème que la musique n'a cessé de retourner en tout sens que celui du rapport entre paroles et musique dans le chant. Mais c'est aussi le problème auquel les philosophes – Platon, saint Augustin, Rousseau..., pour ne citer que les plus célèbres – se sont heurtés chaque fois qu'ils ont voulu traiter de la musique. Rousseau en a donné le parfait énoncé : « C'est un grand et beau problème à résoudre, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique »<sup>1</sup>. Selon qu'on donnera la préférence au *mélòs* ou au *logos*, on déplaira soit au philosophe, soit au mélomane : pour celui-ci, le privilège de la parole ne peut signifier que l'asservissement du *mélòs* au *logos* ; pour celui-là, on ne peut ignorer le risque qu'une indépendance du *mélòs* ferait courir au *logos*. Telle est l'antinomie du *mélòs* et du *logos* qui fait le « grand et beau problème ». Le chant est le noeud de ce problème. Il l'est encore chez Hegel.

---

1. J.-J. Rousseau, *Fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck*, in J.-J. Rousseau, *Écrits sur la musique*, éd. Stock, Paris, 1979, p. 393.

Bien évidemment – à prendre les choses au plus court – le chant trouve sa place “naturelle” dans le système hégélien des beaux arts<sup>2</sup> : il fait partie de la musique, laquelle est un art c’est-à-dire une des modalités de l’expression sensible de l’esprit. Mais on rappellera qu’“expression” ne signifie pas ici simplement communication au sens de la transmission d’un message, ni même transmission d’un contenu spirituel préalablement déterminé et formulé sur le mode du discours ; mais l’expression est le processus d’extériorisation d’un contenu spirituel qui est d’abord intériorité non consciente d’elle-même et qui ne devient consciente que par cette extériorisation. En d’autres termes, l’expression artistique est le procès dialectique de l’esprit qui sort de soi pour s’objectiver dans une forme extérieure sensible et pour prendre ainsi conscience de soi en s’appropriant son contenu spirituel.

Reste que le cas du chant – et, partant, aussi de la musique – pose ici un problème spécifique. En effet, d’une part, le chant, en tant que musique (art des sons), ne produit pas une forme sensible stable, mais

---

2. G.W.F. Hegel, *Cours d’esthétique*, troisième partie (« Le système des différents arts »), troisième section (« Les arts romantiques »), chapitre 2 (« La musique »). Nous suivrons principalement l’ancienne édition française : Hegel, *Esthétique*, traduction S. Jankélévitch, éd. Aubier-Montaigne, Paris, 1965, volume 7, p. 155 à 261. Occasionnellement (et sans le spécifier à chaque fois), nous nous autoriserons des modifications, notamment suggérées par la nouvelle édition française : Hegel, *Cours d’esthétique*, traduction J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, éd. Aubier, Paris, 1997, volume 3, p. 120 à 203. Les références données en notes sont celles de la traduction Jankélévitch ; pour permettre un repérage plus facile, nous ajoutons, entre parenthèses, et précédée de la lettre D (pour *Deutsch*), la pagination de l’actuelle édition allemande : Hegel, *Werke*, tome 15, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft (n° 615), Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1986 (cette pagination étant également indiquée dans la traduction Lefebvre).

au contraire fugitive, évanescence ; et, en cela, lui-même et la musique manquent de cette stabilité que les arts plastiques confèrent à leurs œuvres et qui en font les objets d'une contemplation durable. D'autre part, en tant qu'il associe des paroles et une mélodie, le chant semble démontrer que le contenu spirituel de la musique relève en propre du discours, du *logos*, et non du *mélòs*, d'autant que le langage est déjà lui-même extériorisation de l'esprit s'objectivant dans la forme qui lui est la plus adéquate ; mais, parce qu'il compromet ainsi le *logos* avec le *mélòs*, le chant ne peut s'élever à la hauteur spirituelle ni de l'art du langage qu'est la poésie, ni du discours conceptuel qu'est la philosophie. C'est dire qu'en tant que musique, le chant n'est que production de quelque chose d'évanescence ; et, en tant que parole, il apparaît inessentiel à l'esprit. Est-ce à dire que le dispositif théorique du *Cours d'esthétique* conduirait à dévaloriser le chant, et avec lui la musique, en comparaison du discours ?

C'est en tout cas la conclusion à laquelle parviennent certaines études récentes du chapitre du *Cours d'esthétique* consacré à « la musique »<sup>3</sup>. Certes, si l'on entend montrer que Hegel n'a pas réussi à contenir toute la musique dans une même détermination conceptuelle et si l'on se donne pour fin de démontrer que l'emprise conceptuelle sur la musique est vouée à l'échec, on n'a guère de peine à repérer les hésita-

---

3. Cf. notamment M.-L. Mallet, *La musique en respect*, éd. Galilée, Paris, 2002. Cet ouvrage, véritable chef-d'œuvre de "dérivologie", se signale d'emblée par son parti-pris prétendument "critique". Il y est sans cesse question du « désarroi de la pensée » de Hegel, de ses « dérobades » et, finalement, de son « effondrement théorique devant la musique pure » (*sic* !). Le pauvre Hegel y est chargé de tous les maux : intellectuellement rigide, esthétiquement naïf, musicalement sourd, misogyne, voire zoophobe..., et son cours y est jugé « laborieux » – qualificatif qui conviendrait pourtant mieux à ce qui se pose là en "commentaire".

tions du texte hégélien, ses incertitudes, ses lacunes, peut-être ses insuffisances – d’autant que Hegel ne cache pas son incompetence en matière musicale, du moins quant aux modalités “techniques” de la musique<sup>4</sup> –. Mais à quoi bon prendre cette peine ? Quel intérêt à reprocher à Hegel ce qu’il ignorait ou ce qu’il n’avait pas les moyens de penser ? Pour notre part, il s’agira de montrer, à rebours d’une telle “lecture”, que – selon la remarque (malheureusement non développée) de Bernard Sève dans son beau livre sur *L’altération musicale* – « le discours hégélien sur la musique [constitue] un remarquable effort pour reconnaître malgré tout à la musique instrumentale l’essence de la musicalité »<sup>5</sup>. Plus précisément, on voudrait ici faire apparaître la place essentielle du chant dans la réflexion de Hegel et montrer que, loin de dévaloriser le musical, c’est justement sa compréhension du chant, qui, même si elle demeure problématique, permet de rendre à la musique, y compris à la musique sans paroles (à la musique instrumentale ou “pure”), sa valeur éminemment *spirituelle*.

#### LA DIALECTIQUE SACRIFICIELLE DU SIGNE

Le chapitre sur la musique commence par des considérations générales sur l’ouïe et sur le son. Pour comprendre ce passage difficile, il faut d’abord se

---

4. Cf. notamment, dès l’introduction du chapitre, p. 162 (D.137) : « Étant donné le caractère si abstrait et formel de l’élément musical du son et de l’intériorité en laquelle s’engage le contenu, on ne saurait traiter du particulier qu’à force de déterminations techniques portant sur les rapports de proportion entre les sons, sur les différences entre les instruments, sur les tonalités, sur les accords. Étant peu familiarisé avec ces questions, je dois m’excuser à l’avance d’être obligé de me borner à des points très généraux et à quelques remarques partielles ».

5. B. Sève, *L’altération musicale*, éd. du Seuil, Paris, 2002, p. 64.

reporter à ce que Hegel dit du son dans la *Philosophie de l'esprit* : il y est question des deux sens idéels que sont la vue et l'ouïe : idéels, parce que, contrairement aux autres, ils renvoient à une idéalité, ils réfèrent l'objet à une idéalité : pour la vue, il s'agit de l'idéalité de l'espace ; pour l'ouïe, il s'agit de l'idéalité du temps. Comme tel, c'est-à-dire en tant qu'il est perçu, le son procède d'un mouvement dialectique, dans lequel il y va de la « négation de l'être-matériel »<sup>6</sup> (du corps sonore) ; et c'est cette négation qui fait le statut idéal du son. En effet, le son n'étant que la vibration des parties intérieures du corps sonore, ce corps est nié dans sa spatialité extérieure, bien qu'il se reconstitue lui-même juste après cette vibration. La vibration sonore est ainsi l'intériorité pure du corps, intériorité qui ne se manifeste que temporellement – c'est le son – par la suppression de l'extériorité spatiale :

« Le son est l'être-posé-temporel de la corporéité, le mouvement, la vibration du corps en lui-même — un frémissement, un ébranlement mécanique, où le corps, sans devoir changer son lieu relatif, en tant que corps total, meut seulement ses parties, pose temporellement sa spatialité intérieure, donc supprime son extériorité réciproque indifférente, et, par cette suppression, fait émerger son intériorité pure, et, à partir du changement superficiel qu'il a subi à cause de l'ébranlement mécanique, se restaure néanmoins immédiatement »<sup>7</sup>.

Mais, pour comprendre ce statut idéal du son, il importe de rappeler que le propos de Hegel porte ici sur l'ouïe : le son dont il est ici question est le son en tant que perçu par l'oreille ; mais par une oreille déjà

6. G.W.F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, III, *Philosophie de l'esprit*, add. § 401, traduction B. Bourgeois, éd. Vrin, Paris, 1988, p. 449.

7. *Ibid.*, p. 450-451.

idéalisante. Et cela s'explique par le statut spécifique de l'ouïe : contrairement aux sens de l'odorat, du goût et du toucher qui n'ont affaire qu'à la matérialité de l'objet (la différence étant que, dans l'odorat et le goût, l'objet disparaît matériellement, alors que dans le toucher il subsiste matériellement), l'ouïe a en commun avec la vue de doubler le rapport matériel à l'objet d'un rapport idéal ; mais si, dans la vue, l'objet subsiste matériellement et idéellement, **en revanche, dans l'ouïe, l'objet subsiste matériellement mais disparaît idéellement. L'idéalité du son ne procède donc que de cette disparition *non-réelle* de l'objet, qui se conserve lui-même matériellement :**

« Pour l'ouïe, enfin, l'objet est un objet *subsistant matériellement*, qui pourtant *disparaît idéellement* ; dans le son, l'oreille entend le frémissent, c'est-à-dire la négation seulement *idéelle, non pas réelle*, de la subsistance-par-soi de l'objet. C'est pourquoi, dans le cas de l'ouïe, l'aptitude de la sensation à être séparée se montre, il est vrai, plus petite que dans le cas de la vue, mais plus grande que dans le cas du goût et celui de l'odorat. Il nous *faut* entendre le son, parce que, se détachant de l'objet, il fond sur nous, et nous le référons sans grande difficulté à tel ou tel objet, parce que celui-ci, en frémissant, se conserve en sa subsistance-par-soi »<sup>8</sup>.

Tel est le principe de l'idéalité du son en tant que perçu par l'ouïe. **Mais, lorsque le son est produit, non pas par un corps matériel naturel, mais par l'homme (par la voix ou par un instrument de musique), cette idéalité engage le rapport entre l'âme de celui qui fait le son (le chanteur, le musicien) et l'âme de celui qui l'entend (l'auditeur). Hegel le dira explicitement dans le *Cours d'esthétique* : « la musique est l'art dont**

8. *Ibid.*, p. 548-549.

l'âme se sert pour agir sur les âmes »<sup>9</sup>. Mais, pour l'instant, ne parlons pas encore de la musique. Car le son produit par l'homme, c'est d'abord la voix, indépendamment de son usage musical. C'est donc la voix dans le langage, la voix dont se soutient la parole vive. Et même plus radicalement ("hors" le langage, si l'on peut ainsi dire), c'est la voix comme traduction corporelle immédiate et spontanée des sensations intérieures : les cris, le rire, les pleurs, les gémissements :

« Même en dehors de l'art, le son, en tant qu'interjection, en tant que cri de douleur, soupir, rire, constitue l'expression immédiate et la plus vivante d'états d'âme et de sentiments, de ce que j'appellerais les *oh !* et les *ah !* de l'âme »<sup>10</sup>.

De même que le son est la vibration du corps matériel, de même la voix est « ce tremblement simple du vivant en tant qu'animal »<sup>11</sup>. Mais il faut ajouter : de même que le son, en tant que perçu, disparaît idéalement, faisant ainsi émerger l'intériorité pure du corps matériel, de même la voix du corps animal, est « l'extériorisation idéelle » de l'intériorité : le son vocalisé disparaît à peine émis et, dans cette disparition, il tend à emporter avec lui le ressenti qu'il a ainsi extériorisé. Par la voix, la corporéité matérielle du corps animal est en quelque sorte sublimée en une corporéité idéelle :

« Dans celle-ci [la voix], est engendrée une corporéité idéelle, une corporéité – pour ainsi dire – incorporelle, donc un être matériel dans lequel l'intériorité du sujet garde entièrement le caractère de l'intériorité, l'idéalité étant-pour-soi de l'âme reçoit une réalité exté-

9. *Esthétique*, op. cit., p. 160 (D.135).

10. *Ibid.*, p. 177 (D.150).

11. *Philosophie de l'esprit*, add. § 401, op. cit., p. 461.



rieure qui lui correspond pleinement — une réalité qui est immédiatement supprimée dans sa venue à l'être, puisque, en se répandant, le son, tout autant, disparaît. C'est pourquoi, par la voix, la sensation obtient une traduction corporelle dans laquelle elle se meurt aussi vite qu'elle s'extériorise. C'est là le fondement de la force supérieure, présente dans la voix, de l'extériorisation séparatrice de ce qui est intérieurement senti »<sup>12</sup>.

Cette extériorisation séparatrice, qui fait que le ressenti est supprimé par et dans la disparition du son vocalisé qui l'extériorise, concerne même les animaux. Mais, assurément – précise Hegel, en s'appuyant sur l'exemple des rituels funéraires –, c'est surtout l'homme qui, par la parole (les condoléances) et par le chant (les cantiques funèbres), est capable d'extérioriser volontairement le sentiment et ainsi de s'en séparer, de s'en déprendre en l'objectivant comme quelque chose d'extérieur. Pour autant, cela ne signifie pas que la voix serait la part simplement animale de la parole ou du chant. C'est bien plutôt la parole et le chant qui accomplissent la dimension déjà spirituelle de la voix. La voix, bien qu'elle soit un phénomène par nature extérieur – ou, plus exactement, parce qu'elle est essentiellement extériorisation phénoménale –, relève toujours de l'intériorité spirituelle. Ce qui distingue la voix et le son d'un corps physique, c'est que l'intériorité, même « pure », du corps physique est encore une intériorité corporelle (l'idéalité du son ne pouvant être posée que pour l'ouïe), alors que l'intériorité du corps vocalisant (et plus spécifiquement du corps parlant et chantant) est une intériorité spirituelle. Autrement dit : si le son implique toujours l'idéalité, même quand il est le son d'un corps physique quelconque, toutefois, lorsque cette idéalité est idéalité spirituelle, cela ne concerne

---

12. *Ibid.*, p. 460-461.

que la voix, et plus spécifiquement la voix humaine. La voix est le son spirituel, elle est « l'extériorisation accomplie de l'intériorité qui se fait connaître »<sup>13</sup> et, en tant que telle, elle « peut devenir un signe pour d'autres, qui la reconnaissent comme un tel signe »<sup>14</sup>.

C'est ici le signe linguistique que vise Hegel, le signe articulé dans le langage. Le devenir-signé de la voix, c'est son devenir véritablement spirituel. En effet, si le propre de l'esprit accompli, comme conscience de soi, est d'être en lui-même libre, alors c'est bien « en tant qu'elle devient langage » que la voix (et maintenant il s'agit nécessairement de la voix humaine) « cesse d'être une extériorisation involontaire de l'âme »<sup>15</sup> pour être « un signe produit par la volonté libre »<sup>16</sup>. Reste à comprendre ce que met en jeu le signe linguistique. Il faut donc préciser d'abord ce qui se joue *par* le signe, puis ce qui se joue *dans* le signe.

*Par* le signe – tout d'abord –, se joue la négation de la chose. En effet, le signe – le mot – est signe de quelque chose ; il désigne quelque chose (*i. e.* ce que la linguistique appelle le référent). Mais le signe n'est pas la chose qu'il désigne. Il est le signe de la représentation dans l'esprit de cela qui est désigné. En tant qu'elle est représentée (et non présente), la chose sensible désignée disparaît dans le signe. Mais si la chose sensible est ainsi absente, cette absence est toutefois dépassée par la présence de ce qui est signifié, c'est-à-dire par la présence du signe dans l'esprit en tant que le signe porte en lui la signification générale (le signifié, qui n'est pas une image,

13. *Ibid.*, § 459, p. 254.

14. *Ibid.*, add. § 401, p. 460.

15. *Ibid.*, add. § 411, p. 516.

16. *Ibid.*, add. § 401, p. 460.

mais une représentation abstraite). Ainsi, le signe linguistique nie la chose sensible et, par cette négation, fait advenir (affirme) l'élément spirituel (le signifié). C'est en ce sens qu'on a pu prêter à Hegel cette formule radicale : « le mot tue la chose » ; mais il faut ajouter : cette mise à mort est la condition de l'avènement du spirituel ; ce meurtre est lui-même l'acte dialectique par lequel le mot *relève* la chose et fait ainsi advenir une signification susceptible d'être partagée par tout être parlant :

« Le langage est disparition du monde sensible en son immédiate présence, la suppression de ce monde, dès lors transformé en une présence qui est un appel apte à éveiller un écho chez tout être capable de représentation »<sup>17</sup>.

Comme le fait remarquer Francis Guibal, cette explication de l'essence du langage est tout entière articulée dans la logique sacrificielle : « anéantissement, transfiguration et partage, tous les éléments du "sacrifice" spirituel sont ici présents »<sup>18</sup>. Toutefois, avant de suivre cette logique sacrificielle, il faut souligner que cette puissance du signe est liée à sa réalité sonore : on ne passe pas directement de la chose à la représentation abstraite et générale ; mais ce passage requiert la médiation du signe en tant que d'abord essentiellement sonore (en termes saussuriens, on dirait : le passage au signifié – au "concept"

---

17. G.W.F. Hegel, *Propédeutique philosophique*, III, § 159, traduction M. de Gandillac, éd. Gonthier-Minuit, Paris, 1963, p. 164 (traduction ponctuellement modifiée).

18. F. Guibal, *Le signe hégélien, Économie sacrificielle et relève dialectique*, Archives de Philosophie, n° 60-2, Paris, juin-avril 1997, p. 265 - 297, note 23.

– requiert la médiation du signifiant – de l’image acoustique –) :

« Le son est la fugitive manifestation phénoménale d’une intériorité, laquelle, en cette extériorisation, ne reste pas une réalité extérieure, mais se fait connaître comme réalité subjective, intérieure, qui signifie essentiellement quelque chose. — Il est particulièrement important que l’*articulation des sons* permette de désigner, non seulement des *images* en leurs déterminations, mais aussi des *représentations abstraites*. — Absolument parlant, le signe verbal fait de la représentation concrète une réalité *sans image*, laquelle s’identifie au signe (L’image est détruite et le mot la remplace. Ceci est un lion : le nom vaut pour la chose) »<sup>19</sup>.

C’est donc bien parce que le signe est d’essence sonore, qu’il est le plus à même d’assurer cette dialectique qui, par la négation de la chose, fait advenir la signification. Car la sonorité n’advient que comme réalité temporelle (sans matière), et elle offre ainsi à l’esprit de pouvoir se déployer dans l’élément temporel qui lui est propre. Reste que le signe ne se maintient pas dans l’élément sonore, dans la sonorité effective, puisqu’il a son existence dans la représentation intérieure. Il faut donc encore examiner ce qui se joue *dans* le signe.

*Dans* le signe – comme on va le voir maintenant –, se redouble la logique sacrificielle. Si, bien évidemment, l’élément essentiel dans le signe est la signification, c’est-à-dire le signifié, il reste que ce signifié n’advient que par le signe, lequel implique aussi le signifiant. Or, dans la représentation de la signification, l’esprit vise le signifié, de sorte que le signifiant, le son – Saussure dirait plutôt l’image acoustique, ce qui fait la “matérialité sonore” du signe –, s’efface

19. *Propédeutique philosophique, op. cit., ibid.*

devant le signifié. Cela est nécessaire, parce que le signifiant, à lui seul, n'est pas le signe : il n'est que l'enveloppe du signifié. Hegel dit de la signification (du signifié) qu'elle est « l'âme » du mot, « une représentation *subsistante-par-soi* de l'intelligence »<sup>20</sup> ; ce qui veut aussi bien dire que le signifiant (comme enveloppe sonore) n'en est que le corps. Commentant ce paragraphe 458 de la *Philosophie de l'esprit*, Derrida fait justement remarquer que cette analogie implique de reconduire l'image platonicienne du corps (*sôma*) comme « tombeau » (*sêma*) de l'âme<sup>21</sup>, de sorte que la différence entre le signifié et le signifiant doit être comprise comme différence « entre l'intention signifiante (*bedeuten*), qui est une activité d'animation, et le corps inerte du signifiant »<sup>22</sup>. L'esprit, en tant que vivant, ne peut donc que dépasser le signifiant (le corps mort) pour se porter au signifié (l'âme vivante). Mais ce passage nécessaire par la mort n'est rien d'autre que la négativité active du processus dialectique. C'est dire que, si *par* le signe (*i. e.* tout uniment le signifiant et le signifié) la chose (le référent) est sacrifiée, *dans* le signe le signifiant est lui-même sacrifié au profit du signifié. Ce que résume Derrida : « Le concept *relève* le signe qui *relève* la chose. Le signifié *relève* le signifiant qui *relève* le référent »<sup>23</sup>. Mais il importe de souligner que cette double *relève* est bien de nature sacrificielle, en tant que ce qui est sacrifié est en quelque sorte transfiguré et accède à une réalité plus haute. Et c'est pourquoi ce double "sacrifice" (*i. e.* la négativité dialectique à l'œuvre par et dans le signe) est lui même nécessaire et essentiel, puisqu'il est ce qui fait advenir la pensée

20. *Philosophie de l'esprit*, § 458, *op. cit.*, p. 253.

21. Cf. Platon, *Gorgias* (493a) et *Cratyle* (400bc).

22. J. Derrida, *Le puits et la pyramide*, in *Marges de la philosophie*, éd. Minuit, Paris, 1972, p. 94.

23. J. Derrida, *Glas*, éd. Galilée, Paris, 1974, p. 11.

conceptuelle, c'est-à-dire l'activité la plus propre et la plus haute de l'esprit. Mais, en bonne rigueur dialectique, il faut aussi comprendre que cette transfiguration du signifiant en signifié implique à la fois la suppression du signe et sa conservation ; et cela tient essentiellement à la sonorité, c'est-à-dire à l'idéalité temporelle propre au son :

« Le mot en tant que *sonore* disparaît dans le temps ; celui-ci se montre donc, en celui-là, comme négativité *abstraite*, c'est-à-dire seulement *anéantissante*. Mais la négativité *vraie, concrète*, du signe linguistique est l'*intelligence*, parce que, moyennant celle-ci, celui-là est, de quelque chose d'*extérieur*, changé en quelque chose d'*intérieur*, et *conservé* dans cette forme modifiée. Ainsi, les mots deviennent un être-là vivifié par la pensée. Cet être-là est absolument nécessaire à nos pensées. Nous n'avons savoir de nos pensées – nous n'avons de pensées déterminées, effectives – que quand nous leur donnons la forme de l'*objectivité*, de l'*être-différencié* d'avec notre *intériorité*, donc la figure de l'*extériorité*, et, à la vérité, d'une extériorité *telle* qu'elle porte, en même temps, l'empreinte de la suprême *intériorité*. Un extérieur ainsi intérieur, seul l'est le *son articulé, le mot* »<sup>24</sup>.

Que l'esprit trouve ainsi son élément le plus propre dans la langue, en tant qu'elle est faite des mots que nous parlons, cela est encore confirmé par ce que la linguistique appelle "l'arbitraire du signe", en quoi Hegel voyait la marque de la liberté de l'esprit. Car le signe linguistique, même si on peut le dire "symbolique" en un sens large, est plus libre que ce qu'est, en toute rigueur, un symbole. En effet, dans le symbole, quelque chose fait le rapport entre le symbole et ce qu'il symbolise (le lion symbole du courage, le renard symbole de la ruse, le triangle symbole de la Trinité...) et donc impose ainsi un lien

24. *Philosophie de l'esprit*, add. § 462, *op. cit.*, p. 560.

de dépendance ; en revanche, il n'y a strictement rien de commun entre le signe (le mot) et la chose ("renard" n'a rien de commun avec le renard, pas plus que "*Fuchs*" ou "*fox*"), de sorte que le signe, émancipé de tout lien de nécessité avec la chose, est plus libre que le symbole :

« En tant que *signifiante*, l'intelligence fait preuve, par conséquent, d'un arbitre [*Willkür*] et d'une maîtrise plus libres dans l'usage de l'intuition qu'elle ne le fait en tant que symbolisante »<sup>25</sup>.

Le jeu de l'esprit avec le son qui fait le signe est donc un jeu absolument libre. Ici encore, c'est le son, et lui seul (en vertu de son idéalité temporelle), qui offre à l'esprit de déployer cette liberté qui lui est propre.

Telle est donc, rapidement résumée, la théorie hégélienne du signe. Elle montre – démontre – que, si le signe, en tant que sonore, fait la médiation dialectique entre la chose et la pensée, c'est parce que l'idéalité temporelle du son en général se redouble dans la sonorité vocale comme idéalité d'une intériorité spirituelle. La voix parlante, comme toute manifestation vocale, est extériorisation de l'âme, extériorisation dans laquelle l'intériorité se *garde* elle-même, se retrouve elle-même dans l'élément temporel qui lui est propre ; mais, en tant que parlante, elle implique le dépassement dialectique de la matérialité sonore du signe – son sacrifice – afin de faire advenir l'élément le plus proprement spirituel : la représentation intellectuelle, le discours, la pensée – en un mot : le concept.

La question est alors de savoir ce qu'il en est de la voix chantante : retour de la voix en deçà du sacrifice

---

25. *Ibid.*, § 458, *op. cit.*, p. 253.

qui fait advenir le discours, donc une voix non encore *relevée* par le discours, une voix de moindre teneur – et donc de moindre valeur – spirituelle que la voix parlante ? Ou bien dépassement de la voix parlante, *relève* de la *relève* constitutive du signe, avènement d’une voix en quelque sorte “hyper-spirituelle”, une voix excédant la spiritualité du discours ? C’est à quoi il s’agit maintenant de répondre en examinant les principales articulations du chapitre sur la musique dans le *Cours d’esthétique*.

#### L’EXPRESSION MUSICALE DE L’INTÉRIORITÉ

À la considérer d’un point de vue simplement « formel »<sup>26</sup> – donc sans tenir compte pour l’instant de son contenu spirituel –, on peut dire de la musique qu’elle est, comme tout art, expression de l’esprit. Comme l’esprit est intériorité, il faut que cette intériorité se manifeste dans l’extériorité ; plus précisément, il faut que l’intérieur puisse « se manifester en tant qu’intériorité subjective »<sup>27</sup>. C’est ce que réalise déjà la peinture (de même – mais mieux – que les arts plastiques en général) ; mais elle le réalise dans une extériorité stable – le tableau –, qui existe en tant qu’extériorité. Si l’esprit doit se manifester comme ce qu’il est dans son intériorité pure, c’est-à-dire une vie spirituelle temporelle, alors il faut un art qui nie l’objectivité spatiale ; il faut que la forme sensible dans laquelle se manifeste cette intériorité soit une réalité sensible niée dans sa spatialité. Tel est le propre du son, en tant qu’il est (contrairement à la matière des œuvres plastiques) « de nature abstraite »<sup>28</sup>. Le *Cours d’esthétique* peut donc ici répéter la dialectique du

26. Hegel parle ainsi du « côté formel de la musique » ; cf. *Esthétique*, *op. cit.*, p. 161 (D.136).

27. *Ibid.*, p. 157 (D.133).

28. *Ibid.*, p. 159 (D.135).



son telle qu'on l'a lue dans la *Philosophie de l'esprit*. Mais, dans le *Cours*, Hegel rapporte d'emblée cette dialectique du son à l'âme qui le perçoit. En effet, la vibration sonore est négation de la stabilité matérielle – spatiale du corps vibrant ; mais, lorsque le corps ne vibre plus – autrement dit, lorsque cette négation est à son tour niée –, le son extérieur est lui-même nié et donc disparaît ; c'est dire que l'extériorité est doublement niée (d'abord comme extériorité du corps matériel stable, ensuite comme extériorité de la vibration sonore), de sorte que ne demeure que l'âme qui a perçu le son, c'est-à-dire l'intériorité pure :

« L'oreille, au contraire, sans se tourner pratiquement vers les objets, perçoit le résultat de ce tremblement intérieur du corps par lequel se manifeste et se révèle, non la calme figure matérielle, mais une première idéalité venant de l'âme. Comme, d'autre part, la négativité dans laquelle entre la matière vibrante constitue une suppression de l'état spatial, laquelle est à son tour supprimée par la réaction du corps, l'extériorisation de cette double négation, le son, est une extériorisation qui, à peine née, se trouve abolie par son existence même et disparaît en soi-même. Par cette double négation de l'extériorité, inhérente au principe du son, celui-ci correspond à la subjectivité intérieure — la sonorité, qui est déjà par elle-même quelque chose de plus idéal que la corporéité réelle, renonçant même à cette existence idéale et devenant ainsi un mode d'expression de l'intériorité pure »<sup>29</sup>.

Si l'ouïe est ainsi « plus idéale encore que la vue », c'est parce que le son qu'elle perçoit – bien qu'il soit quelque chose d'extérieur, mais en tant que, disparaissant, il est temporalité – renvoie l'âme à sa pure intériorité subjective. Et, de fait, la succession des sons

---

29. *Ibid.*, p. 159 (D.134-135).

en musique procède de cette incessante dialectique qui fait que le son disparaît pour laisser place à un autre. Certes, précise Hegel, il y a diversité des sons ; mais il y a aussi ce qui fait leur identité, à savoir qu'il leur est essentiel de disparaître. Le sujet qui perçoit cette succession de sons identiquement disparaissants est donc lui-même renvoyé à lui-même en tant que pure intériorité. Et si l'on s'en tient toujours au « côté formel » de la musique – abstraction faite, pour l'instant, de son contenu spirituel –, cette intériorité pure apparaît d'abord comme un « moi vide ». C'est ce qu'explique Hegel dans un passage ultérieur, où il répète la dialectique des sons disparaissants, en se plaçant, cette fois plus précisément, du point de vue de l'auditeur. Mais on prendra garde à ne pas tenir ce texte pour l'explication ultime : Hegel précise, en effet, que c'est « au début » – c'est-à-dire au moment où l'audition ne va pas encore jusqu'à saisir le contenu spirituel de la musique, donc indépendamment de ce contenu – que le moi de l'auditeur n'est que le moi abstrait et vide :

« Ici apparaît le rapport entre l'intériorité subjective et le temps comme tel, qui est l'élément général de la musique. L'intériorité, en effet, en tant qu'unité subjective, constitue l'active négation de la juxtaposition indifférente dans l'espace. Elle est donc l'unité négative. Mais, *au début*, cette identité avec soi-même reste purement abstraite et vide, et consiste seulement à faire de soi-même un objet, mais aussi à supprimer cette objectivité qui n'est qu'idéelle et se confond avec le sujet, pour ainsi s'affirmer comme étant soi-même l'unité subjective. L'unité négative idéelle n'est autre, par son extériorité, que le temps. Car, en premier lieu, elle supprime l'indifférent côte-à-côte du spatial et condense sa continuité en un moment du temps, en un à-présent. Mais, en deuxième lieu, le maintenant du maintenant se révèle comme sa propre négation, en ce sens que l'à-présent d'un moment donné disparaît

pour céder la place à un autre, faisant ainsi ressortir son activité négative. En troisième lieu, enfin, s'il est vrai qu'en raison de l'extériorité dans les éléments de laquelle évolue le temps, il ne peut être question d'une unité vraiment subjective entre un moment du temps et celui au profit duquel l'à-présent disparaît, il n'en reste pas moins que l'à-présent reste toujours le même, en dépit de ses changements ; car chaque moment du temps est un à-présent et, comme tel, diffère aussi peu d'un autre que le moi abstrait de l'objet au profit duquel il disparaît, pour s'y retrouver, étant donné que cet objet n'est que le moi vide lui-même »<sup>30</sup>.

Mais – encore une fois – cela ne signifie pas que la musique n'engagerait la subjectivité que sur le mode de ce « moi vide ». C'est parce qu'il n'est encore ici question que du « côté formel » de la musique ou – selon la logique de ce passage – de ce qui advient « au début » de l'audition, que le moi mis en jeu peut être dit, absolument parlant, « vide ». Dès lors que la musique sera aussi considérée du point de vue de son contenu spirituel, la subjectivité abstraite qu'elle exprime sera certes encore qualifiée de « moi entièrement vide », mais au sens où ce moi est vide, non de tout contenu, mais de toute représentation d'objets réels ; le contenu spirituel de la musique est le sentiment – on va y revenir –, de sorte que la subjectivité abstraite qu'elle met en jeu peut être plus justement dite « le moi le plus intime, sa subjectivité la plus profonde, son âme idéale »<sup>31</sup>.

L'essentiel est donc bien que la subjectivité qu'exprime la musique et à laquelle aussi elle s'adresse est cette intériorité abstraite, cette intériorité pure, ce moi intime. Et cela tient essentiellement à ce que le son (la seule "matière" de l'art musical), en vertu

30. *Ibid.*, p. 184-185 (D.155-156) [nous soulignons].

31. *Ibid.*, p. 160 (D.135).

de son statut dialectique – temporel, est l'élément propre à l'automanifestation de l'esprit comme pure temporalité. Or, comme on l'a vu en commençant, Hegel en a déjà appelé à cette propriété dialectique du son (dans la voix humaine) pour rendre compte du signe linguistique. Mais, s'agissant du langage, la face sonore du signe – le signifiant (en un sens non strictement saussurien) – était dite certes nécessaire mais finalement secondaire par rapport à l'élément proprement spirituel qu'est la signification – le signifié – : nécessaire, parce que seule la sonorité offre à l'esprit de se déployer dans l'élément temporel qui lui est propre et de dépasser (nier) la chose particulière pour faire advenir la signification générale ; mais finalement secondaire, parce que l'avènement du signifié requiert le sacrifice du signifiant. Si donc maintenant, dans la musique (et, comme on le verra, plus problématiquement dans le chant), le son retrouve toute son importance, c'est qu'il n'est plus sacrifié à la signification. Dans la musique, le son reprend son droit et s'affirme comme l'élément essentiel. Si donc, dans le langage, l'essentialité est du côté de la signification (du signifié), dans la musique en revanche l'essentialité repasse – si l'on peut dire – du côté du son. Mais la question est de savoir s'il s'agit là d'un retour en deçà du sacrifice requis par le signe, ou s'il s'agit d'un nouveau dépassement, d'une *relève* du signe linguistique dans et par le son musical. Bien évidemment, Hegel ne pose pas l'alternative en ces termes. Mais sa façon de présenter les choses laisse entendre que le son musical est dans un rapport essentiel à la langue, même s'il s'agit d'un rapport d'exclusion : le son musical est, certes, le son hors langage ; mais il n'est musical que parce que, dans le langage, le son est délaissé au profit du signifié. Autrement dit : le son musical n'est pas tant le son indépendant du langage que, justement, le son

sacrifié par et dans le signe linguistique. Ce qui est déjà une manière de laisser entendre qu'il n'y a de musique que pour l'être parlant :

« Nous pensons certes toujours à l'aide de paroles, mais sans toujours nous servir du langage parlé. Du fait de cette importance tout à fait secondaire des sons du langage en tant que contenu sensible des représentations, idées, etc., que nous avons à communiquer, le son retrouve son indépendance. Dans la peinture aussi, il est vrai, la couleur en tant que couleur et sa composition n'ont en soi aucune signification ; c'est là un élément sensible, tout à fait indépendant du spirituel, mais la couleur à elle seule n'est pas encore de la peinture ; il y faut encore la forme et son expression. Entre cette forme animée et vivifiée par l'esprit et la coloration s'établissent des rapports beaucoup plus étroits qu'entre les sons du langage réunis en mots et les représentations qu'on veut exprimer. La différence entre l'emploi musical et l'emploi poétique des sons consiste en ce que la musique, au lieu de se servir du son pour former des mots, fait du son lui-même son élément, de sorte qu'il constitue, en tant que son, une fin en soi. Grâce à cela, les sons, du fait qu'ils ne servent pas de simple moyen de désignation, jouissent d'une liberté qui permet de les faire entrer dans des compositions artistiques n'ayant pour fin que de faire valoir leur forme »<sup>32</sup>.

Sans qu'on puisse encore décider du sens philosophique qu'il faut donner à cette indépendance du son musical, il est clair que la musique le traite comme « fin en soi ». Mais, comme on l'a lu, cela implique que la musique se distingue d'une part des arts plastiques, d'autre part de l'art poétique. En effet, s'il est acquis que l'esprit ne peut se manifester qu'en s'objectivant dans une forme, il faut encore distin-

---

32. *Ibid.*, p. 171 (D.144-145).

guer deux modalités d'objectivation : soit il s'agit de l'objectivation comme matérialité sensible, et alors la musique, en tant qu'elle n'a d'autre "matière" que le son, donc qu'elle est essentiellement sonore (donc éphémère du fait de la disparition immédiate du son), est distincte de la peinture, dont les œuvres, en vertu de leur matérialité spatiale, sont durables. Soit il s'agit de l'objectivation comme contenu de représentation spirituel, et alors la musique se distingue de la poésie : celle-ci se déploie, certes, dans l'élément temporel (et non spatial), comme la musique ; mais sa fin est un "objet" de représentation intellectuelle, alors que la musique, en tant que sa fin propre est le son, ne saurait se prêter à cette objectivité intellectuelle.

« L'œuvre d'art musicale, tout en débutant par une distinction entre elle-même et le sujet auquel elle s'adresse, puisque ces sons à la résonance réelle sont, dans cette réalité sensible, distincts de l'intériorité humaine, ne va pas, dans cette opposition, comme le font les arts plastiques, jusqu'à donner à ces sons une existence extérieure durable dans l'espace et, pour la contemplation, une objectivité se suffisant à elle-même, mais se contente de les doter d'une existence éphémère qui s'éteint aussitôt formée. D'autre part, on ne trouve pas dans la musique cette séparation entre les matériaux extérieurs et le contenu spirituel, comme dans la poésie qui, au point de vue de la représentation, se montre plus indépendante du son de la parole et qui, dégagée plus que les autres arts de tout extérieur, peut se livrer à la libre création de figures imaginaires »<sup>33</sup>.

S'agissant de la différence entre musique et poésie, on doit donc distinguer deux perspectives : soit on se place du point de vue de la poésie, et alors on souligne l'*indépendance de la poésie* par rapport au

---

33. *Ibid.*, p. 181 (D.153).

son ; soit on se place du point de vue de la musique, et alors on souligne l'*indépendance de la musique* par rapport à la signification, par rapport à l'objectivité spirituelle (les représentations produites par l'imagination à l'œuvre dans la poésie). Cette indépendance de la musique lui est essentielle :

« La musique, pour autant qu'elle veut garder son indépendance et rester dans son domaine, doit renoncer à une telle objectivité. Les sons, comme je l'ai déjà dit, font bien appel à notre âme et présentent une certaine correspondance avec ses mouvements, mais tout se borne à une vague sympathie, bien qu'une œuvre musicale, surgie de l'âme même et riche en sentiments exprimés, soit capable d'exercer une action profonde sur l'âme de ceux qui l'écoutent »<sup>34</sup>.

Mais cette indépendance essentielle de la musique pose un problème radical : si, en effet, la musique ne doit pas prétendre à l'objectivité d'un contenu, comme le fait la poésie, et si toutefois elle exprime l'intériorité et donc la substantialité de l'âme, comment peut-il y avoir une substantialité sans objectivité ? Une musique sans objectivité ne risque-t-elle pas de n'être que l'écho d'une âme effectivement vide, semblable à la « belle âme » dont la conscience n'est que « l'écho mourant » de son « impuissance à se donner la substantialité » ? Une telle musique ne serait-elle pas, comme Hegel le dit à propos de la belle âme, « l'objet creux qu'elle crée pour soi-même [et] qui la remplit de la conscience du vide »<sup>35</sup> ? Sans contenu spirituel à objectiver, la musique risque fort de n'être qu'une sonorité évanescence, sans substantialité. C'est

34. *Ibid.*, p. 172 (D.146).

35. G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, traduction J. Hypolite, éd. Aubier-Montaigne, Paris, 1947, tome 2, p. 189.

d'ailleurs le risque que court, selon Hegel, une certaine musique de son temps :

« C'est surtout de nos jours que la musique, détachée d'un contenu déjà clair en soi, est ainsi rentrée dans son élément propre, ce qui lui a cependant fait perdre une grande partie de son pouvoir sur l'intériorité, puisque le plaisir qu'elle est susceptible de procurer n'est que partiel, ayant sa source dans le côté purement musical et technique de la composition, côté qui ne peut être apprécié que des connaisseurs et éveille moins l'intérêt artistique du grand nombre »<sup>36</sup>.

Il est possible que Hegel songe ici à certaines compositions de Beethoven, notamment les quatuors. Du reste, le nom de Beethoven n'est jamais cité dans le *Cours d'esthétique*, alors qu'il y est fait mention de quelques autres compositeurs (Bach, Haendel, Mozart, Gluck, Rossini...). Mais cela ne signifie pas un désaveu (Schubert, Mendelsohn... ne sont pas davantage cités). Ce que vise globalement Hegel par cette remarque, c'est ce qu'on appelle parfois la "musique savante" qui, à chaque époque, a été mal perçue par les contemporains, notamment par les mélomanes non connaisseurs en "science musicale", avant de recevoir de leurs héritiers un meilleur accueil<sup>37</sup>. Que Hegel ait exprimé sa préférence pour

36. *Esthétique*, op. cit., p. 171-172 (D.145).

37. Quand bien même la remarque de Hegel viserait Beethoven, on ne saurait lui en faire grief pour l'accuser d'avoir été inaccessible à la musique de son temps. Car ce sont plutôt les musiciens eux-mêmes qui accueillirent défavorablement les compositions de Beethoven. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, la fameuse sonate dédiée au violoniste Kreutzer : celui-ci refusa toujours de la jouer, la jugeant « inintelligible » (jugement repris par Berlioz), et le critique de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* accusait Beethoven d'y faire preuve de « terrorisme artistique » pour avoir « poussé le souci de l'originalité jusqu'au grotesque » (cf. B. & J. Massin, *Ludwig von Beethoven*, éd. Fayard, Paris, 1967, p. 634). Pas besoin,



Rossini n'est qu'une affaire de goût de la part d'un homme qui avouait par ailleurs son incompetence en science musicale<sup>38</sup>. Et de même que les compositions savantes de Bach peuvent aussi être appréciées par ceux qui y entendent autre chose qu'une science contrapuntique et harmonique, de même la teneur expressive et la charge émotionnelle (le contenu spirituel) de la musique de Beethoven auront été ultérieurement reconnues par tous (même si l'oreille de Hegel n'y a pas été sensible). Il n'y a donc pas lieu de tenir cette remarque de Hegel pour une condamnation qui exclurait définitivement les œuvres beethovéniennes de la sphère du véritable art musical.

#### LE SON ET LE SENTIMENT

On ne saurait donc s'en tenir au « côté formel » de la musique. Il faut aussi considérer son contenu. Car, s'il n'y avait que les sons, que cet agencement en quelque sorte gratuit, simplement ludique ou même rigoureusement savant des sons, la musique serait vide de toute signification et ne pourrait donc être comptée aux nombres des arts. Certes, la musique ne saurait prétendre à l'objectivité du contenu ; mais elle ne saurait pas davantage s'affranchir de tout contenu spirituel. Car c'est ce contenu spirituel, et lui seul, qui en fait un « art véritable » :

« Nous venons donc de voir que, de tous les autres arts, la musique possède la plus grande possibilité de s'affranchir non seulement de tout texte réel, mais aussi de toute expression d'un contenu déterminé, pour se contenter d'une succession de juxtapositions, de changements, d'oppositions et de médiations, et s'enfermer

---

donc, d'être un philosophe transi dans le concept pour n'être pas réceptif aux nouveautés musicales de son temps.

38. Cf. *ibid.*, p. 162 (D.137), *supra*, note 4.

ainsi dans les limites du domaine purement musical des sons. Mais, dans ces conditions, la musique reste vide, sans signification, et, étant donné qu'il lui manque un des éléments principaux de tout art, à savoir le contenu et l'expression spirituels, elle ne peut pas encore être rangée parmi les arts proprement dits. C'est seulement lorsque l'élément sensible des sons sert à exprimer le spirituel d'une façon plus ou moins adéquate, que la musique s'élève au niveau d'un art véritable, soit que ce contenu se trouve formulé dans des mots, soit qu'il se dégage d'une façon moins précise des sons, de leurs rapports harmoniques et de leur animation mélodique »<sup>39</sup>.

En tant qu'expression de l'intériorité de l'esprit, la musique ne saurait donc être vide. Mais cette intériorité exprimée n'est pas pour autant celle du discours, pas même du discours poétique, car pour cela serait requise une objectivité dont elle est précisément incapable. Elle doit donc exprimer une intériorité subjective qui ne soit ni vide, ni objectivement déterminée. Cette intériorité a donc pour contenu une signification non objectivée mais éprouvée ; ce qui veut dire : éprouvée dans le sentiment (*Empfindung*). Le sentiment est le contenu spirituel de la musique ; mais, comme il est toujours lié à une certaine signification, la musique qui l'exprime n'est pas totalement étrangère à la sphère de la signification, même si elle ne saurait s'employer à objectiver cette signification dans le discours (comme le fait la poésie) :

« La musique en général [...] doit exprimer l'intériorité comme telle. Or l'intériorité peut être entendue dans un *double* sens. Appréhender un objet par son intériorité peut signifier, d'une part, l'appréhender, non tel qu'il existe dans la réalité extérieure, dans son aspect et sa forme visibles, mais d'après sa *signification idéelle* ;

---

39. *Ibid.*, p. 175-176 (D.148-149).

et, d'autre part, on peut appréhender l'intériorité d'un objet en exprimant un contenu tel qu'il existe dans la subjectivité du *sentiment*. Or je vais essayer de montrer que ces deux modes d'appréhension sont également accessibles à la musique »<sup>40</sup>.

« Également accessibles » ne signifie pas que la musique devrait être tantôt sentimentale et tantôt discursive ou descriptive ; mais elle est toujours l'entremêlement du sentiment et de la signification, même si c'est à des proportions variables. Car c'est le sentiment, comme signification éprouvée (si l'âme ressent, il faut bien qu'elle ressente quelque chose, il faut bien qu'il y ait un senti du sentiment), qui est le contenu spirituel proprement musical. Et telle est aussi la condition pour que la musique exerce son effet sur l'âme. Car elle n'est pas une simple influence sensible qui exercerait une action physique ou physiologique sur le corps. Mais si elle est bien « l'art dont l'âme se sert pour agir sur les âmes », il faut qu'elle soit elle-même animée par le sentiment qu'elle exprime et que, dans le même temps, elle suscite (imprime) dans l'auditeur : « il faut qu'elle éveille dans l'âme un sentiment vivant, qu'elle soit elle-même l'âme de ce contenu, son expression sonore »<sup>41</sup>.

Cela dit, il faut encore apporter cette précision : reconnaître le sentiment comme contenu spirituel de la musique, ce n'est pas opter pour une position simplement intermédiaire entre le son vide et le plein sens du discours. Si la musique a pour contenu le sentiment, c'est par une nécessité qui tient à une parenté essentielle entre le son et le sentiment. Le son, en effet, parce qu'il relève du domaine idéal du temps (comme on l'a déjà vu), est l'élément le

---

40. *Ibid.*, p. 225-226 (D.192).

41. *Ibid.*, p. 186 (D.157).

plus apte à exprimer l'intériorité simple de l'esprit, puisque, quel que soit le contenu de l'esprit, cette intériorité simple est toujours et essentiellement temporelle ; il y a donc "adéquation" entre le son et la forme de l'intériorité spirituelle (le temps), quel que soit son contenu. Reste que, lorsque ce contenu est une pensée consciente ou une représentation déterminée, le sujet de la représentation est distinct de l'objet de la représentation. Or ce n'est justement pas le cas du sentiment : en effet, dans le sentiment, il y a une immédiateté qui fait, si l'on peut dire, que le sujet du sentiment se confond avec le contenu du sentiment, qu'il s'éprouve lui-même, dans son intériorité, comme sentiment (celui qui éprouve la joie, la tristesse ou l'amour est lui-même tout entier joyeux, triste, amoureux), de sorte qu'il ne s'en détache pas. Le sentiment forme ainsi un tout indivisible avec l'intériorité subjective. Autrement dit : la parenté entre le son et le sentiment tient à ceci que, d'un côté, le son, en tant qu'il procède du domaine idéal du temps, est adéquat à l'essence temporelle de l'intériorité de l'esprit de sorte qu'il n'implique pas d'écart entre lui et l'intériorité spirituelle, et que, de l'autre, le sentiment, contrairement à la représentation intellectuelle, n'implique pas non plus d'écart entre lui et l'intériorité qui l'éprouve. En vertu de cette parenté, le son est donc l'élément sensible le plus à même d'exprimer ce contenu spirituel qu'est le sentiment :

« Si l'élément sonore se montre plus apte que les autres éléments sensibles à exprimer l'essence simple et intime d'un contenu, c'est parce que le son, au lieu de se concrétiser pour former des figures spatiales et de s'imposer par la ferme variété des juxtapositions et des séparations, appartient plutôt au domaine idéal du temps et n'implique par conséquent pas de différence entre l'intériorité simple et la figure ou manifestation concrète et corporelle. Il en est de même de la forme

du sentiment que comporte un contenu dont l'expression incombe principalement à la musique. Comme la pensée consciente, l'intuition et la représentation comportent nécessairement une distinction entre le moi, sujet de l'intuition, de la représentation, de la pensée, et l'objet de l'intuition, de la représentation et de la pensée. Mais dans le sentiment, cette distinction est supprimée ou plutôt, elle n'a pas eu le temps ou la possibilité de s'affirmer, car le contenu forme avec l'intériorité un tout indivisible et inséparable »<sup>42</sup>.

Si donc le son est l'élément sensible le plus à même d'exprimer ce contenu spirituel qu'est le sentiment, inversement, ce contenu spirituel qu'est le sentiment appelle le son comme son mode d'expression le plus adéquat, en tant qu'« expression vivante, animée, de ce qui est présent dans l'esprit comme contenu déterminé »<sup>43</sup>. Et, parmi les sons, celui qui est ainsi le plus intimement lié à l'intériorité subjective est, bien évidemment, la voix (de là, comme on le verra par la suite, le privilège du chant). C'est donc le son de la voix, la sonorité vocale, qui est le plus propre à l'expression des sentiments, donc aussi le plus propre à cette "communication" des âmes qu'opère l'art musical. C'est ce que dit cet extrait de la *Philosophie de l'esprit*, où Hegel – bien qu'il n'y parle pas spécifiquement de musique – reprend implicitement la thèse de Descartes sur la "communication" sonore (et même vocale) des passions<sup>44</sup> :

« En dehors des couleurs, ce sont particulièrement les sons qui suscitent en nous une humeur [*Stimmung*]

---

42. *Ibid.*, p. 179 (D.151-152).

43. *Ibid.*, p. 179 (D.151).

44. Cf. R. Descartes, *Abrégé de musique*, traduction P. Dumont, éd. Méridiens-Klincksieck, Paris, 1990, p. 47 : « Son objet [à la musique] est le son. Sa fin est de plaire et d'émouvoir, en nous, des passions diverses [...]. Il semble que si la voix humaine nous

correspondante. Cela vaut surtout de la voix [*Stimme*] humaine ; car celle-ci est le mode principal selon lequel l'homme fait connaître son intérieur ; ce qu'il est, il le met dans sa voix. C'est pourquoi nous croyons reconnaître, de façon sûre, dans l'harmonie de celle-ci, la beauté de l'âme de celui qui parle, et, dans la rudesse de sa voix, un sentiment grossier. Ainsi, par le son, est éveillée, dans le premier cas, notre sympathie, dans le second, notre antipathie. Particulièrement attentifs au sens symbolique de la voix humaine sont les aveugles. On va jusqu'à assurer que ceux-ci veulent reconnaître la beauté corporelle de l'homme à l'harmonie de sa voix, — qu'ils croient même entendre la petite vérole à travers un léger parler du nez »<sup>45</sup>.

Indépendamment de cette singulière modalité du diagnostic, se trouve ainsi affirmée la puissance "communicative" de la voix, qui est bien la voix propre à tel sujet, à tel caractère subjectif. Mais si l'on dit ici "communicative" plutôt qu'"expressive", c'est pour signifier une distinction implicite à la thèse hégélienne. En effet, cette dernière citation ne vise pas la musique, ni le chant. Elle vise les sons que l'homme produit naturellement ou spontanément : ce sont « les *oh !* et les *ah !* de l'âme », dont Hegel précise qu'ils sont une expression immédiate et donc non artistique ; ils restent « en dehors de l'art »<sup>46</sup>. Or, comme on l'a vu, ces cris ou ces plaintes spontanés ont pour fonction de dissiper le sentiment, de le mettre à distance, de l'abolir ; c'est ce que Hegel appelait alors

---

est la plus agréable, c'est seulement parce qu'entre toutes elle est la plus conforme à nos esprits. C'est peut-être aussi à cause de cette sympathie et cette antipathie des passions que la voix d'un ami très cher est plus agréable que celle d'un ennemi : c'est pour la même raison qu'un tambour couvert d'une peau de mouton, à ce qu'on dit, ne rend pas de son s'il est battu lorsque résonne un autre tambour couvert en peau de loup ».

45. *Philosophie de l'esprit*, add. § 401, *op. cit.*, p. 454.

46. Cf. *supra*, p. 255.

« l'extériorisation séparatrice »<sup>47</sup>. En revanche, en musique, le sentiment n'est pas exprimé en vue de sa dissipation ; au contraire, il est exprimé en tant que ressenti par le musicien (compositeur ou interprète, et celui-ci pouvant être chanteur ou instrumentiste – on reviendra plus loin sur le traitement hégélien de ces différences –) et par l'auditeur. Il est donc exprimé et, par là, conservé comme tel ; plus précisément : il est exprimé *en vue* d'être conservé comme tel dans l'intériorité de l'auditeur. Ce qui donc distingue l'expression musicale de la simple communication vocale, c'est que celle-ci est spontanée et tend à dissiper le sentiment qui la provoque, celle-là est volontaire, intentionnelle, et a pour fin de conserver dans l'âme de l'auditeur le sentiment qui l'inspire. Même s'il semble insister davantage sur l'opposition entre le naturel (le sauvage) et le spirituel, c'est bien cette distinction que vise l'extrait suivant :

« L'expression purement naturelle au moyen d'interjections n'est pas encore de la musique ; car ces exclamations, n'étant pas, comme le sont les mots du langage, des signes articulés et volontaires de représentations, n'expriment pas un contenu représenté dans sa généralité, en tant que représentation, mais manifestent, dans et par le son, une disposition et un sentiment qui s'épanchent ainsi immédiatement et directement et en éprouvent un soulagement. Mais ce soulagement n'a rien à voir avec les effets produits par la musique. Celle-ci doit, au contraire, exprimer les sentiments à l'aide de certains rapports entre les sons, dépouiller l'expression naturelle de sa sauvagerie, la

---

47. Cf. *supra*, p. 256.

modérer, éliminer ce qu'elle a d'excessif et d'inadéquat à la situation »<sup>48</sup>.

L'exigence artistique requiert donc l'expression spirituelle et non simplement naturelle ; et c'est pourquoi la musique est expression intentionnelle du sentiment en vue de sa conservation, de sa *garde*, et non « extériorisation séparatrice ». Mais il faut encore préciser le statut du sentiment en tant que contenu spirituel. Il a été dit que, dans le sentiment (contrairement à la représentation intellectuelle, à la pensée), il n'y avait pas de différence, pas d'écart, entre le sentiment et le sujet qui l'éprouve. Mais le sentiment, s'il relève bien de l'intériorité abstraite, n'est pas pour autant une généralité vide et indéterminée ; il est toujours tel ou tel sentiment particulier. Et la musique est justement capable d'exprimer cette variété et ces nuances du sentiment :

« Elle [la musique] s'élargit jusqu'à devenir l'expression de tous les sentiments particuliers, de toutes les nuances de la gaieté, de la joie, de la bonne humeur, du caprice, de l'allégresse et de la jubilation de l'âme, de tous les degrés de l'angoisse, de l'accablement, de la tristesse, de la plainte, de la douleur, du désespoir, de la mélancolie... et, enfin, de l'adoration, de la vénération, de l'amour..., qui deviennent la sphère spécifique de l'expression musicale »<sup>49</sup>.

C'est dire que chaque sentiment se particularise par un certain contenu qui lui donne sa couleur ou plutôt sa tonalité propre – sa *Stimmung* –. Ce contenu est donc lui-même une représentation, plus ou moins consciente, qui est l'occasion ou la cause du sentiment (en quoi le sentiment est différent d'une sensa-

48. *Esthétique*, op. cit., p. 177-178 (D.150-151).

49. *Ibid.*, p. 177 (D.150).



tion brute<sup>50</sup>) et qui fait que ce sentiment est tel ou tel sentiment. Dans le cas du chant, cette représentation – comme on le verra plus loin – peut être signifiée par des paroles, par le texte chanté ; en revanche, dans la musique instrumentale, elle n'est pas explicitée (ce qui ne signifie pas qu'elle en est absente). Mais, indépendamment du problème que posera cette explicitation, il importe de comprendre d'abord que le sentiment n'est pas la représentation qui en constitue le contenu ; il n'en est que « l'enveloppe » ; et c'est cette enveloppe qui fait elle-même le contenu de la musique. La logique de cette explication peut être ainsi résumée : le contenu de la musique est le sentiment ; mais le sentiment n'est lui-même que l'enveloppe d'un contenu de représentation ; c'est donc cette enveloppe et non son contenu représentatif qui est l'objet spirituel de la musique (et, bien évidemment, ce sera un problème de savoir dans quelle mesure et à quelles conditions le contenu de représentation du sentiment pourra ou devra être explicité) :

« Le principal élément de l'intériorité abstraite, auquel se rattache la musique, est constitué par le sentiment, par la subjectivité élargie et amplifiée du moi, qui cherche bien à se donner un contenu et y parvient, mais le laisse tel quel enfermé dans le moi, le maintenant dans un rapport de non-extériorité avec le moi. De ce fait, le sentiment demeure toujours comme *l'enveloppe du contenu*, et c'est dans cette sphère que la musique vient chercher ses thèmes »<sup>51</sup>.

Si donc le son – pour les raisons qu'on a vues – a une parenté étroite avec le sentiment, toutefois, « comme simple son, il est dépourvu de contenu ». En

50. C'est pourquoi on déplore que J.-P. Lefebvre (cf. *supra*, note 2) traduise toujours « *Empfindung* » par « sensation ».

51. *Ibid.*, p. 176-177 (D.150) [nous soulignons].

revanche, « le sentiment comme tel a un contenu »<sup>52</sup>. Pour autant, ce n'est pas le contenu du sentiment qui est l'objet propre de la musique, mais c'est le sentiment lui-même comme enveloppe de ce contenu. Seul le sentiment peut animer le son pour en faire « l'expression d'une vie intérieure », « la résonance de l'intériorité subjective »<sup>53</sup>. On pourrait aussi bien dire : seul le sentiment peut faire que le son devienne le *chant* de l'âme. C'est donc cette essence *chantante* de la musique qu'il s'agit maintenant d'explicitier.

#### LA MÉLODIE « CANTABILE »

Le concept essentiel est ici celui de mélodie (en allemand aussi : *Melodie*). Mais, en allemand comme en français, le terme est ambigu : "mélodie" désigne à la fois la ligne mélodique (le *mélòs*) (ce qu'on peut appeler aussi "l'air", au sens où l'on dit "avoir un air dans la tête") – donc la mélodie par opposition à l'harmonie – et le chant lui-même (*Gesang*) au sens de la chanson qui est chantée, c'est-à-dire le *Lied* (ainsi en français : "les *Mélodies* de Fauré"). Cette ambiguïté sémantique est elle-même au cœur du problème qui anime la réflexion hégélienne sur la musique : si la mélodie chantée est, comme l'explique Hegel, au fondement de la musique, est-ce comme accompagnement mélodique d'un texte ou comme ligne mélodique indépendante de toute parole ? Il faudra donc ici examiner successivement – avec Hegel, c'est-à-dire en suivant, sinon les articulations indiquées de son *Cours*, assurément du moins sa progression réflexive – tout d'abord, la mélodie en général, en tant qu'elle ne se réduit pas à l'harmonie ; ensuite, la mélodie chantée, donc le chant proprement dit (et c'est là que se posera le problème du rapport entre

52. *Ibid.*, p. 189 (D.159).

53. *Ibid.*, p. 188-189 (D.159).

mélodie et parole, entre *mélôs* et *logos*) ; et, enfin, la musique sans paroles (ou mélodie sans paroles), c'est-à-dire la musique instrumentale ou musique "pure".

C'est d'abord dans la section consacrée aux « moyens d'expression musicale » que Hegel parle de la mélodie. Lorsqu'il annonce le plan de cette section (1. temps, mesure et rythme. 2. harmonie. 3. mélodie.), voici ce qu'il dit de la mélodie :

« Troisièmement, enfin, [nous aurons à examiner] la mélodie en tant qu'elle est cela par quoi le royaume des sons, reposant sur la base de la mesure animée d'un rythme et des mouvements et différences harmoniques, s'affirme comme l'expression spirituellement libre »<sup>54</sup>.

Cette première définition implique de préciser d'abord le rapport de la mélodie au rythme d'une part, à l'harmonie d'autre part. Certes, le rythme n'est pas la simple succession temporelle des sons ; il n'est pas non plus réductible à la mesure qui règle uniformément cette succession ; mais il est ce qui donne à une musique son mouvement propre et en fait quelque chose de vivant. Toutefois, à lui seul, cet élément rythmique est encore une abstraction. Pour que la musique soit "concrète" – pas au sens qu'on donnait naguère à cette formule, mais au sens hégélien du contenu effectif –, il faut, en plus du rythme, des sons différenciés et juxtaposés. C'est l'affaire de l'harmonie. Mais, à elle seule, l'harmonie est une science qui procède de lois : lois mathématiques et-ou physiques, règles du solfège, système des modes musicaux... Sans doute pourrait-on composer de la

---

54. *Ibid.*, p. 192-193 (D.163).

musique en ne faisant qu'appliquer toutes ces lois<sup>55</sup> ; mais ce serait une musique "sans âme", une musique en quelque sorte "vide", sans contenu et donc sans substantialité (cf. *supra*). Si donc la mélodie est la synthèse du rythme et de l'harmonie, ce n'est pas seulement au sens factuel (les sons de la mélodie impliquent en effet une régulation harmonique, et ils se succèdent dans la temporalité d'un rythme), mais aussi au sens spirituel : seule la mélodie est vraiment vivante ; et cette vie tient à la libre invention de la mélodie, qui n'est assujettie ni à l'abstraction du rythme (la mélodie a son propre mouvement différencié), ni aux lois de l'harmonie (qui, à elles seules, ne font pas une mélodie), bien qu'elle doive composer avec ces nécessités abstraites :

« Dans son libre épanouissement des sons, la mélodie d'une part ondule au-dessus de la mesure, du rythme et de l'harmonie, mais, d'autre part, pour s'épanouir, elle ne dispose pas de moyens de réalisation autres que les mouvements rythmiques et mesurés des sons, dans leurs rapports essentiels et nécessaires. Le mouvement mélodique se trouve donc enfermé pour ainsi dire dans ces conditions de son existence et ne doit pas chercher à se soustraire aux nécessités qui en découlent. [...] D'autre part, il est certain que, pris pour eux-mêmes, la mesure, le rythme et l'harmonie sont de simples abstractions qui, isolées, sont dépourvues de toute valeur musicale et n'acquièrent une existence

---

55. C'est à quoi s'était essayé Leibniz : « La musique est subalterne à l'arithmétique et, quand on sait quelques expériences fondamentales des consonances et dissonances, tout le reste des préceptes généraux dépend des nombres ; et je me souviens d'avoir un jour fait une ligne harmonique divisée de telle sorte qu'on y pouvait déterminer avec le compas les compositions, différences et propriétés de tous les intervalles de musique » (cf. *supra*, p. 227 et note 70).

vraiment musicale que par la mélodie, au sein de la mélodie, comme moments et aspects de la mélodie »<sup>56</sup>.

La liberté propre à la mélodie ne consiste donc pas à s'affranchir des règles de la mesure et de l'harmonie. Car la progression de la ligne mélodique est déjà déterminée par les contraintes harmoniques ; elle ne pourrait s'en affranchir sans se perdre elle-même :

« Du fait de ce lien intime qui la rattache à l'harmonie, la mélodie, au lieu de perdre sa liberté, ne fait que se dégager de la libre subjectivité d'un arbitraire contingent qui pourrait s'exercer dans des progressions capricieuses et des transformations bizarres, et c'est cela seulement qui lui confère sa véritable indépendance. La liberté vraie, en effet, ne s'oppose pas à la nécessité comme à une puissance étrangère, hostile et opprimante, mais se comporte à son égard comme envers un élément substantiel qui lui est immanent et identique à elle, si bien qu'en obéissant à ses exigences, elle ne fait que suivre ses propres lois et se conformer à sa propre nature, et qu'en s'écartant de ces exigences, elle s'écarterait d'elle-même et deviendrait infidèle à elle-même. [...] C'est dans la réalisation d'un accord entre l'harmonie et la mélodie, dans la conciliation des différences qui les séparent, que consiste l'art de la grande composition, c'est en cela que réside son mystère »<sup>57</sup>.

La grande composition, en effet, ne saurait se limiter à une ligne mélodique soutenue par de simples accords consonants ; elle va jusqu'à explorer les dissonances contenues dans la tonalité elle-même – Hegel fait référence, très justement, aux accords de septième et de neuvième (il aurait pu ajouter les

---

56. *Esthétique*, *op. cit.*, p. 218-219 (D.186-187).

57. *Ibid.*

accords de septième diminuée, de quinte diminuée, de sixte augmentée..., c'est-à-dire toutes les manières d'*altérer* les accords fondamentaux<sup>58</sup>) – et, ce faisant, elle expose la tonalité consonante aux oppositions qui lui sont essentielles, parce qu'immanentes à cette tonalité. La profondeur de la grande composition tient à cette puissance de négativité dialectique, à cette capacité d'affronter et d'assumer le négatif qui, seul, donne la substantialité :

« Ce qui fait la véritable profondeur de la tonalisation, c'est qu'elle va au-devant d'oppositions essentielles et ne craint pas leur stridence et leur caractère déchiré. Car le vrai concept est, certes, unité en soi ; toutefois, il ne l'est pas d'une façon immédiate, mais comporte des divisions, des différenciations, des oppositions. C'est ainsi, par exemple, qu'en développant, dans ma *Logique*, le concept, j'avais bien insisté sur sa subjectivité, mais cette subjectivité, en tant qu'unité idéale, transparente, se supprime au profit de son contraire, c'est-à-dire l'objectivité ; on peut même dire qu'en tant que purement idéale, elle n'est qu'unilatéralité et particularité, qu'elle n'existe que par rapport à autre chose, à son objectivité, et qu'elle n'est vraiment subjectivité que dans la mesure où elle affronte cette opposition pour la surmonter et la résorber. C'est ainsi que, dans le monde réel, seules les natures supérieures possèdent le pouvoir d'affronter la douleur de l'opposition et de la vaincre. Si donc la musique veut donner une expression artistique aussi bien de la signification interne que du sentiment subjectif en rapport avec le contenu le plus profond (le contenu religieux par exemple, et plus particulièrement le contenu religieux chrétien qui comporte des abîmes de souffrances), elle doit posséder dans son royaume de sons des moyens capables de peindre cette lutte de contraires »<sup>59</sup>.

58. Au sens que donne à ce concept d'*altération* Bernard Sève, in *op. cit.* (cf. *supra*, note 5), notamment p. 214sq et p. 289sq.

59. *Esthétique, op. cit.*, p. 214-215 (D.183).

Ces moyens sont précisément les dissonances introduites par les modulations harmoniques. Mais, dans la grande composition – Hegel donne alors pour exemple les *Chorals* à quatre voix de Bach –, ces modulations ne sont pas arbitraires ; elles sont liées au développement de la ligne mélodique, laquelle, inversement, apparaît comme engendrée par les modifications progressives de la base harmonique :

« [...] chaque ton de la mélodie s’amplifie, comme un tout concret, jusqu’à devenir lui-même un accord ; la mélodie reçoit en conséquence une grande richesse de tons et réalise avec l’harmonie une interpénétration telle qu’on ne peut plus faire aucune distinction entre la mélodie pour elle-même et l’harmonie qui n’en donnerait pour ainsi dire que les points d’appui et n’en constituerait que le terrain plus ou moins solide, la base plus ou moins ferme. L’harmonie et la mélodie forment alors un seul tout compact, et tout changement de l’une entraîne nécessairement celui de l’autre »<sup>60</sup>.

Hegel considère aussi la composition contrapuntique – il mentionne cette fois les *fugues* de Bach –, dans laquelle la pluralité de voix indépendantes, donc de lignes mélodiques autonomes, produit la même tension harmonique où la rencontre des voix engendre tout à la fois des accords dissonants et l’unité consonante de l’ensemble. Dans cette union de l’harmonie et de la mélodie, qui est aussi essentiellement une tension, s’affirme la puissance dialectique propre à la sphère musicale :

« Dans cette manière de procéder, la musique ne peut pas seulement conduire ses mouvements jusqu’aux limites de la consonance immédiate, voire déroger à cette consonance, pour y revenir ensuite, mais elle *doit*, au contraire, dissocier la première consonance et

---

60. *Ibid.*, p. 220-221 (D.188).

la transformer en dissonances. C'est en effet sur ces oppositions que reposent les conditions profondes et les secrets de l'harmonie, conditions et secrets nécessaires en soi, et dont dépend le pouvoir de pénétration des mouvements d'une mélodie. La composition musicale hardie abandonne pour cette raison la progression purement consonante, pour aller vers les oppositions, les contradictions et les dissonances les plus tranchées, pour montrer sa propre puissance en mettant en mouvement toutes les ressources de l'harmonie, dont elle est sûre de pouvoir apaiser les luttes, pour célébrer ainsi la victoire satisfaisante de la conciliation mélodique. Il s'agit là d'une lutte entre la liberté et la nécessité ; d'une lutte entre la liberté de l'imagination de s'abandonner à ses élans et la nécessité des conditions harmoniques dont elle a besoin pour s'extérioriser et dans lesquelles réside sa propre signification »<sup>61</sup>.

Voilà pourquoi Hegel pouvait dire que la mélodie est, dans la musique, « l'expression spirituellement libre »<sup>62</sup>. Elle est, en effet, « le libre être-pour-soi de la subjectivité » ; et, aux auditeurs, « elle donne le sentiment d'idéalité et de libération, si bien que, tout en obéissant aux nécessités harmoniques, elle transporte l'âme dans la perception d'une sphère supérieure »<sup>63</sup>. Sans doute faudra-t-il encore préciser les modalités de ce "transport" et la nature de cette « sphère supérieure ». Mais si l'âme de l'auditeur est ainsi "transportée", c'est bien parce que la musique est affaire d'âme, c'est-à-dire d'animation spirituelle ; et cette animation revient en propre à la mélodie telle qu'en produit la « grande composition ». Dans la mélodie, c'est « l'âme qui anime les sons »<sup>64</sup>, à tel point qu'on peut identifier l'une à l'autre : « la mélodie, cette

61. *Ibid.*, p. 221-222 (D.188-189).

62. Cf. *supra*, p. 282.

63. *Esthétique, op. cit.*, p. 223 (D.190).

64. *Ibid.*, p. 192 (D.162).



résonance pure de l'intériorité, est l'âme même de la musique »<sup>65</sup>. Ainsi, l'âme anime les sons dans la mélodie, de sorte que celle-ci est elle-même l'âme de la musique ; et comme la mélodie est ce qu'il y a de plus libre dans la musique, Hegel peut dire que la mélodie est « la libre résonance de l'âme dans le domaine de la musique »<sup>66</sup>.

On comprend mieux, dès lors, en quoi la synthèse de l'harmonie et du rythme dans la mélodie ne relève pas d'une simple association factuelle. En effet, le *tempo* de la mélodie ne saurait simplement s'assujettir à la régularité d'un rythme uniformément mesuré. Si le développement de la mélodie est intimement lié aux modulations harmoniques, à leurs oppositions et leurs contradictions, ces modulations impriment elles-mêmes au temps mélodique leur propre scansion (et c'est en quoi on pourrait parler, même à propos d'une musique sans paroles, d'un "discours" musical). Cette scansion requiert, certes, la mesure, par laquelle le sujet musicien et-ou auditeur retrouve dans le développement musical l'identité abstraite de son moi ; mais cette régularité de la mesure implique l'irrégulier :

« Si donc, dans la multiplicité des sons et des durées, le moi qui perçoit toujours la même identité que celle qu'il est lui-même et dont il est la source, se retrouve toujours grâce à la mesure, il faut, pour que l'unité définie soit ressentie comme une règle, qu'il existe également de l'irrégulier et du non-uniforme. C'est seulement pour autant que la mesure, dans sa précision, domine et ordonne ce qui est arbitrairement inégal, qu'elle se révèle comme l'unité et la règle de la variété contingente. Elle doit donc pour ainsi dire laisser entrer en elle cette variété, se l'approprier pour

---

65. *Ibid.*, p. 230 (D.196).

66. *Ibid.*, p. 217 (D.185).

faire apparaître l'uniformité dans ce qui est multi-forme »<sup>67</sup>.

C'est dire que la mesure, comme règle, ne saurait abolir les variations rythmiques du développement mélodique. Loin de s'assujettir au rythme uniforme que lui imposerait une compréhension bornée des règles mathématiques de la mesure (qui ne sont qu'une régulation abstraite), la mélodie peut et même doit, pour être libre et vivante, ralentir, s'accélérer, marquer des accents, des temps de suspension, des syncopes..., non pas selon le caprice ou l'arbitraire, mais selon la marche que les modulations harmoniques impriment à son développement.

« Lorsque la mélodie se conforme, dans ses rythmes et dans toutes ses parties, au rythme de la mesure, elle devient ritournelle inexpressive et semble manquer d'invention. Ce qu'on peut demander sous ce rapport, c'est l'absence d'attachement tatillon au mètre, à la barbarie d'un rythme monotone. Car l'absence de mouvements libres, la lenteur et la mollesse engendrent facilement l'ennui »<sup>68</sup>.

C'est aussi bien dire que le *tempo* de la musique doit participer à et de la liberté propre à « l'expression spirituelle » de la mélodie. Bien que Hegel n'use pas du terme technique, c'est au *tempo rubato* qu'il fait ici référence, et qui concerne moins la composition – encore que le compositeur puisse en donner explicitement l'indication – que l'exécution de la partition. Littéralement, *tempo rubato* signifie le “temps volé” et consiste à faire abstraction du temps strict pendant un court moment, ce qui est “volé” à une note étant redistribué sur d'autres. Cette manière

---

67. *Ibid.*, p. 198 (D.167).

68. *Ibid.*, p. 202 (D.170).

d'exécution requiert une liberté du *tempo*, lequel, sans perdre le sens de sa mesure, apparaît affranchi de toute contrainte rythmique<sup>69</sup>. Pour signifier cette liberté spirituelle, Hegel emploie un autre mot : *das Sangbare*, que les traducteurs rendent, à juste titre, par l'italien "*cantabile*" ; il s'agit aussi d'une indication d'exécution, plus propre à la musique instrumentale, qui invite à jouer une mélodie instrumentale comme si on la chantait (*cantabile* est traduit, littéralement, par "chantant", parfois justement par "mélodieusement"<sup>70</sup>, ce que dit aussi bien l'allemand *sangbar*). Le *cantabile* requiert essentiellement une respiration qui implique tout à la fois une variation de l'intensité sonore (sur une même "phrase" musicale, parfois sur une seule note) et un *tempo rubato*. Le *cantabile* est le propre du mélodique :

« Dans toute mélodie, en effet, le mélodique proprement dit, le *cantabile* [*das Sangbare*] doit, de quelque genre de musique qu'il s'agisse, être l'élément domi-

---

69. Divers témoignages attestent que ce mode d'exécution caractérisait le jeu pianistique de Mozart et surtout de Chopin.

70. « *Cantabile* » : indication favorite de Beethoven. On songe aussi à l'unique indication d'exécution donnée par Bach (et qui autorise à penser, contrairement aux thèses des "baroqueux", que le *tempo rubato* ne lui était pas étranger) pour les *Inventions à 2 et à 3 voix* : « Méthode pratique grâce à laquelle les amateurs de clavecin et principalement ceux qui se destinent à son enseignement pourront acquérir l'art de jouer avec finesse et précision, non seulement à deux parties mais encore à trois parties obligées. On devra porter la plus grande attention à bien comprendre la marche des différentes parties de ces pièces, sans y ajouter aucune note, et à les faire chanter alternativement avec goût » (cf. *supra*, chapitre 4, p. 246 et note 106).

nant, indépendant, qui ne s'oublie ni ne se perd dans la richesse de son expression »<sup>71</sup>.

Il faut souligner que Hegel est en train de parler ici de la mélodie en général (cette dernière citation est extraite du paragraphe conclusif de la section consacrée, en effet, à la mélodie en général ; c'est dans les sections suivantes que Hegel examinera distinctement la mélodie qui accompagne un texte [*die begleitende Musik*] et celle qui en est indépendante [*die selbständige Musik*]). C'est dire que, pour toute musique – avec ou sans paroles, donc aussi pour la musique instrumentale dont il sera question plus spécifiquement par la suite –, le *cantabile* doit dominer, parce qu'il est le propre de la mélodie ; il est le *phrasé* proprement musical. On peut donc résumer : dans toute musique, c'est la mélodie qui est l'essentiel ; et, dans la mélodie, c'est le *cantabile*, le "chant", qui est l'essentiel ; il en résulte que le "chant" est l'essence de la mélodie et donc de la musique. C'est pourquoi il faut maintenant considérer le chant proprement dit, c'est-à-dire le chant vocal, la voix chantante.

## LA VOIX CHANTANTE

Par « le mélodique proprement dit, le *cantabile* », la musique actualise « son élément » propre, à savoir : « l'intériorité devenant immédiatement extériorité » (c'est le sentiment appelant son expression dans le son) « et l'extériorisation devenant immédiatement intérieure »<sup>72</sup> (ce qu'on peut comprendre comme le sentiment éprouvé par l'auditeur, mais aussi comme la transformation immédiate du son, et – comme on va l'expliquer dans un instant – plus particulièrement de la voix humaine, en une réalité tout entière

71. *Esthétique*, op. cit., p. 222 (D.189).

72. *Ibid.*, p. 223 (D.190).

empreinte d'intériorité). C'est pourquoi Hegel tient à préciser que cette « extériorisation doit être celle d'un *sujet vivant* qui, par elle, communique aux autres, leur fait partager toute cette intériorité »<sup>73</sup>. De là, le privilège insigne de la voix humaine. Car la voix est affaire de respiration, de souffle – du souffle qui fait la “vitalité” du sujet vivant – ; et le siège de la respiration est la poitrine, c'est-à-dire la région précordiale où sont intimement ressentis les sentiments de l'âme : « La poitrine humaine [*die menschliche Brust*], la tonalité de l'être intime [*die Stimmung des Gemüts*], constitue de façon générale la sphère où doit évoluer le compositeur »<sup>74</sup>. Certes, comme le rappelle alors Hegel, les cris spontanés du vivant (hurlements de terreur, sanglots, gémissements, exclamations de joie, cris d'allégresse...) sont déjà l'expression naturelle du sentiment – en quoi ils sont « le point de départ de la musique »<sup>75</sup>, de sorte que la musique est en son

---

73. *Ibid.*, p. 188 (D.158).

74. *Ibid.*, p. 230 (D.196).

75. *Ibid.*, p. 231 (D.196). La formule semble faire écho à Rousseau (cf. *Essai sur l'origine des langues*, chapitre XII) ; mais pour Rousseau, la voix spontanée du sentiment (des « passions ») était déjà musique en ce qu'elle était d'emblée mélodie, sans que cette mélodie ne s'embarrassât de science harmonique. Cela dit, on ne peut manquer de remarquer, sinon une convergence, du moins une certaine parenté des thèses de Rousseau et Hegel : pour l'un et l'autre, il ne saurait y avoir de musique qui ne procède du sentiment, parce que la voix, qui est au principe de la musique, est d'abord *imitation* (dit Rousseau) ou *expression* (dit Hegel) du sentiment ; et c'est pourquoi Hegel condamne la musique trop savante (cf. *supra*, p. 271), tout comme Rousseau condamnait la musique fondée sur la seule science harmonique (c'est Rameau qui était ainsi visé). La différence entre les deux thèses tient à ceci : pour Rousseau, la musique doit retrouver quelque chose de la simplicité naturelle des premiers temps de l'humanité et donc se débarrasser des complications de la science harmonique dont on l'a entre temps chargée (cf. *ibid.*, chapitres XIV et XIX), pour s'en tenir à la mélodie et au rythme ; pour Hegel, en revanche, elle doit

principe même musique vocale, donc chant – ; mais, s'ils doivent procéder de l'art musical, ils ne peuvent demeurer dans cet état de naturalité (d'autant qu'à cet état "naturel", ils sont davantage – comme cela avait été établi précédemment – une « extériorisation séparatrice » du sentiment qu'une expression destinée à se conserver et à se communiquer). Si donc « un son ne reçoit une expression vraiment animée que du fait qu'il est inclus dans un sentiment à partir duquel il se fait entendre » – autrement dit : si le son ne devient musical qu'à la condition d'être animé par le sentiment –, toutefois, et inversement, le simple cri naturel lié au sentiment de l'être vivant ne devient musical qu'à la condition de se dépouiller de cette naturalité brute et d'être *relevé*, donc en quelque sorte transfiguré, dans un chant, c'est-à-dire dans « une suite de sons [...] dont les variations et l'évolution sont réglées par l'harmonie et contenus par la mélodie »<sup>76</sup>. C'est dire que la voix chantante ne saurait être la reproduction du cri naturel et que le cri naturel, s'il est le point de départ de la musique, n'accède à la musicalité que dans la voix chantante donc mélodique.

En cela, la musique se distingue de la peinture qui, elle, peut reproduire fidèlement les éléments naturels d'une situation dont elle s'est pénétrée, sans perdre pour autant son statut d'art. Cependant, l'analogie entre musique et peinture est plus pertinente si l'on considère ce qu'il y a, en chacune d'elles, de plus proprement humain : la voix humaine en musique, la couleur incarnat en peinture. Dans le chapitre du *Cours d'esthétique* consacré à la peinture, Hegel expliquait en effet que la représentation du visage

---

composer avec l'harmonie, parce que l'harmonie, tout comme le rythme, est déjà essentiellement impliquée dans la mélodie.

76. *Ibid.*, p. 230-231 (D.196-197).

exige d'exprimer « un ensemble animé et vivifié du dedans », en sorte que la couleur doit « reproduire ce reflet vivant de la chair » dont le ton « réunit en elle d'une façon remarquable toutes les autres couleurs, sans qu'aucune d'elles en arrive à dominer les autres » ; l'incarnat, en tant qu'il réalise « la fusion idéale de toutes les couleurs cardinales », est « l'idéal du coloris »<sup>77</sup>. Hegel peut donc ici rappeler que « la couleur de la peau humaine représente une synthèse idéale de toutes les autres couleurs »<sup>78</sup>. De manière analogue, la voix humaine est une telle « totalité idéale » en ce qu'elle « réunit les propriétés des instruments à vent et des instruments à cordes, puisque, d'une part, elle est une colonne d'air qui vibre et que, d'autre part, elle fonctionne grâce aux muscles, comme une corde tendue »<sup>79</sup>. Mais, assurément, cette convenance simplement mécanique avec les instruments ne suffit pas à rendre compte de l'idéalité de la voix humaine. Si elle est une synthèse des instruments à vent et à cordes, la voix est aussi cet instrument qui se distingue essentiellement des autres instruments. Ceux-ci, en effet, sont des corps extérieurs, en eux-mêmes étrangers à l'âme de celui qui en fait usage ; la voix, au contraire, est toujours la voix du corps propre de celui qui chante. À cette opposition de l'étranger et du propre, on peut ajouter que les instruments de musique sont, en eux-mêmes, des corps inertes, alors que dans la voix il y va du corps vivant, du corps animé par l'intériorité du chanteur. Et c'est pourquoi la voix est plus à même d'exprimer – et plus immédiatement – toutes les variations du sentiment que ne le sont les autres instruments qui, en tant que tels, impliquent la médiation technique de l'instrumentiste. Cette immédia-

---

77. *Ibid.*, p. 92-93 (D.78-79).

78. *Ibid.*, p. 206 (D.175).

79. *Ibid.*

teté de la voix est ce qui fait d'elle « l'instrument le plus libre », puisque l'âme du chanteur y est immédiatement et tout entière présente. Pourtant, malgré ces différences, la voix demeure un instrument. Par cette qualification instrumentale, Hegel ne semble pas viser la technique que requiert la musique vocale (tout ce qu'on appelle habituellement le "travail de la voix"<sup>80</sup>), puisqu'aussi bien il évoque « les conditions naturelles » qui font la particularité des voix selon les peuples (« les Italiens, par exemple, étant un peuple du chant [*ein Volk des Gesanges*] où l'on trouve le plus de chanteurs doués de belles voix »<sup>81</sup>). S'il parle de la voix comme d'un instrument, c'est bien pour montrer que la voix est la *relève* dialectique des autres instruments pour lesquels on doit distinguer l'instrument et l'instrumentiste, l'extériorité de l'instrument et l'intériorité de l'instrumentiste, alors que la voix est l'instrument qui réalise la synthèse de l'extérieur et de l'intérieur (l'extériorité devenant immédiatement intériorité), la synthèse de l'instrument et de l'instrumentiste : la voix est l'instrument qui fait immédiatement corps avec l'instrumentiste (et c'est à partir du cas de la voix, que Hegel pourra envisager plus loin, comme on le verra, que cette immédiateté puisse aussi concerner la musique instrumentale). Tout cela

---

80. Cf., à ce propos, cette remarque de Lacan à propos de l'instrument (en général) dont l'usage requiert « une division du corps », « une rupture des synergies » naturelles du corps. Lacan prend pour exemples une paire de ski et une canne de golf ; puis il ajoute ceci : « pour le chant où, en apparence, il n'y a pas d'instrument – c'est en cela que le chant est particulièrement intéressant –, il faut là aussi que vous divisiez votre corps, que vous y divisiez deux choses qui sont tout à fait distinctes, mais qui d'habitude sont absolument synergiques, à savoir la pose de la voix et la respiration » (J. Lacan, *Le Séminaire*, Livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, éd. du Seuil, Paris, 2006, p. 70).

81. *Esthétique*, op. cit., p. 207 (D.175).



fait le privilège insigne de la voix, sa perfection et sa supériorité sur tous les autres instruments :

« L'instrument le plus libre et, par sa sonorité, le plus parfait est la voix humaine [...]. La voix humaine se laisse percevoir comme la résonance de l'âme même, celle dont l'intériorité se sert pour extérioriser sa nature intérieure et dont elle règle immédiatement les nuances et les variations. Dans le cas des autres instruments, ce sont des corps extérieurs et indifférents à l'âme et aux sentiments qui sont mis en vibration, alors que dans le chant, c'est à travers son propre corps que l'âme retentit. C'est pourquoi la voix humaine est capable d'autant de variations et présente autant de particularités de la vie intérieure, la vie des sentiments »<sup>82</sup>.

Ainsi, l'instrumentalité de l'instrument est, dans la voix chantante, dépassée, *relevée*, de sorte que l'instrument-voix n'est plus un instrument externe, même s'il extériorise : c'est une intériorité s'extériorisant comme intériorité. Ce qui signifie aussi bien que la voix est extériorisation de l'âme, donc de l'intériorité de l'esprit, mais que, dans cette extériorisation, l'intériorité se *garde* elle-même ; et même mieux : elle se retrouve elle-même. Mais il faut alors rappeler que c'est là précisément ce que Hegel disait déjà pour la voix parlante comme objectivation de la pensée dans sa forme propre. En effet, expliquait Hegel, si le signe linguistique (le mot parlé) est quelque chose d'extérieur, cette extériorité est toutefois, et de manière essentielle, une extériorité où l'intériorité se *garde* elle-même en s'extériorisant<sup>83</sup>, de sorte que la langage parlé pouvait aussi être conçu comme une intériorité s'extériorisant comme intériorité. Or cela est maintenant affirmé non plus du mot articulé dans la parole ou le discours, mais bien de la voix chan-

82. *Ibid.*, p. 206-207 (D.175).

83. Cf. *supra*, p. 261.

tante elle-même. Faudrait-il donc rabattre la parole et le chant l'un sur l'autre, sous prétexte qu'ils sont l'un et l'autre une manifestation vocale de l'intériorité ? Assurément pas. La question est alors de savoir comment distinguer le chant de la parole : à quoi tient la différence spécifique du chant par rapport à la parole ?

Pour répondre à cette question, on ne saurait postuler arbitrairement une stricte indépendance du chant. Mais il faut partir justement du cas où la parole et la voix chantante sont mêlées, c'est-à-dire du chant avec paroles (ou, comme on dit parfois, avec texte). C'est ce que Hegel appelle « la musique d'accompagnement » (*die begleitende Musik*). Contrairement à ce que cette formule signifie habituellement en français, "musique d'accompagnement" ne veut pas dire le seul accompagnement instrumental d'un chant ; mais il s'agit de l'unité que forment les paroles et la musique qui les accompagne. Dans cette musique d'accompagnement, le contenu de la musique est certes toujours le sentiment ; mais le contenu du sentiment (*i. e.* le contenu dont le sentiment est « l'enveloppe », comme disait Hegel) est maintenant explicité. Il devient une représentation, et même – selon le degré d'explicitation des paroles – une représentation plus ou moins déterminée. Mais c'est là, justement, ce qui fait problème : en tant qu'il est explicité par les paroles, ce contenu représentatif peut être connu indépendamment de la musique, indépendamment de la mélodie. Il suffirait de lire le texte mis en musique pour connaître le contenu représentatif du chant. C'est ce que laisse clairement comprendre cette remarque de Hegel sur « la

différence entre musique instrumentale et musique vocale » :

« Il ne s'agit pas seulement d'une différence purement extérieure, d'une différence consistant en ce que la musique vocale ne comporterait que les sons de la voix humaine, tandis que la musique instrumentale utiliserait les sonorités variées des autres instruments. Il y a plus : la voix énonce en même temps les paroles exprimant un contenu déterminé, si bien que la musique, en tant que parole *chantée*, ne peut avoir pour tâche, pour peu qu'il y ait une correspondance plus ou moins étroite entre les sons et les mots, que de donner une expression musicale à ce contenu qui, en tant que *contenu*, a cessé de faire l'objet d'un sentiment vague, pour devenir celui d'une représentation plus ou moins déterminée. Étant donné cependant que, malgré cette association, le contenu représenté, en tant que texte, peut être perçu par la lecture et être l'objet d'une représentation indépendante de l'expression musicale, la musique qui s'y ajoute devient une musique d'accompagnement, tandis que dans la sculpture et dans la peinture, le contenu n'est pas perceptible en dehors et indépendamment de sa forme artistique »<sup>84</sup>.

C'est dire que l'association de la musique et des paroles dans le chant est problématique. En effet, s'il est manifestement possible de dissocier ce qui est ainsi associé, le chant ne présenterait aucune unité spécifique, mais il serait une sorte de production hybride. C'est ce que laisse aussi entendre cette autre remarque de Hegel (si toutefois on l'abstrait de son contexte, sur lequel il faudra revenir) : « dans les associations de la musique et de la poésie, la prédominance de l'un de ces deux arts sur l'autre est préjudiciable pour les deux »<sup>85</sup>. Bien évidemment, on peut

84. *Esthétique, op. cit.*, p. 224-225 (D.191).

85. *Ibid.*, p. 173 (D.147).

ici songer aux embarras de saint Augustin, balançant entre le charme mélodique des cantiques et le sens des paroles bibliques qu'ils énoncent<sup>86</sup>. On serait donc ramené à l'antinomie "classique" du *mélòs* et du *logos* dans le chant, telle qu'il y a été fait ici allusion en introduction. Mais, à dire vrai, le problème posé par la remarque de Hegel est plus radical que la simple antinomie du chant. Car il met en jeu le statut de la musique elle-même. En effet, si, comme le montre Hegel, la musique est par essence chantante, alors le chant ne peut dériver de l'association fortuite de musique et de paroles ; ou inversement, et en toute logique (le composé ne pouvant être identique à l'un des éléments qui le composent) : si le chant est le composé hybride de musique et de paroles, alors la musique ne saurait être d'essence chantante et il faudrait la repenser pour elle-même, indépendamment du chant, donc renoncer à tout ce qui avait été jusque-là posé.

Pour échapper à cette aporie, il faut donc repenser radicalement, c'est-à-dire dialectiquement, l'antinomie du *mélòs* et du *logos*. À dire vrai, cette dialectique ne se laisse pas lire de manière évidente dans le texte du *Cours d'esthétique* ; mais, quitte à s'affranchir un moment de la progression apparente du texte hégélien, il est possible d'en reconstruire le mouvement implicite. À cette fin, on examinera d'abord les conséquences et les enjeux de la prédominance des

---

86. Cf. saint Augustin, *Confessions*, X, 23 : « Je flotte entre le danger du plaisir [procuré par la voix chantante] et la constatation des bons effets qu'elle opère » ; d'un côté « par le charme des oreilles, l'âme encore trop faible s'élève aux sentiments de la piété » ; mais, d'un autre côté « quand il m'arrive d'être plus ému du chant que des paroles chantées, j'avoue que mon péché mérite pénitence, et alors je préférerais ne pas entendre de chants » (traduction J. Trabucco, éd. Garnier, Paris, 1964, p. 237).

paroles sur la musique (du *logos* sur le *mélôs*), puis ceux de la prédominance contraire (du *mélôs* sur le *logos*).

#### L'ANTINOMIE HÉGÉLIENNE DU MÉLOS ET DU LOGOS

Tout d'abord, donc, la prédominance du *logos* sur le *mélôs*. Qu'advient-il de la musique si, dans le chant, les paroles prennent le dessus sur la mélodie ? À considérer cette hypothèse brutalement, on devrait conclure – mais ce n'est pas là exactement ce que dit Hegel – que, si le texte prédomine, alors la musique n'a guère d'importance, elle n'est pas essentielle mais seulement secondaire, accessoire, elle n'est qu'un vague accompagnement à peine différent d'un bruit de fond, de sorte qu'elle perd sa fonction expressive. Autant dire qu'un tel genre de musique n'est, à la limite, plus de la musique. On devrait donc éviter ce genre musical où la musique est menacée de n'être même plus art d'expression, donc de perdre son statut artistique, pour n'être plus qu'une simple technique d'agrément. Encore une fois : tel n'est pas le propos de Hegel ; du moins pas exactement. Car il laisse entendre quelque chose de tel, notamment lorsqu'il fait remarquer que, dans le cas où le texte chanté « présente une grande valeur poétique », « il ne peut attendre de la musique qu'un *appui très léger* »<sup>87</sup>. Mais, à dire vrai, ce qui intéresse surtout Hegel, lorsqu'il examine la prédominance du *logos* sur le *mélôs*, ce n'est pas le bruit de fond agréable ou la musique d'ambiance. Il vise une forme musicale précise : le récitatif. Dans le récitatif, en effet, la musique suit les paroles et le détail "explicatif" des paroles. Certes, comme le reconnaît Hegel, cela n'empêche pas une expressivité et même une expressivité passionnée. Mais – et c'est le point important – cela

---

87. *Esthétique, op. cit.*, p. 174 (D.147).

ne procède pas de la mélodie, dont a vu qu'elle est la part essentielle du chant et de la musique ; cela relève de la prosodie, c'est-à-dire des inflexions, des accents et des rythmes propres à la langue parlée ou à la déclamation poétique : dans le récitatif, « la musique devient, à la différence de l'expression mélodique, une déclamation tonale qui suit de près le sens des paroles et leur ordre syntaxique »<sup>88</sup>. Certes, précise Hegel, le récitatif procède bien de la musique, en tant que le *mélòs* apporte un élément nouveau au texte grâce à quoi le sentiment gagne en intensité ; mais il n'apporte rien de plus que ce surcroît de dramatisation. Et, parce qu'il s'attache à suivre le détail de la progression du texte pour ajouter, à chaque fois, presque sur chaque mot, une intensification du sentiment lié à l'occurrence du texte, le récitatif prend des libertés avec l'exigence proprement mélodique : « l'accentuation devient plus libre et rigoureusement conforme au sens précis de chacun des mots », de sorte que « accents imprévus, transitions plutôt abruptes, changements et arrêts soudains, rien de tout cela n'est interdit, et, à la différence de la fluidité mélodique, ce mode d'expression fragmentaire, saccadé, aux interruptions passionnées, ne cause aucun trouble, du moment que le texte exige qu'il en soit ainsi »<sup>89</sup>. C'est dire que, même s'il relève bien de la musique comme art d'expression – il est « l'expression récitatif-déclamatoire (*der rezitativisch-deklamatorische Ausdruck*) » –, le récitatif, prédominance du *logos* sur le *mélòs*, compromet ce qui est proprement en jeu dans le *mélòs* ; il lui manque ce qui fait l'essence musicale de la mélodie :

« Mais ce qui manque à cette déclamation récitative, c'est l'avantage, qui appartient à la mélodie, d'être un

88. *Ibid.*, p. 237 (D.202).

89. *Ibid.*

tout achevé et se suffisant à lui-même, d'être l'expression de l'intériorité et de l'unité de l'âme qui ne s'identifie avec un contenu particulier que pour s'y retrouver et s'y reconnaître, et qui, au lieu de se laisser distraire, disperser, fragmenter par ce contenu, au lieu de se porter tantôt sur tel, tantôt sur tel autre de ses côtés et aspects, sait maintenir et faire prévaloir sa cohésion subjective »<sup>90</sup>.

Voilà donc ce qu'il en est dans le cas où le texte s'impose à la musique, où le *logos* prédomine sur le *mélос*. En radicalisant le propos de Hegel, on peut finalement résumer son jugement par ce qui avait été ici initialement suggéré : la prédominance du *logos* sur le *mélос* menace le chant de n'être plus mélodique, donc de n'être plus vraiment du chant – partant, de n'être plus vraiment musical, ou tout au moins plus essentiellement musical.

Lorsque, maintenant, on examine le cas où la musique s'impose au texte (où le *mélос* prend le dessus sur le *logos*), on doit, bien évidemment, s'attendre à ce que ce soit ce dernier qui en fasse les frais. Et, en effet, Hegel affirme clairement que cette prédominance de la musique compromet l'intelligibilité des paroles chantées :

« Plus la musique s'impose et charme par sa qualité artistique, moins on comprend le texte, et souvent on ne le comprend pas du tout »<sup>91</sup>.

Hegel ajoute que cela est d'autant plus patent « lorsqu'il s'agit d'un texte allemand ou d'une énonciation allemande » ; mais Rousseau disait à

---

90. *Ibid.*, p. 238 (D.203).

91. *Ibid.*, p. 174 (D.147).

peu près la même chose du français<sup>92</sup> ; et peut-être chacun est-il fondé à l'affirmer de sa propre langue, tant il est vrai que la musicalité du chant menace toujours l'intelligibilité des paroles chantées. Et c'est bien cette menace qui retient ici l'attention de Hegel et dont on peut ainsi rendre compte : le chant est le devenir musical du signe ; mais, dans le signe, c'est le signifiant qui est affecté par la musicalité, c'est le signifiant qui reçoit ce supplément qu'est la musicalité, de sorte que le signifié est exposé au risque de perdre la prépondérance qui est la sienne dans le langage parlé ; le signifié est menacé par le signifiant, par la musicalité donnée au signifiant. Autrement dit : du fait de l'association du *mélòs* au *logos*, l'essentialité, qui, dans la parole (ou dans le texte), est le propre du signifié et non du signifiant, passe du côté du signifiant ; ce changement menace le signifié, qui serait donc maintenant sacrifié au signifiant, alors que, dans le signe parlé, c'était le signifiant qui était sacrifié au signifié. Mais cette menace est, du même coup, menace pour le signe lui-même, pour son statut de signe portant en lui la signification. Autant dire que faire chanter le signe menace le signe de sa propre disparition en tant que signe : *le chant du signe est le risque de la mort du signe*.

Tel est bien l'enjeu de la prédominance du *mélòs* sur le *logos* dans le chant. Le signe qui, dans la langue, accomplit le procès dialectique de la pensée en donnant à l'esprit de quoi s'objectiver dans sa forme, implique – comme on l'a vu – le sacrifice du signifiant au signifié ; mais ce sacrifice, en vertu de son statut dialectique, fait que le signe *relève* la

---

92. Cf. la conclusion impitoyable de la *Lettre sur la musique française* : « Le chant français n'est qu'un aboiement continu, insupportable à toute oreille non prévenue ».



négarion dont il procède (il *relève* le sacrifice du signifiant au signifié), – autrement dit : ce sacrifice dialectique (conformément à la logique de la *relève*, de l'*Aufhebung*) “conserve” ce qu’il “supprime” (*i. e.* le signifiant), de sorte que le signifiant hante encore (si l’on peut dire) le signe. Mais maintenant, dans le chant, tout se passe comme si le cadavre du signifiant sacrifié ressuscitait – ou plutôt comme si le signifiant n’y avait pas été totalement anéanti, tel un moribond, un mourant restant encore à la limite de la vie –, et se retournait contre celui auquel on l’avait sacrifié (*i. e.* le signifié) ; se retournant ainsi contre le signifié, il retourne contre lui le geste sacrificiel, menaçant du même coup le signe lui-même, puisque, sans signifié, il ne saurait y avoir de signe. Voilà pourquoi le chant du signe est bien le risque de la mort du signe.

On pourrait alors s’attendre à ce que le “philosophe”, au nom de la souveraineté du *logos* (au nom du primat du signifié sur le signifiant), exige de la musique qu’elle soit soumise aux paroles, au texte, qu’elle soit au service de l’intelligibilité, afin de conjurer la menace que sans cela elle ferait peser sur l’intelligibilité. Telle fut, au moins dans son principe, l’exigence formulée par Platon<sup>93</sup>. Mais une telle exigence reviendrait à requérir comme norme musicale la prédominance du *logos* sur le *mélòs*, ce qui, comme on l’a vu, est une position intenable puisqu’elle revient finalement à dépouiller le chant de sa musicalité propre. Aussi bien n’est-ce pas là la position de Hegel. Bien au contraire : à peine a-t-il introduit la définition de la musique d’accompagnement, il déclare sans ambiguïté :

---

93. Cf. *République*, III, 400a « Il faut contraindre la mesure et la mélodie à se conformer aux paroles et non les paroles à la mesure et à la mélodie » (*idem* en 400d).

« Il ne faut cependant pas entendre l'accompagnement dans un sens d'après lequel la musique ne jouerait dans ce cas qu'un rôle subalterne. Bien au contraire : *c'est le texte qui est au service de la musique*, et tout son rôle se réduit à donner à la conscience une idée plus précise de ce que l'artiste a choisi comme objet de son œuvre. La musique affirme sa liberté sous ce rapport par le fait qu'au lieu de concevoir le contenu tel qu'il est formulé dans le texte, elle utilise un élément qui échappe aussi bien à l'intuition qu'à la représentation »<sup>94</sup>.

Si donc la musique ne saurait s'inféoder au texte, si donc les paroles ne sauraient s'imposer à la musique, si elles doivent au contraire servir la musique, comment le pourraient-elles sans s'exposer au risque de l'inintelligibilité. Le problème auquel Hegel s'affronte ici implicitement (car il ne formule pas comme telle la question, même si – on va le voir – il y répond ; et cette réponse atteste qu'il avait bien perçu la difficulté), – ce problème, donc, qui procède de l'antinomie du *mélòs* et du *logos* dans le chant, est le fameux « grand et beau problème » tel que l'avait formulé Rousseau : « déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique » ; et il ajoutait : « C'est d'une bonne solution de ce problème que dépend toute la théorie de la musique dramatique »<sup>95</sup>. Mais la solution hégélienne n'est pas

94. *Esthétique*, op. cit., p. 225 (D.192) ; nous soulignons.

95. Cf. *supra*, note 1. Comme le fait justement remarquer Catherine Kintzler (in Jean-Philippe Rameau, *splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, éd. Minerve, Paris, 1988, p. 161-162), la position de ce « problème » est strictement analogue au « problème fondamental dont le contrat social donne la solution » (cf. Rousseau, *Du contrat social*, I, 6). Il faut parvenir à concilier ce qui apparaît inconciliable. L'idéal serait bien sûr de retrouver la langue originelle, qui était tout à la fois parole et chant ; mais elle est irrémédiablement perdue. C'est pourquoi, tout comme en politique, il faut tenir compte des différents peuples auxquels on a affaire. La langue italienne étant restée la plus chantante de toutes

celle de Rousseau<sup>96</sup>, qui optait finalement – tout au moins dans le cas de la langue française – pour une séparation de la déclamation et de la musique, l’une alternant avec l’autre. Certes, à considérer superficiellement la solution hégélienne, elle apparaît n’être qu’une sorte de compromis (strictement inverse de la solution rousseauiste) entre mélodie et récitatif, une addition des deux, puisque Hegel avance alors l’idée d’un chant qui serait « aussi bien déclamatoire que mélodique ». Mais, plutôt qu’une addition, il s’agit d’une synthèse dialectique :

« Il existe un troisième mode d’expression qui consiste en ce que le chant mélodique qui accompagne un texte se montre réfractaire à la caractéristique particulière, si bien qu’au lieu de traiter avec indifférence le principe qui prévaut dans le récitatif, il le fait sien, pour se donner à lui-même la précision qui lui manque et faire aussi bénéficier la caractérisation déclamatoire

---

(la plus mélodique et donc la plus expressive), c’est finalement dans l’opéra italien qu’on trouve la meilleure solution possible, à condition de le débarrasser de ses artifices et de ses excès. Mais s’agissant de la langue française, l’opéra ne peut être la solution, car c’est une langue trop articulée, donc non chantante. Que faire alors ? La solution de Rousseau est le mélodrame, c’est-à-dire un genre qui alterne la déclamation orale (comme au théâtre) et les intermèdes musicaux (instrumentaux) qui peuvent, sans parole, exprimer par des mélodies (mais aussi des harmonies si elles restent simples) les passions en jeu dans la pièce. C’est ce que Rousseau réalisera avec son *Pygmalion*, sous titré « scène lyrique ». Ainsi, l’impossibilité d’associer dans la langue française le *logos* et le *mélôs* conduit Rousseau à les séparer, c’est-à-dire à défaire l’unité constitutive et originaire du chant.

96. Manifestement, Hegel connaissait les thèses de Rousseau, du moins celles de l’*Essai* ; certes, il n’évoque pas la solution rousseauiste, mais il fait allusion au jugement différencié de Rousseau sur la musicalité des langues française et italienne : « Rousseau, à l’encontre des Français dépourvu du sens de la mélodie, donnait la préférence à la musique mélodique des Italiens » ; *Esthétique*, op. cit., p. 247 (D.210).

d'une cohésion et d'une unité organiques. Car le mélodique, en effet, ne peut rester, comme nous l'avons vu plus haut, tout à fait vide et indéterminé. C'est un point sur lequel nous n'avons pas eu encore le temps de nous appesantir, car nous avons tenu avant tout à faire ressortir la *différence* qui sépare la mélodie du récitatif. Mais la mélodie possède encore le pouvoir de faire sien, de s'approprier ce qui semble lui être tout à fait extérieur, d'être aussi bien déclamatoire que mélodique et, ainsi complétée, d'atteindre à une expression véritable. Mais, grâce à cette possibilité, le déclamatoire, de son côté, ne reste pas tout à fait isolé, ce qu'il avait d'unilatéral se trouvant complété par son adjonction au mélodique. C'est à ce prix seulement que se réalise l'unité concrète »<sup>97</sup>.

Il est donc clair que, dans ce « troisième mode d'expression » de la musique d'accompagnement (Hegel ne le nomme pas spécifiquement, car c'est le mode véritablement accompli de ladite musique d'accompagnement, dont il indique plus loin les différents genres auxquels il se prête), il ne s'agit pas d'une addition du déclamatoire et du mélodique, mais bien d'une synthèse par interpénétration de l'un par l'autre, le mélodique faisant sien le sens du texte chanté pour s'en laisser pénétrer et le déclamatoire renonçant à son indépendance pour se laisser affecter par l'élan ou la motion mélodique. Comment cela est-il possible ? La condition d'une telle synthèse est double : d'un côté, il faut éviter les chants dont le caractère musical menacerait l'intelligibilité du contenu et, de l'autre, il faut éviter que soient chantés des textes dont l'intelligibilité exigerait de refouler la musique au rang d'un simple arrière fond sonore. Il faut donc choisir de chanter des textes qui ne requièrent pas une attention intel-

---

97. *Esthétique*, op. cit., p. 239-240 (D.204-205).

lectuelle trop grande ; ce qui signifie : soit des textes dont le contenu est sans grande importance discursive, des textes simples, presque anodins, c'est-à-dire des textes qui, s'ils étaient indépendants (si on les lisait sans musique) n'auraient pas une grande valeur spirituelle ; soit des textes tellement connus (et donc déjà compris) que leur valeur spirituelle générale ne serait pas menacée par le fait d'être chantés. Déjà dans ses réflexions introductives sur « le caractère général de la musique » et son rapport à la poésie, Hegel notait la relative « médiocrité » (*Mittelmäßigkeit*) – à comprendre, étymologiquement, comme niveau moyen, intermédiaire – des textes poétiques se prêtant à la composition musicale :

« La musique [...] s'associe souvent, on peut même dire dans la plupart des cas, à un contenu tout fait et tout élaboré, que lui offre la poésie, et formé d'une succession de sentiments, de considérations, d'événements et d'actions. Mais lorsque c'est le côté musical d'une pareille œuvre d'art qu'on veut mettre en relief et en lumière, il ne faut pas que la poésie, en tant que poème, drame, etc., y occupe une place trop importante. [...] Le texte, dans son exécution poétique, doit être plus superficiel et s'en tenir à l'expression de sentiments et de représentations tout à fait généraux. Les élaborations poétiques de pensées profondes sont aussi peu compatibles avec un bon texte musical que les descriptions d'objets extérieurs et la poésie descriptive en général. Des *Lieder*, des airs d'opéra, des textes d'oratorio, etc. peuvent ainsi, au point de vue purement poétique, être maigres et d'une certaine médiocrité ; pour que le musicien ait toute liberté d'action, le poète ne doit pas chercher à se faire admirer »<sup>98</sup>.

C'est à bon droit que Hegel donnait alors pour exemple les livrets de Métastase, qui revendiquait

---

98. *Ibid.*, p. 173-174 (D.147).

explicitement une poésie moyenne qui pût s'allier, sans contraste, avec une expression musicale modérée. Et, pour contre-exemple, il citait les tragédies antiques (dont il n'ignorait pas qu'elles furent aussi chantées mais dont il supposait, sans doute à tort, que la dimension musicale fut minimale<sup>99</sup>) et les drames de Schiller, « inutilisables pour la composition musicale » (que ces drames aient entre-temps inspiré les librettistes de Verdi n'invalide évidemment pas ce jugement de Hegel<sup>100</sup>). Cette même appréciation se retrouve maintenant, dans la section relative au « troisième mode d'expression » de la musique d'accompagnement. Hegel y précise que la poésie « moyenne » est requise pour cette musique,

---

99. Cf. *ibid.* : « Dans les chœurs du drame antique, la musique ne jouait que le rôle subordonné d'un simple accompagnement ». Sur ce point, cf. *ibid.*, p. 241 (D.206) : « Les chœurs d'Eschyle et de Sophocle, malgré leur profondeur, présentent une élaboration faite avec une telle richesse d'imagination, tellement poussée jusqu'aux plus minimes détails et tellement achevée du point de vue poétique que la musique n'a plus rien à y ajouter et que l'intériorité n'a plus aucune raison de s'attaquer à son tour à ce contenu pour lui imprimer de nouveaux mouvements, des formes nouvelles ». Cf. aussi p. 249 (D.212) : « Déjà l'ancienne tragédie était musicale, mais la musique n'y jouait pas encore un rôle dominant, car dans les œuvres poétiques proprement dites la première place appartient à l'expression verbale des idées et des sentiments, et la musique, qui n'avait pas atteint chez les anciens le degré de développement mélodique et harmonique de la musique de l'époque chrétienne, ne pouvait servir qu'à animer en les rythmant les paroles poétiques, pour les rendre ainsi plus accessibles au sentiment ».

100. Car ils n'ont fait, justement, que les inspirer, de sorte que les livrets de *Giovanna d'Arco*, de *Luisa Miller*, des *Masnadieri* ou de *Don Carlos* ne reprennent pas le texte même de ces drames.

afin que celle-ci ne perde pas sa liberté d'invention et d'expression :

« Ce qu'on doit donc demander avant tout à un texte, c'est de présenter un ensemble réussi. D'un texte plat, froid, banal ou absurde, on ne pourra jamais tirer une œuvre musicale profonde et solide, même en faisant appel à la plus grande ingéniosité ; le compositeur pourra épicer et barder la bête autant qu'il voudra : on ne fait pas un pâté de lapin en faisant rôtir un chat. Il est vrai que dans les œuvres mélodiques proprement dites, le texte comme tel joue un rôle moins décisif ; il n'en reste pas moins qu'elles exigent, elles aussi, un contenu empreint de vérité. D'autre part, cependant, ce contenu ne doit pas être fait de pensées profondes ou philosophiques, comme la poésie lyrique de Schiller, par exemple, dont le magnifique pathos dépasse l'expression musicale. [...] Mais ce qui convient le mieux à la musique, c'est un certain genre de poésie moyen [...] ; une poésie vraie au point de vue lyrique, extrêmement simple, n'exprimant qu'en quelques mots les situations et les sentiments ; au point de vue dramatique, claire et vivante, sans trop de complications, peu élaborée dans les détails, s'attachant, d'une façon générale, à dessiner des contours, plutôt qu'à produire des œuvres intégralement caractérisées poétiquement. Ce qui s'offre ainsi au compositeur, c'est une base générale sur laquelle il peut édifier son œuvre en épuisant tous les motifs et en la développant en toute liberté. Étant donné en effet que la musique doit s'attacher aux paroles, celles-ci ne doivent pas énoncer le contenu dans tous ses détails, ce qui rendrait la déclamation musicale trop minutieuse, dispersée, l'obligerait à faire de nombreuses digressions, entraînant une perte d'unité et un affaiblissement de l'effet total »<sup>101</sup>.

Hegel donne alors comme exemple de texte parfaitement adapté à sa mise en musique le livret

---

101. *Ibid.*, p. 241-243 (D.205-207).

de *La flûte enchantée*, par Schikaneder, parce que son contenu est fait de sentiments simples, d'images faciles, d'une morale accessible. De même, il explique que les textes de la liturgie chrétienne (la grand-messe, le *Requiem*, les psaumes...) se prêtent parfaitement à la composition musicale, parce que leur contenu spirituel est déjà connu de tous, de sorte que la musique peut librement se développer sans nuire à l'intelligibilité des paroles. Mais, s'agissant de la poésie « moyenne », on peut aussi songer, bien évidemment, à certains cycles de *Lieder* de Schubert, notamment *La belle meunière* ou *Le voyage d'hiver* (sur des poèmes de Wilhelm Müller, qui les avaient expressément conçus pour être mis en musique) ; et on peut s'étonner que Hegel ne les cite pas comme exemples, alors qu'il avait probablement eu l'occasion de les entendre. De même pour les poèmes de Rellstab et Heine dans le fameux cycle du *Chant du cygne*... Il est vrai que Schubert s'est aussi attaché à la "grande" poésie, celle de Goethe notamment, et que Hegel y aurait peut-être trouvé à redire (mais ce n'est pas évident, surtout si l'on considère ce qu'il dit par ailleurs du *Lied*, comme on le lira plus loin). Quoi qu'il en soit, c'est bien cette poésie moyenne qui est la condition de la synthèse du déclamatoire et du mélodique, – partant, la solution de l'antinomie du *logos* et du *mélôs* dans le chant.

Telle est la solution hégélienne à l'antinomie du chant – ce qui ne veut pas dire la solution de Hegel qui, ici pas plus qu'ailleurs, ne se prend pour l'instituteur ou le législateur de ce dont il parle ; il s'agit seulement de reconnaître et d'explicitier la solution que la musique a, en effet, le plus souvent apportée à cette antinomie (même sans l'avoir explicitement décidé). C'est ce qu'attestent non seulement les poèmes des *Lieder* déjà cités, mais aussi ceux des madrigaux, de même que les textes liturgiques, les



livrets de l'opéra classique, les textes des chorals de Schütz ainsi que ceux des cantates de Bach ou des oratorios de Haendel...

Mais on objectera, non sans raison, qu'avec cette explication, la dialecticité de la synthèse n'est pas encore évidente. Toutefois, si l'on veut bien considérer la logique générale des arguments que développe Hegel à la suite de cette première explication (quitte, là encore, à ne pas suivre exactement l'ordre des énoncés), on peut restituer à cette solution hégélienne de l'antinomie du chant un statut plus judicieusement dialectique, à condition toutefois de ne pas perdre de vue la dimension sacrificielle de cette logique dialectique. Car cette solution – malgré les complications apparentes de ses détours – procède bien d'une sorte de stratégie sacrificielle.

Il s'agit tout d'abord d'une économie sacrificielle : étant donné que l'association de la mélodie avec un texte trop intellectuellement déterminé (c'est-à-dire chargé de « pensées profondes ou philosophiques ») impliquerait soit de déprécier l'élément musical (*i. e.* de sacrifier le *mélòs* au *logos*), soit de rendre inintelligible le sens du texte (*i. e.* de sacrifier le *logos* au *mélòs*), il est préférable de choisir un texte "moyen". Cela permet en quelque sorte de limiter les effets sacrificiels, de limiter les pertes : comme le texte n'est pas par lui-même d'une haute teneur spirituelle, d'une part il ne menace guère le libre déploiement de la musique, et d'autre part ce qui, du spirituel, est sacrifié n'est pas ce qu'il y a de plus précieux spirituellement. Le sacrifice n'est donc pas trop onéreux à l'esprit. Tel est le principe économique de ce sacri-

fice : comme le sacrifice est inévitable, autant faire en sorte que le sacrifié ne soit pas d'un trop grand prix.

Bien évidemment, à présenter aussi maladroitement les choses, le sacrifice semble se réduire à un petit calcul d'intérêt qui ne fait pas encore apparaître l'enjeu dialectique de cette logique sacrificielle. Car il y a bien sacrifice, et non simplement décompte des pertes et des profits. En effet, même si le texte n'est pas d'une grande élévation spirituelle, il y a bien ici un sacrifice du signifié au bénéfice du signifiant, lequel est alors entièrement intégré dans la vocalisation mélodique, devenant partie intégrante de la matière vocale du chant. Le problème est donc de savoir comment le signifié peut être ainsi sacrifié sans que le spirituel ne soit par là lui aussi sacrifié. Pour comprendre ce problème et sa solution, il faut être attentif à la distinction que fait Hegel entre le détail des paroles et ce qu'on peut appeler le sens général du texte. À dire vrai, Hegel ne parle pas ici de "sens général", mais de « ton fondamental (*Grundklang*) d'un seul et même sentiment [...] accordé à une seule tonalité intérieure (*Gemütston*) »<sup>102</sup>. Mais si l'on se souvient de la différence entre le contenu du sentiment (le contenu représentatif) et son enveloppe (le sentiment lui-même, qui est donc déjà une certaine *tonalité*), on peut bien parler ici de "sens général", entendu comme ce qui implique à la fois un contenu représentatif (le sens comme signification) et la tonalité intérieure qui lui correspond (le sens comme le senti ou le ressenti du sentiment). Bien sûr, dans un texte trop philosophiquement déterminé, il serait impossible de distinguer le détail du discours (où chaque parole a le poids de sa signification spécifique) et son sens général, puisque le sens du texte est alors totalement lié au détail discursif. Mais, pour un

102. *Ibid.*, p. 235 (D.201).

texte “moyen”, un texte de « poésie moyenne », il est tout à fait possible de distinguer entre le détail des signes (ainsi que des significations de leur enchaînement dans les phrases) et le sens général du poème. En effet, si la musique doit s’accorder au poème, si l’expression musicale du sentiment doit être adéquate à la tonalité du contenu, la musique n’a pas pour autant à suivre pas à pas le détail du texte – il s’agirait alors d’un récitatif – ; au contraire elle doit s’attacher à la seule tonalité générale du poème, car c’est elle qui fournit au musicien la « base générale » pour sa composition. Ainsi, à propos du *Lied* :

« Dans le mélodique proprement dit, qui tient moins à la précision, les détails plus ou moins spéciaux du texte jouent un rôle tout à fait secondaire. Un *Lied*, par exemple, qui, tout en pouvant contenir, en tant que poésie et texte, un ensemble de dispositions, d’intuitions et de représentations aux nuances les plus diverses, a cependant le ton fondamental d’un seul et même sentiment qui le traverse d’un bout à l’autre et se trouve ainsi accordé à *une seule* tonalité intérieure. Saisir celle-ci et la traduire en sons, tel est le but de ces mélodies de *Lieder*, et c’est par ce moyen qu’elles agissent. La mélodie peut donc rester la même d’un bout à l’autre de la poésie, malgré les changements de contenu de telles ou telles de ses parties, et cette répétition, bien loin de nuire à l’effet, ne fait le plus souvent que le rendre plus profond. Il en est de la mélodie comme du paysage où l’atmosphère fondamentale (*Grundstimmung*) reste la même, malgré la grande variété des objets qui défilent devant les yeux. Un ton (*Ton*) pareil, alors même qu’il ne peut convenir qu’à quelques vers, et non aux autres, doit être le ton dominant du *Lied*, car ce n’est pas le sens précis des paroles qui joue ici le rôle

principal, mais c'est la mélodie qui doit ondoyer au-dessus de cette variété »<sup>103</sup>.

La mélodie peut ainsi s'accorder avec le sens général – le ton fondamental – du texte, sans pour autant perdre la liberté qui lui est essentielle, c'est-à-dire sans s'aliéner servilement au détail des paroles. On peut alors préciser la logique sacrificielle : le chant vocalise les signes ; il chante en disant les signes – ou plutôt : il chante les signes ; ce faisant, le détail des signifiés est bien sacrifié aux signifiants, mais pas le sens général du texte chanté. Et, en retour, la conservation de ce sens général rend possible le libre déploiement du chant, donc le jeu mélodique sur les signifiants. C'est dire que le sacrifice des signifiés est non seulement inévitable, il est aussi nécessaire au déploiement musical des signifiants ; toutefois, ce sacrifice des signifiés n'est pas pour autant la négation du sens général, puisqu'il faut que celui-ci soit conservé pour que ce déploiement musical des signifiants ne soit pas vide de contenu (sans quoi il ne relèverait pas de l'expression musicale), mais soit bien l'expression d'un contenu spirituel. Autrement dit : parce que la dimension du sens est d'une part le détail des signes qui portent les signifiés, d'autre part le sens général, et pour autant que le texte chanté soit une « poésie moyenne », les signifiés sont bien sacrifiés, donc supprimés, mais le sens général est conservé, maintenu, de sorte que le sens est à la fois supprimé *et* conservé – ce qui est proprement dialectique.

Mais il faut bien saisir l'enjeu de cette dialectique. Certes, le sacrifice du signifié au signifiant se fait au profit de la musique, du *mélòs*. Mais s'il ne s'agissait que de cela, le sacrifice serait inutile, en pure

---

103. *Ibid.*, p. 235-236 (D.200-201).

perte, puisque la musique peut aussi se faire sans aucune base textuelle (mais au risque d'être vide). Or, le sacrifice des signifiés au profit des signifiants advient sans que le sens général ne soit anéanti, puisqu'il est au contraire par là exprimé et même – si l'on peut dire – “sur-exprimé” : en effet, ce sens n'est pas simplement une intériorité qui se *garde* dans l'extériorité (cela concerne déjà la langue parlée, de sorte, que si le texte était simplement énoncé et non chanté, son sens serait aussi exprimé comme intériorité se conservant dans l'extériorité), mais – et c'est là le point essentiel –, du fait d'être maintenant repris par et dans le chant, ce sens gagne en intériorité. Et ce supplément d'intériorité vient de ce que le chant fait advenir dans le son extérieur la résonance de la tonalité intérieure du sentiment<sup>104</sup>, c'est-à-dire « l'enveloppe » du sentiment, et non seulement son « contenu » représentatif. Ainsi le chant fait gagner au sens général du texte un supplément d'expression, qui est donc aussi un supplément d'intériorité ; mais cela au prix du sacrifice des signifiés.

Le chant du signe – a-t-on dit – est le risque de la mort du signe. Il faut encore préciser : parce que le chant sacrifie le signifié au signifiant, le signe est alors presque mort, quasiment mort, il est à l'agonie (puis-

---

104. Bien qu'il ne suive pas la logique des explications hégéliennes et que, à bien des égards, il en diffère radicalement, l'ouvrage d'André Hirt sur le *Lied* (A. Hirt, *Le Lied, la langue et l'histoire*, Éditions de la Nuit, Arles, 2008) converge ici avec la thèse hégélienne, comme l'attestent ces trois citations que je me permets d'extraire de leur contexte “démonstratif” : « Le *Lied* est l'art de la subjectivité » (p. 19) ; « Le *Lied* est la sensibilisation de la subjectivité » (p. 41) ; « Le *Lied* est comme la conscience du poème, partant comme la conscience d'un corps de la subjectivité [...]. C'est pourquoi, si actualisation il y a, c'est en ce que le poème, qui en soi est bien autosuffisant, s'objective en produisant son oreille. Dans le *Lied*, le poème résonne » (p. 23).

qu'un signe sans la signification n'est plus un signe). Si l'on se rappelle l'analogie – suggérée par Derrida commentant Hegel<sup>105</sup> – qui rapporte le signifié et le signifiant à l'âme et au corps du signe, on peut dire que, du fait du sacrifice du signifié, ne reste du signe que le "corps" du signifiant. Mais, justement, du fait de ce sacrifice, du fait de l'*incantation* sacrificielle, ce "corps" ressuscite, il trouve une nouvelle vie qui est sa vie propre ; et, par cette résurrection, il transfigure le sens lui-même. Tel est finalement l'enjeu sacrificiel de l'opération dialectique : la chose sacrifiée est *relevée*, transfigurée par son sacrifice même. Le sens (comme signifié) est sacrifié, mais ce sens (comme sens général) est, par ce sacrifice, transfiguré. Le chant du signe est le sacrifice du signifié au signifiant, mais sacrifice qui opère la transfiguration du sens, puisque ce sens gagne par là d'atteindre à la « sphère supérieure » du « libre être-pour-soi de la subjectivité » c'est-à-dire de « l'expression spirituellement libre », où « l'intériorité devient extériorité et l'extériorité intérieure »<sup>106</sup>. On comprend donc que le sacrifice du signifié au signifiant n'est pas simplement la "revanche" du signifiant sur le signifié ; mais il est ce qui permet d'amener la dimension du sens à cette élévation spirituelle qui lui est inaccessible dans la langue parlée.

Est ainsi confirmé que la solution hégélienne de l'antinomie du *mélos* et du *logos* dans le chant – la solution par le texte "moyen" – n'est pas un simple compromis ; c'est bien une solution dialectique dont la dimension sacrificielle est essentielle, puisque c'est au prix de ce sacrifice qu'est réalisée la synthèse du

105. Cf. *supra*, p. 260.

106. *Esthétique, op. cit.*, p. 193 et 223 (D.163 et 190).

déclamatoire et du mélodique, l'unité organique et concrète du *mélòs* et du *logos*.

#### LA JOUISSANCE MUSICALE

Mais cette dialectique laisse encore ouverte une question essentielle. On pourrait la formuler de manière simpliste : pourquoi chanter, pourquoi associer paroles et musique dans une même unité ? Cette formulation est évidemment trop simpliste, d'autant qu'elle trouve sa réponse dans la dialectique qu'on vient d'expliciter : si l'esprit se porte à la synthèse du *mélòs* et du *logos*, c'est parce qu'il y gagne finalement – malgré le sacrifice des signifiés, mais aussi grâce à ce sacrifice – la transfiguration du sens et donc parce qu'il s'élève lui-même à une « sphère supérieure ». Il faut donc reprendre la question : pourquoi donc l'esprit se porte-t-il à cette transfiguration du sens ? N'est-il pas déjà *chez lui* lorsqu'il énonce par la seule parole ou par le discours intérieur – donc sans chanter – le sens pensé dans le texte, c'est-à-dire lorsqu'il « s'objective » dans la forme qui lui est la plus adéquate, celle du mot articulé dans l'extériorité de la parole, « extériorité telle qu'elle porte, en même temps, l'empreinte de la *suprême* intériorité »<sup>107</sup> ? Et si cette intériorité est « suprême », quelle peut donc être la « sphère supérieure » – donc encore plus “suprême” – où le chant conduirait l'esprit ? Ou, pour le dire au plus court : quelle est donc pour l'esprit la finalité ultime du chant ?

Certes, Hegel ne pose pas cette question ; et surtout pas dans ces termes. Mais il y répond, du moins incidemment. Ainsi, lorsqu'il introduit sa réflexion sur l'expression mélodique dans la musique d'accompa-

---

107. *Philosophie de l'esprit*, add. § 462, *op. cit.*, p. 560 (nous soulignons) ; cf. *supra*, p. 261.

gnement (expression mélodique dont il faut rappeler qu'elle est l'élément essentiel de la musique et du chant), il ajoute cette précision :

« Dans l'expression mélodique, c'est le sentiment, l'âme résonante qui cherche à s'extérioriser et à *jouir* de son extériorisation [*in ihrer Äußerung sich genießen*] »<sup>108</sup>.

Même si Hegel ne développe pas pour elle-même cette assertion sur la finalité de l'expression mélodique (mais, comme on va le voir, il apporte par ailleurs des précisions éclairantes), on ne peut que souligner que cette finalité est ici désignée comme jouissance de l'âme. Cette jouissance ne doit pas être ici confondue avec le simple plaisir sensible, l'agrément des belles sonorités ; mais il faut l'entendre en son sens philosophique (que fondamentalement ne contredit pas son acception psychanalytique) : la jouissance est la pure présence à soi, présence sans écart, c'est-à-dire sans l'écart de la représentation. Elle ne saurait donc être confondue avec le plaisir sensible, même si, notamment ici, en musique, elle advient par la médiation sensible :

« On est souvent enclin à confondre la satisfaction que procure la mélodie avec un plaisir simplement sensible ; mais il ne faut pas oublier que c'est justement dans le sensible que l'art est appelé à évoluer, et à transporter l'esprit dans une sphère dont [...] l'être-concilié-en-soi-et-avec-soi [*das in sich und mit sich Befriedigtsein*] constitue le ton fondamental [*Grundklang*] »<sup>109</sup>.

La formule « l'être-concilié-en-soi-et-avec-soi » dit cette présence sans écart qui définit la jouissance musicale. Il faut ici rappeler la remarque déjà citée de Hegel : si, dans la pensée, dans le discours,

108. *Esthétique*, op. cit., p. 230 (D.196) ; nous soulignons.

109. *Ibid.*, p. 233 (D.198).



le sujet de la représentation est nécessairement distinct de l'objet de la représentation, en revanche, dans le sentiment, le sujet se confond immédiatement, sans écart, avec ce sentiment, plus exactement avec « l'enveloppe » du sentiment (et c'est justement cette immédiateté qui faisait la parenté entre le sentiment et le son)<sup>110</sup>. Or, maintenant, dans le chant avec parole – dans « l'expression mélodique » –, ce qui est extériorisé est, justement, l'unité du sujet et du sentiment, qui est aussi unité de l'enveloppe du sentiment *et* de son contenu représentatif général. En effet, si dans le chant avec paroles, les mots, les signes, disent bien le contenu représentatif déterminé (comme tels, à eux seuls, ils relèvent du discours et impliquent donc l'écart entre le sujet et l'objet de la représentation), toutefois ces signes sont sacrifiés en tant que signifiés, sans que le sens général ne soit par là aboli, de sorte que l'écart qu'ils impliquent est lui-même annulé et fait place à l'unité, à la fusion, à la présence sans écart de l'âme non seulement avec son sentiment, mais aussi avec le contenu général du sentiment. Cette présence sans écart fait la jouissance de « l'âme résonante » qui « jouit de son extériorisation » par « l'expression mélodique ». Chanter, c'est finalement jouir de cette fusion qui est à la fois fusion de l'extérieur et de l'intérieur, fusion du sentiment et de son contenu, fusion du mélos et du logos... ; tel est l'enjeu de la transfiguration du sens qui élève l'âme à une « sphère supérieure ». À quoi on ne peut manquer d'ajouter : parce que cette jouissance n'advient que par le sacrifice des

---

110. Cf. *supra*, p. 275-276.

signes, elle est elle-même jouissance de ce sacrifice, jouissance sacrificielle.

Bien évidemment, Hegel ne formule pas les choses ainsi. Mais on trouve dans son propos de quoi confirmer que ce terme de “jouissance” doit être entendu au sens fort de la présence sans écart de l’âme à elle-même. Comme on va le voir, Hegel parle, en effet, à plusieurs reprises de la « perception de l’âme par elle-même ». Et, en un moment de sa réflexion, il va même jusqu’à parler d’une « pure perception de l’âme par elle-même », visant alors quelque chose qui excède ce qui vient d’être explicité, comme s’il fallait distinguer entre deux jouissances, deux intensités qui sont aussi deux modalités de jouissance, la première – dont on vient de parler – étant jouissance encore liée à l’intériorité du sentiment et à son contenu, la seconde s’élevant au-dessus du sentiment lui-même pour être « pure perception de l’âme par elle-même », c’est-à-dire perception pure de toute référence au sens. En effet, il s’agissait jusque-là – dans la première jouissance – de « l’âme jouissant de son extériorisation dans l’expression mélodique », c’est-à-dire de l’extériorisation du sentiment dans le chant qui à la fois supprime et conserve le sens du texte chanté (le sens ainsi *relevé*, transfiguré, donnant au chant sa teneur spirituelle). Mais maintenant Hegel laisse explicitement entendre que cette extériorisation peut aller jusqu’à s’émanciper du sentiment qui la fait naître et dont elle est l’expression, de sorte que la jouissance de l’âme est jouissance d’elle-même comme pure résonance, comme voix :

« Si donc la particularité du sentiment ne doit pas manquer au mélodique, la musique n’en doit pas moins, lorsqu’elle fait s’épancher en sons une passion ou une création de l’imagination, élever [*erheben*] l’âme

au-dessus du sentiment dans lequel elle est plongée, la faire planer au-dessus de son contenu, lui constituer ainsi une région où elle demeure détachée du sentiment qui l'absorbait et puisse se livrer à *la pure perception d'elle-même* [*das reine Empfinden ihrer selbst*]. C'est ce qui fait à proprement parler le véritable *cantabile* [*das recht Sangbare*], le chant d'une musique. Ce n'est pas seulement l'évolution d'un sentiment défini, amour, tristesse, joie, qui devient la chose principale, mais l'intériorité qui le dépasse, qui gagne en expansion dans sa souffrance comme dans sa joie et jouit d'elle-même [*seiner selbst Genießt*]. Il en est de la voix humaine et de l'expression mélodique comme du chant de l'oiseau dans les branches, de l'alouette dans les airs, qui chante pour chanter, sans but ni contenu. C'est pourquoi la musique italienne, où ce principe joue un rôle dominant, se change souvent, comme la poésie, en résonance mélodique comme telle, et paraît facilement se séparer, et se sépare effectivement, du sentiment et de son expression précise, parce que, justement, elle vise la jouissance de l'art en tant qu'art (*Genuß der Kunst als Kunst*), l'euphonie de l'âme dans son auto-satisfaction (*das Wohllaut der Seele in ihrer Selbstbefriedigung*). Mais tel est aussi, plus ou moins, le caractère du mélodique proprement dit en général. La simple précision de l'expression, sans être absente, devient évanescence, le cœur se laissant absorber, non par quelque chose de précis et d'extérieur, mais par l'écoute de lui-même (*das Vernehmen seiner selbst*), cette musique donnant ainsi l'impression la plus émouvante de béatitude intérieure et de conciliation de l'âme avec elle-même »<sup>111</sup>.

La jouissance de l'âme comme pure présence à soi n'est donc plus ici l'extériorisation vocalisante présentifiant l'intériorité comme sentiment, mais, au-delà du sentiment, la présence à soi de l'âme dans la vocalisation mélodique même et comme pure vocalisation mélodique (et, dans le cas de la musique

111. *Esthétique, op. cit.*, p. 233-234 (D.199).

italienne, comme “vocalises”, comme *buon canto* ou *bel canto*<sup>112</sup>), comme une énonciation sans énoncé. C’est dire que la logique sacrificielle qui rendait possible la transfiguration du sens général du sentiment par le sacrifice des signifiés emporte maintenant ce sens lui-même, puisque l’âme est « élevée au-dessus du sentiment » dont procède pourtant son chant. Ou, pour le dire autrement : ce ne sont plus seulement les significations déterminées du détail du texte qui sont soustraites du chant (par l’opération sacrificielle) ; c’est aussi le sentiment (donc le sens général) qui en est soustrait, de sorte que ne reste plus du chant que la voix chantante. C’est la voix *déliée* de son rapport à la parole, la voix comme énonciation sans énoncé, mais énonciation mélodique. Or c’est précisément de cela que jouit alors l’âme, dans son « auto-satisfaction » ou dans sa « conciliation avec elle-même » : l’âme jouit de la voix elle-même, elle jouit de n’être plus elle-même que voix, que cette voix *déliée*. Le chant est alors l’âme jouissant d’elle-même comme voix, la voix jouissant d’elle-même<sup>113</sup> (si l’on ne craignait le ridicule “auvergnat”, on se risquerait à ce mot-valise : l’âme *jouichante* !).

Cette conclusion paraîtra évidemment surprenante, tant elle est paradoxale. Elle vient, en effet, au terme d’un examen de la musique d’accompagnement, c’est-à-dire de l’expression mélodique avec texte chanté, où a été soigneusement expliquée l’importance essentielle du texte qui fournit à la musique

112. On pourrait en dire autant des “mélismes” dans le chant grégorien, notamment du fameux *Jubilus* de l’*Alleluja*.

113. Se retrouve ainsi dans le texte hégélien – et ce n’est pas le moins étonnant – la logique par laquelle Michel Poizat rendra compte, à partir des coordonnées lacaniennes, de la jouissance lyrique : elle est la jouissance de « l’objet-voix ». Cf. M. Poizat, *L’opéra ou le cri de l’ange (essai sur la jouissance de l’amateur d’opéra)*, éd. A.M. Métaillé, Paris, 1986, notamment p. 141 sqq.

le contenu de sentiment sans lequel elle menacerait d'être vide. Elle affirme pourtant que, se laissant transporter par son chant, par son propre *cantabile*, l'âme tend « à jouir de son extériorisation » jusqu'à s'affranchir du sentiment, pour ne plus jouir que de la voix dans laquelle elle entend sa propre « euphonie ». Ainsi Hegel sera-t-il allé jusqu'à penser ce paradoxe : la finalité ultime du chant avec paroles est de jouir de la voix par-delà la parole.

Sans doute Hegel a-t-il lui-même jugé ce paradoxe trop excessif, en tant qu'il franchit la limite au-delà de laquelle la musique menace d'être vide. C'est pourquoi, comme s'il se retenait de trop verser dans le sens de cette jouissance extrême et finalement menaçante pour le chant lui-même, Hegel rappelle, tout de suite après le dernier extrait cité, que la musique ne saurait se contenter du mélodique et qu'il lui faut s'assurer d'un « contenu réel » :

« Or si, dans la sculpture, la beauté idéale, se suffisant à elle-même, constitue l'élément dominant, alors que la peinture a déjà pour tâche principale la caractéristique particulière et l'énergie de l'expression déterminée, la musique, à son tour, ne peut non plus se contenter de l'élément mélodique tel qu'on vient de le décrire. *La simple perception de l'âme par elle-même et le jeu sonore de l'écoute de soi* ne créent, en fin de compte, qu'un simple état d'âme, général et abstrait, et court le risque non seulement de relâcher le lien entre la musique et le texte, mais aussi de rendre la musique elle-même vide et triviale. Si l'on veut faire résonner dans la mélodie la douleur, la joie, la tristesse, il faut que ce soient une douleur, une joie, une tristesse ayant un contenu réel, en rapport avec des circonstances, des situations, des événements, des actions précis et réels. Lorsqu'un chant exprime, par exemple, une tristesse causée par une perte, nous sommes en droit de demander aussitôt : qu'est-ce qui a été perdu ? Est-ce

la vie avec sa richesse d'intérêt, est-ce la jeunesse, le bonheur, l'épouse, l'amante, sont-ce les enfants, les parents, les amis... ? La musique reçoit par là-même la mission supplémentaire d'exprimer également les circonstances et situations particulières qui ont amené l'âme à exprimer sa vie intérieure en sons. Car la musique n'a pas affaire à l'intériorité comme telle, mais à l'intériorité ayant un contenu déterminé, en rapport avec un sentiment déterminé, l'expression devant varier d'un contenu à l'autre. De même, plus l'âme est affectée par un contenu particulier, et plus ses mouvements et sentiments s'intensifient, *plus elle se perçoit elle-même*, et, par opposition à la jouissance bienheureuse de l'âme en elle-même dont nous parlions plus haut, plus elle s'enfonce dans les luttes et le déchirement, dans les conflits des passions entre elles, et, de manière générale, dans une profondeur de la particularisation à laquelle ne correspond plus l'expression envisagée précédemment. Or c'est justement le texte qui donne les détails du contenu. Dans le mélodique proprement dit, qui garde davantage ses distances avec cet aspect déterminé, les données plus précises du texte restent plutôt accessoires »<sup>114</sup>.

Venant immédiatement après les explications relatives à la jouissance de l'âme chantante s'élevant, comme pure voix, au-dessus du sentiment, ce passage a toute l'allure d'une palinodie. Comme s'il fallait corriger l'excès de la jouissance purement vocale, Hegel semble vouloir remettre les choses à leur juste place, c'est-à-dire remettre le chant à la place qui est la sienne, celle du chant avec paroles. Assurément, la réflexion hégélienne manifeste ici un certain flottement. Mais ce flottement n'est pas une contradiction. Il le serait si l'on se focalisait sur la remarque relative au "quelque chose de perdu" pour y lire qu'obligation serait faite au chant de toujours indiquer, par des

---

114. *Esthétique*, op. cit., p. 234-235 (D.199-200) ; nous soulignons.

paroles précises, les circonstances exactes du sentiment exprimé. Or ce n'est pas cela que dit Hegel. Il veut seulement faire remarquer que, *dès lors* que les paroles explicitent le sentiment, elles doivent préciser ce sentiment et donc ses circonstances. Ce serait, en effet, assez ridicule de chanter "je l'ai perdu, je l'ai perdu", sans dire de quoi il s'agit : mon Eurydice ou ma cassette ? Ce n'est effectivement pas la même chose. Mais cette remarque de Hegel ne veut pas dire que le chant devrait toujours prendre appui sur des paroles explicatives aussi déterminées<sup>115</sup> (du reste, c'est immédiatement après cette dernière remarque que Hegel parle du *Lied*, comme cette forme de chant qui – comme on l'a vu – s'affranchit du détail des paroles pour ne retenir du poème que son sens général) ; elle dit seulement que cette détermination est nécessaire, *dès lors* que les paroles indiquent explicitement quel est le sentiment exprimé. Il n'y a donc là nulle contradiction.

Mais assurément un flottement. Il s'agit du flottement entre les deux modalités de jouissance, que le texte de Hegel distingue ici clairement : d'une part, la perception de l'âme dans son contenu substantiel

---

115. C'est pourtant ce que lui fait dire M.-L. Mallet, *op. cit.*, p. 116. Elle croit pouvoir lire, dans l'exemple du sentiment de "perte", une allusion à la cavatine de Barbarina, dans les *Noces de Figaro* (IV, 1) : « *L'ho perdura... me meschina ! Ah chi sa dove sarà ? Non la trovo...* » [« Je l'ai perdue... malheureuse que je suis ! Qui donc sait où elle est ? Je ne la trouve pas... »] ; mais, après ce temps de *suspens*, on a la réponse, en forme de chute : « *la spilla* », l'épingle que le Comte d'Almaviva avait chargée Barbarina de remettre à Suzanne comme signe de rendez-vous. Apparemment, le rapprochement est assez bien vu. Malheureusement, ça ne colle pas. Car, à supposer que Hegel connaissait l'opéra, et à moins de le prendre pour un auditeur inattentif et un peu niais – ce que laisse entendre Mme Mallet –, on imagine mal qu'il n'aurait pas compris la petite facétie que nous jouent ici Mozart et Da Ponte.

déterminé (de sorte que plus ce contenu est précisé, « *plus elle se perçoit elle-même* »), où l'intériorité extériorisée est « l'intériorité ayant un contenu déterminé » ; d'autre part, « *la simple perception de l'âme par elle-même* » comme voix (c'est ce que Hegel nomme aussi « *le jeu sonore de l'écoute de soi* »), où l'intériorité extériorisée par et dans la voix est « intériorité comme telle », c'est-à-dire indépendamment d'un contenu déterminé. Ces deux modalités de l'auto-perception de l'âme sont donc les deux modalités de la jouissance musicale. On pourrait signifier cette différence en parlant de jouissance vocale et de jouissance verbale, celle-ci étant la présence à soi de l'âme dans l'enveloppe et dans le contenu du sentiment, c'est-à-dire jouissance encore attachée au sens, au sens transfiguré par le sacrifice des signifiés, celle-là étant la présence à soi de l'âme dans la vocalisation détachée du sentiment et donc du sens, même transfiguré (jouissance de la voix *déliée* de son rapport aux paroles). Mais cette distinction est un peu insidieuse, en ce qu'elle risque de faire apparaître les deux modalités de la jouissance comme deux choses radicalement séparées, hétérogènes. Or elles relèvent toutes deux du même mouvement, de la même motion qui conduit d'abord l'âme chantante à sacrifier les signifiés pour se retrouver elle-même dans le sentiment et la « tonalité » fondamentale qui lui donne son sens général (et ainsi transfiguré) ; puis qui la pousse à « s'élever » au-dessus du sentiment lui-même pour jouir de sa pure intériorité comme voix. Il est d'ailleurs remarquable que Hegel qualifie ce qui se joue dans chacune de ces deux « étapes » par une augmentation, intensive ou extensive : dans la jouissance verbale, il y va, en effet, d'une *intensification* du sentiment (cf., dans la dernière citation : « plus l'âme est affectée par un contenu particulier, et plus ses mouvements et sentiments s'intensifient, *plus elle se perçoit elle-même* ») ; dans la jouissance vocale, il y va d'une *extension* du sentiment (cf., dans



l'avant-dernière citation : « l'intériorité qui dépasse le sentiment [et] qui gagne en expansion [*sich ausbreitet* – littéralement : elle s'élargit] dans sa souffrance comme dans sa joie et jouit d'elle-même ». On ne saurait donc séparer ces deux modalités de la jouissance musicale dans le chant, qu'on peut appeler – pour signifier son unité – jouissance lyrique. Si Hegel semble “flotter” entre ces deux jouissances, c'est parce qu'il perçoit bien – même s'il ne le thématise pas comme tel – le paradoxe de la jouissance lyrique : le mouvement qui, dans la jouissance verbale, pousse l'âme à se détacher librement du détail du texte (à sacrifier les signifiés) pour jouir de l'intensification du sentiment, ne peut que la pousser à gagner encore en liberté par une extension du sentiment telle qu'elle s'élève au-dessus de lui, s'en détache, pour jouir d'elle-même comme pure voix. Ainsi cette jouissance vocale abolit la jouissance verbale dont pourtant elle provient. Tel est le paradoxe constitutif de la jouissance lyrique<sup>116</sup>. Et c'est pour ne pas s'exposer unilatéralement à cette conséquence paradoxale que Hegel rappelle finalement le chant à sa source verbale.

Que Hegel n'a pas ignoré ce paradoxe de la jouissance lyrique, c'est ce qu'atteste ici le “flottement” de son texte (on ne saurait donc lui en faire reproche). Mais comment pourrait-il ne pas flotter, puisqu'aussi bien c'est toute l'histoire de la musique, de la pratique musicale et même de l'écoute musicale qui n'a cessé d'osciller entre le primat du verbe (“*Prima le parole !*”) et le primat de la voix (“*Prima la voce !*”)<sup>117</sup> ? Du reste, n'importe quel chanteur, même amateur, même enfant, est sans cesse exposé à cette alternative qui

---

116. C'est cette dimension de jouissance que Rousseau n'a pas prise en compte dans sa manière de poser le « beau problème » de la conciliation du *mélòs* et du *logos* (cf. *supra*, p. 305 et note 95).

117. Cf. M. Poizat, *op. cit.*, p. 65 sqq.

l'invite tantôt à jouir de sa chanson comme unité du sentiment particulier qui l'anime et de la mélodie qu'il développe, tantôt à s'émanciper des paroles pour jouir de sa seule voix. C'est cette alternative qui faisait déjà « flotter » saint Augustin entre le charme de la voix et l'élévation spirituelle des cantiques<sup>118</sup>. C'est elle que retrouve ici Hegel, dont ce n'est pas le moindre mérite d'avoir saisi la logique qui y conduit.

On peut donc résumer tout le parcours jusque-là suivi. La musique, comme tout art, est essentiellement expression de la spiritualité ; elle est, plus spécifiquement, expression du sentiment spirituel. Cette expression de la spiritualité advient essentiellement dans la mélodie, dans le chant (le *cantabile*) de la mélodie. Mais, dans le chant avec paroles, la prédominance du *logos* sur le *mélōs* menace le chant de n'être plus mélodique, donc de n'être plus vraiment du chant. Inversement, la prédominance du *mélōs* sur le *logos* menace le sens : c'est le sacrifice du signifié où se joue le risque de la mort du signe. Et, quel que soit le texte, ce sacrifice est inévitable. Mais ce qui est inévitable peut être dialectiquement pensé comme nécessité essentielle à l'esprit. En effet, si le texte chanté est d'un contenu "moyen" (et c'est pourquoi la musique s'en est le plus souvent tenue à un tel texte moyen), et si l'on distingue dans ce texte entre le détail des paroles et le sens général du texte, alors ce sacrifice du signe est la médiation par laquelle le sens est non seulement sauvé, mais transfiguré. Dès lors, le chant mélodique avec paroles peut se développer librement sans que le contenu spirituel ne soit totalement anéanti ; et inversement : le contenu spirituel est sauvé (*relevé*) et même transfiguré, sans que le libre développement mélodique ne soit compromis. L'opération dialectique-sacrificielle se révèle ainsi nécessaire ; elle

---

118. Cf. *supra*, note 86.

requiert donc qu'il y ait un contenu spirituel dans le chant. En effet, il faut qu'il y ait un contenu, un sens général, pour que puisse s'accomplir le sacrifice du signe, sacrifice qui rend alors possible tout à la fois le libre développement du chant mélodique *et* la transfiguration du sens. À cette condition, le chant « élève l'âme » à cette « sphère supérieure » à laquelle tend la musique : la jouissance lyrique, c'est-à-dire la « béatitude » de l'âme s'écoulant elle-même et se retrouvant elle-même dans l'extériorité conciliée avec l'intériorité du sentiment et du contenu général du sentiment. Mais, dans cette jouissance lyrique est aussi possible l'autre face de la jouissance, la jouissance vocale, où l'âme chantante, en vertu du mouvement par lequel elle s'émancipe ainsi de la détermination signifiante, jouit d'elle-même comme pure voix, comme voix *déliée* de toute référence au sens<sup>119</sup>.

#### LE CHANT DES INSTRUMENTS

À l'appui de cette dernière thèse, Hegel fait remarquer que le public des opéras – public littéralement *mélomane* – est le plus souvent distrait lors des récitatifs et ne retrouve son attention que lors des *arias*,

---

119. De la jouissance de cette *déliaison*, on ne saurait trouver de meilleure description que celle qu'en donne saint Augustin, dans son commentaire du Psaume 99, à propos du fameux *Jubilus* : « Celui qui est dans la jubilation, la joie, ne prononce pas de paroles ; sa joie se fait entendre sans qu'il y mêle des mots ; [...] il extériorise ses sentiments sans parvenir à former des phrases ; [...] il passe à une sorte de vie où le bonheur jaillit sans paroles. Il veut donner une voix à la joie, mais la plénitude de cette joie excessive l'empêche de se développer en mots » (cité par M. Poizat, in *La voix du diable (la jouissance lyrique sacrée)*, éd. Métailié, Paris, 1991, p. 34-35).

lesquelles relèvent de ce qui est proprement mélodique et donc « vraiment musical » :

« Compositeur et auditeurs sont alors sur le point [*auf dem Sprunge*, littéralement sur le saut] de se détacher totalement du contenu des paroles, pour traiter la musique comme un art indépendant et en jouir en cette qualité »<sup>120</sup>.

Faire ce “saut”, sauter par-delà toute référence au contenu des paroles, ce serait franchir le pas où la jouissance lyrique ne serait plus que jouissance vocale, indépendamment de toute parole. Pourtant cette indépendance – précise aussitôt Hegel – concerne en propre non la musique vocale, mais la musique instrumentale. Il va donc falloir comprendre comment la jouissance vocale concerne en propre la musique instrumentale, bien que celle-ci soit spécifiquement distinguée de la musique vocale. Cette musique instrumentale est dite « musique indépendante » :

« La sphère propre de cette indépendance ne saurait toutefois être la musique vocale d’accompagnement qui reste liée à un texte, mais la musique instrumentale. La voix, en effet, constitue comme je l’ai déjà montré, la résonance propre de la subjectivité totale, laquelle se porte aussi à des représentations, est capable de les extérioriser en paroles et trouve dans sa propre voix et dans le chant l’organe approprié lui permettant d’exprimer le monde intérieur de ses représentations, toutes pénétrées de sentiment concentré. Mais pour les instruments, cette raison d’être du texte d’accompagnement disparaît, de sorte que peut ici commencer le

---

120. *Esthétique, op. cit.*, p. 253 (D.215).

règne de la musique se restreignant à sa sphère la plus propre »<sup>121</sup>.

Certes, il arrive que la musique instrumentale, jouissant de la liberté que lui donne son “indépendance”, soit une musique sans contenu spirituel, vide de représentations et de sentiments. C’est le cas des compositions qui ne sont que des pièces faciles pour l’initiation musicale (comme les sonatines de Clementi) ou des exercices techniques pour les instrumentistes (comme les fameux exercices de Czerny) ou encore de simples applications de règles harmoniques et contrapuntiques pour les apprentis compositeurs. De telles musiques sans contenu sont aussi sans substantialité, sans teneur spirituelle ; ce sont, dit Hegel, « des œuvres dépourvues de pensées et de sentiments, qui ne sollicitent pas une conscience profonde quant à la culture et à l’âme [*Gemüt*] »<sup>122</sup>. Et il explique que c’est pour cette raison qu’on rencontre des compositeurs très jeunes, mais auxquels manque, du fait de leur jeunesse, la substantialité nécessaire à une musique profonde, et d’autres – parfois ce sont les mêmes – qui en manquent toute leur vie. Mais la musique instrumentale, bien qu’elle soit « indépendante », donc sans paroles, n’est pas nécessairement vouée à ce vide substantiel ; elle ne joue pas de sa liberté pour se déployer dans un tel vide. Au contraire. Loin d’être inférieure à la musique d’accompagnement (au chant avec paroles), « la musique instrumentale vient la compléter, et ce d’autant plus que la musique est animée d’une riche vitalité »<sup>123</sup>. Si donc la musique instrumentale complète le chant et participe à sa vie et à son animation, c’est qu’elle procède elle aussi d’un contenu spirituel. Dès lors,

---

121. *Ibid.*, p. 253 (D. 215-216).

122. *Ibid.*, p. 255 (D.217).

123. *Ibid.*, p. 251 (D.214).

même lorsqu'elle se déploie en l'absence de tout texte, la musique instrumentale n'est pas pour autant vide. La liberté que lui vaut son indépendance, requiert justement un contenu spirituel afin qu'elle ne soit pas une liberté abstraite, inconsistante, en quelque sorte simplement négative. C'est dire qu'il faut un contenu qui soit lui-même libre, c'est-à-dire – si l'on peut risquer le paradoxe – un contenu qui ne soit pas *contenu* (au double sens du mot) *dans* ni *par* un discours. Ce contenu est, comme dans toute musique, le sentiment ; mais la tonalité fondamentale du sentiment – son sens général – y est perceptible sans l'explicitation verbale : c'est donc l'intériorité de l'esprit dans le sentiment qui est, comme telle, l'objet de la musique instrumentale.

« L'intériorité subjective constitue le principe de la musique. Or ce que le Soi concret a de plus intérieur est la subjectivité comme telle, qui n'est déterminée par aucune teneur [*Gehalt*] fixe et n'est donc pas contrainte de se mouvoir dans telle ou telle direction, mais repose seulement sur elle-même dans une liberté sans entraves. Si l'on veut qu'en musique aussi les droits de la subjectivité soient pleinement satisfaits, il faut que celle-ci s'affranchisse d'un texte donné et qu'elle tire purement d'elle-même son contenu, le déroulement et la manière de l'expression, l'unité et le développement de son ouvrage, la mise en œuvre d'une idée principale, la manière dont vont s'y insérer et s'y distribuer les idées secondaires, etc., et qu'elle exprime la signification du tout, en l'absence de paroles, en se restreignant aux ressources purement musicales. C'est ce qui arrive dans la sphère de ce que j'ai appelé musique *indépendante*. La musique d'accompagnement trouve en dehors d'elle ce qu'elle doit exprimer, et, dans cette mesure, se réfère dans son expression à quelque chose qui ne lui appartient pas en tant que musique, mais ressortit à un art étranger, la poésie. Or, si la musique veut être purement musicale, elle doit écarter d'elle cet élément

qui lui est étranger et, dans sa liberté désormais totale, s'affranchir de la détermination de la parole »<sup>124</sup>.

Peut-être n'est-il pas inutile, pour éviter toute méprise, de préciser que « l'idée principale » que cette musique libre et donc purement musicale « met en œuvre » n'est pas (en tout cas pas nécessairement) une idée explicitée sous forme verbale, comme dans les titres de certaines pièces musicales (le *Trio des esprits*, la sonate *Au clair de lune*, la symphonie *Pastorale...*), d'autant que ces titres ont été bien souvent donnés postérieurement à la composition de ces œuvres. Si l'idée générale dont parle ici Hegel constitue le contenu spirituel de l'œuvre musicale, il s'agit bien d'un contenu que la musique « tire purement d'elle-même [*rein aus sich selbst*] », en l'absence de toute référence à un énoncé verbal. Reste à comprendre comment cela est possible. Car il apparaît au moins problématique qu'un contenu spirituel puisse s'excepter de l'objectivation verbale propre à la pensée, et cela d'autant plus que ce contenu est ici présenté par Hegel comme s'il s'articulait en une « idée principale » et des « idées secondaires », et selon un « développement » spécifique assurant à l'ensemble son « unité » (toutes choses qui ressortissent bien à ce qu'on appelle habituellement la syntaxe d'un discours). Certes, ce contenu est un sentiment ; mais un sentiment est toujours *tel* sentiment, et c'est comme tel que la musique d'accompagnement cherchait à l'exprimer en référence à un texte, ne serait-ce qu'un texte ramené à sa tonalité fondamentale, à son sens général. Il faut donc expliquer comment un tel contenu peut animer une œuvre musicale sans référence à aucun texte. À cette fin, il faut se garder d'opposer musique vocale et musique instrumentale comme s'il s'agissait de deux modes hétérogènes de

---

124. *Ibid.*, p. 251-252 (D.214).

musique. Il faut au contraire comprendre celle-ci à partir de celle-là. Dans la musique vocale (le chant avec paroles), c'est le sens général du texte qui s'impose et se transfigure par le sacrifice du signifié au signifiant. Or, c'est justement parce que le chant implique ce sacrifice des signifiés et donc cette transfiguration du sens, que la musique peut aller jusqu'à accomplir cette transfiguration même sans paroles.

Dans la musique instrumentale, en effet, le sacrifice des paroles est en quelque sorte déjà consommé, déjà accompli, de sorte que le sens général y est transfiguré en imprégnant toute cette musique. Ce sens général est, là encore, la tonalité du sentiment ; mais comme il ne s'agit que de l'enveloppe du sentiment, indépendamment de son contenu représentatif déterminé, c'est maintenant la seule intériorité du sentiment qui constitue ce sens général, et cela en l'absence de toute parole. C'est ce qui arrive de manière explicite dans les transcriptions instrumentales d'œuvres vocales : ainsi les transcriptions des *Lieder* de Schubert pour piano seul ou avec violoncelle (celui-ci tenant la partie proprement vocale) ou la transcription pour quatuor à cordes du *Requiem* de Mozart. Mais même sans prendre son inspiration d'une œuvre vocale déterminée, la musique instrumentale est toujours un chant sans paroles (elle se donne pour telle dans les *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn). On pourrait aussi bien dire que, dans la musique instrumentale, c'est *comme si* des paroles avaient été sacrifiées. C'est dire que la musique instrumentale procède elle aussi – même si ce n'est que virtuellement – de la dialectique sacrificielle nécessaire et essentielle à la musique d'accompagnement pour être expression de la spiritualité. La musique indépendante procède implicitement de cette dialectique sacrificielle qui se joue explicitement (ou *quasi* explicitement) dans la musique d'accompagnement. Inversement, la



musique d'accompagnement se révèle procéder de la musique indépendante en ce que le sacrifice des signifiés y est déjà une manière – certes encore partielle – de « s'affranchir de la détermination de la parole ». À partir de ces remarques sur la musique instrumentale, on doit donc maintenant comprendre – mais c'est une compréhension rétroactive – que, si le propre de la musique est d'écarter cet élément qui lui est étranger, alors la musique d'accompagnement ne peut être effectivement musicale qu'en commençant elle-même à actualiser cette mise à l'écart de l'élément verbal (ce qu'elle fait dans et par le sacrifice des signifiés).

Si cette dernière remarque tend à signifier que la musique d'accompagnement trouve finalement sa vérité dans la musique indépendante, c'est en tant que celle-ci accomplit ce que celle-là commence ; toutefois, ce qui est ainsi commencé concerne en propre le chant et donc la voix chantante, de sorte que la logique (logique dialectique et-ou sacrificielle) selon laquelle la musique « doit s'affranchir de la détermination de la parole » est d'abord le fait de la musique d'accompagnement, c'est-à-dire de la musique vocale. Il fallait donc d'abord comprendre ce qui se joue spécifiquement dans la musique vocale, pour pouvoir finalement reconnaître ce qui s'accomplit dans la musique instrumentale. Car si s'affranchir de la détermination verbale est nécessaire à la musique pour être « vraiment » ou « purement musicale », cela dont elle s'affranchit ne lui est d'abord pas moins nécessaire. L'élément verbal, la parole, est donc tout à la fois cet « élément étranger » à la musique et néanmoins nécessaire à son principe même. C'est dire qu'il n'y a de musique que pour un être capable de chanter (*i.e.* d'opérer le sacrifice des signifiés) ; ou – pour le formuler sans détour – qu'il

*n'y a de musique, même sans paroles, que pour un être parlant.*

La musique instrumentale n'est pas, en effet, un chant *privé de paroles* ; mais c'est un chant qui opère implicitement le sacrifice nécessaire à la transfiguration du sens et qui accomplit ce mouvement en s'affranchissant totalement de la détermination verbale. Ainsi, la musique instrumentale dépasse, *relève* la musique d'accompagnement : en *supprimant* en elle le chant avec parole, elle *conserve* ce qu'implique ce chant, c'est-à-dire le sacrifice de la parole. Si l'on peut dire, comme le suggérait Bernard Sève, que ce chapitre du *Cours d'esthétique* consacré à la musique constitue « un remarquable effort pour reconnaître malgré tout à la musique instrumentale l'essence de la musicalité »<sup>125</sup>, c'est en tant que la musique instrumentale dépasse la musique d'accompagnement, c'est-à-dire dépasse finalement le chant avec paroles ; mais pour le dépasser, il fallait en passer par lui, il fallait en passer par la musique avec paroles (ce qui confirme et explique le plan suivi par Hegel dans ce chapitre).

Il n'en reste pas moins que l'essence de la musicalité, même dans la musique instrumentale, procède du chant, plus exactement de ce qui a été reconnu essentiel dans la musique d'accompagnement : le *cantabile*. En ce sens, la musique – toute musique – est, par essence, chantante. C'est – comme on l'a vu – ce que déjà laissait entendre cette remarque de Hegel à propos de la mélodie en général : « Dans chaque mélodie, le mélodique proprement dit, le *cantabile*, doit, de quelque genre de musique qu'il s'agisse, être l'élément dominant, indépendant, qui ne s'oublie ni

---

125. Cf. *supra*, note 5.

ne se perd dans la richesse de son expression »<sup>126</sup>. Si le *cantabile* concerne tous les genres de musique, il concerne donc aussi la musique instrumentale. Et s'il est « l'élément indépendant », c'est que toute musique, y compris la musique d'accompagnement, procède de cette indépendance qui définit la musique « indépendante », instrumentale, c'est-à-dire de cela qui donne à la musique sa liberté et donc sa musicalité. Le "chant", le *cantabile*, est l'essence de la mélodie et donc de la musique, de toute musique. Il est « l'âme qui anime les sons et en fait un tout libre et achevé »<sup>127</sup>.

Cela dit, dans la musique vocale, le *cantabile* est aussi – comme l'expliquait Hegel – ce qui « élève l'âme au-dessus du sentiment » et lui permet de s'abandonner à « la pure perception d'elle-même » pour que, dans son extériorisation, elle puisse jouir de s'écouter elle-même en tant que voix. C'est ce qu'on a appelé la "jouissance vocale", qui tient à ce que l'âme chantante s'affranchit non seulement du détail des significations verbales, mais aussi de la détermination spécifique du sentiment dont pourtant procède son chant. Or, maintenant, il est dit de la musique instrumentale qu'elle se définit justement par l'absence de toute détermination verbale. Faut-il en conclure que la musique instrumentale, en vertu de son indépendance essentielle, conduirait elle-même à cette jouissance vocale et à elle seule ? Ce serait aller trop vite et un peu trop loin. Assurément, parce que la musique instrumentale est libre de toute parole, elle est elle-même chantante ; à ce titre, elle participe implicitement du sacrifice des signifiés, de sorte qu'elle relève, elle aussi, de la jouissance sacrificielle. La jouissance musicale est donc toujours jouissance sacrificielle.

126. Cf. *supra*, p. 290-291 (nous soulignons).

127. *Esthétique, op. cit.*, p. 192 (D.162).

Mais ce qu'on a appelé la jouissance vocale requiert que la musique porte plus loin le mouvement sacrificiel jusqu'à élever l'âme au-dessus du sentiment. Or la musique instrumentale n'est pas vide de tout contenu, puisque, comme on vient de le voir, elle est expression de l'intériorité du sentiment et même de tel sentiment. Il n'est donc pas dans son principe de « planer au-dessus du sentiment », même s'il est de son principe d'être affranchie de toute détermination verbale. Mais, justement, en vertu de ce principe (*i. e.* parce que son contenu n'est pas *contenu* dans et par un discours), la musique instrumentale est plus facilement portée à "faire le saut", à franchir le pas qui lui permet de « se détacher totalement » de l'emprise du contenu. En ce sens, la musique instrumentale est plus à même d'accomplir la motion sacrificielle de la musique (même si elle ne l'accomplit pas toujours, ni nécessairement) et ainsi de conduire l'âme à la jouissance vocale.

Telle est la logique des explications qu'on peut suivre dans la dernière section de ce chapitre du *Cours d'esthétique*, lorsque Hegel en vient à parler de l'exécution musicale (et ce n'est donc pas sans raison que cette réflexion sur la musique s'achève par cette section, qui n'est pas, comme on le dit parfois, un simple appendice ou une remarque subsidiaire). Il s'agit alors de montrer que, tant dans la musique vocale que dans la musique instrumentale, l'exécution musicale requiert la liberté, la libre invention. Cela doit être examiné selon deux axes distinctifs : il faut en effet distinguer, d'une part, entre deux statuts de la composition musicale, qu'on pourrait appeler – pour résumer – les œuvres fermées et les œuvres

ouvertes ; et, d'autre part, entre les deux genres que sont la musique vocale et la musique instrumentale.

La première distinction est, en effet, relative au statut de l'œuvre qui doit être exécutée. Il peut s'agir d'une composition en quelque sorte saturée, parce que le compositeur y a lui-même engagé tout ce qui est nécessaire et suffisant à « la chose même », c'est-à-dire à l'expression du sentiment. Hegel vise par là non seulement la notation musicale de la mélodie et de son fond harmonique qui, par elle-même, épuise la teneur spirituelle du contenu, mais peut-être aussi celle qui donne précisément, et donc de manière contraignante, les indications de *tempo*, d'intensité sonore, d'accents... On peut donc parler d'œuvres saturées ou fermées. Comme telles, elles exigent de l'exécutant (chanteur ou instrumentiste) une stricte obéissance<sup>128</sup>. Mais, si l'interprète ne saurait ici prendre une quelconque initiative, son exécution ne doit toutefois pas se borner à une répétition mécanique ; il lui faut au contraire effacer de sa prestation tout trait d'automatisme ; c'est donc à lui que revient de trouver le phrasé, la prosodie – donc le *cantabile* –, grâce à quoi son exécution donne l'impression d'une entière liberté – comme si cette musique était sa musique – ; c'est à cette condition qu'il peut insuffler la vie à la partition. La « génialité » de l'artiste-inter-

---

128. On songe ici à ces *Conseils aux jeunes musiciens* de Schumann : « Ne recherchez pas cette brillante exécution qu'on appelle la bravoure. Tâchez de produire de l'impression en rendant l'idée que le compositeur avait en vue d'exprimer ; vouloir davantage est ridicule. Considérez comme quelque chose d'odieux de changer quoi que ce soit aux œuvres des maîtres, d'y rien omettre ou d'y ajouter du nouveau. Ce serait la plus grande injure que vous puissiez faire à l'art » (traduction F. Liszt, in Schumann, *Album à la jeunesse*, éd. Durand & Cie, Paris, 1916).

prête tient ici à cette conciliation de la liberté et du respect scrupuleux de la partition :

« Si la composition est d'une perfection pour ainsi dire objective, en ce sens que le compositeur n'a fait qu'exprimer en sons la chose (*Sache*) elle-même ou les sentiments par elle suscités, la reproduction sera également objective. Non seulement l'artiste exécutant n'aura rien à y ajouter venant de lui, mais cela lui est même interdit s'il ne veut pas rompre l'effet produit. Il doit se conformer sans réserves au caractère de l'œuvre, et vouloir n'en être que l'organe obéissant. Mais tout en faisant preuve de cette obéissance, il ne doit pas, comme cela n'arrive que trop souvent, se laisser glisser jusqu'au niveau d'un simple manœuvre, comme celui qui tourne la manivelle d'un orgue de Barbarie. Pour qu'on puisse encore, à ce propos, parler d'art, il faut que l'artiste, au lieu de donner l'impression d'un automate musical, qui ne fait que réciter une leçon et répéter machinalement ce qui lui est prescrit, sache animer l'œuvre conformément au sens que voulait lui donner le compositeur et dans son esprit même. Toutefois, la virtuosité de cette animation consiste uniquement à résoudre les problèmes difficiles, non seulement sans donner l'apparence d'une lutte contre une difficulté pénible à surmonter, mais en procédant aussi librement que possible, de même qu'au point de vue spirituel la génialité [*Genialität*] consiste seulement à s'élever dans la reproduction à la hauteur spirituelle du compositeur et à faire accéder son œuvre à la vie »<sup>129</sup>.

En revanche, lorsqu'il s'agit d'œuvres ouvertes, l'exécutant peut et même doit prendre tous ses droits d'artiste-interprète. C'est qu'il a alors affaire non pas à des compositions insuffisantes, mais à des partitions qui en appellent elles-mêmes, explicitement ou implicitement, à l'inventivité de l'interprète. Hegel donne pour exemple les parties de chant dans l'opéra

129. *Esthétique, op. cit.*, p. 257-258 (D.219-220).

italien, notamment chez Rossini. Mais ce statut d'œuvre ouverte concerne bien d'autres compositions, y compris dans la musique instrumentale. C'est notamment le cas des cadences des concertos, intentionnellement non écrites par le compositeur (afin de laisser au soliste l'entière liberté de manifester son inventivité et sa virtuosité, sans toutefois s'écarter de l'esprit général de l'œuvre), ainsi que de la plupart des pièces intitulées "Fantaisie" (comme par exemple dans les *Fantaisies et fugues* de Bach où la partie "ouverte" de l'œuvre est rigoureusement distinguée de la partie "fermée"), qui invitent l'artiste à compléter les traits, à arpéger les accords selon son goût, à varier le rythme, etc. Mais cela concerne déjà, en de nombreuses œuvres, la simple ornementation de la ligne mélodique, par des trilles, des appoggiatures... et bien évidemment le choix du *tempo*, de l'intensité, des accents, du *rubato*... Dans tout cela, la liberté de l'artiste est totale, de sorte qu'il participe lui-même à la création de l'œuvre et qu'on peut dire – en détournant la formule de son sens cartésien – que son interprétation est une "création continuée".

« Il en est tout autrement des œuvres musicales dans lesquelles la liberté et l'arbitraire subjectifs prédominent déjà du fait même du compositeur et où l'on a moins à rechercher une réussite parfaite dans l'expression et les autres manières de traiter le mélodique, l'harmonique, le caractéristique, etc. Ici, la bravoure de la virtuosité est tout à fait à sa place, et la génialité, d'autre part, au lieu de se borner à la simple exécution du donné, peut aller jusqu'au point où l'exécutant se met lui-même à composer, à combler des lacunes, à approfondir ce qui lui paraît trop superficiel, à animer ce qui lui paraît insuffisamment animé, et à apparaître ainsi tout bonnement indépendant et créateur. [...] On n'est pas seulement en présence d'une œuvre d'art, mais on assiste à une création artistique réelle. Devant cette présence pleine de vie [...], on n'a plus besoin, on

ne veut plus d'aucun texte, il ne reste que le ton général du sentiment auquel l'âme de l'artiste, repliée sur elle-même, s'abandonne avec effusions, en même temps qu'elle démontre sa génialité dans l'invention, son intime ferveur [*Gemüt*], sa maîtrise dans l'exécution, et, à condition que cela soit fait avec esprit, adresse et grâce, elle peut suspendre la mélodie elle-même par plaisanterie, caprice et ingéniosité, et s'en remettre aux fantaisies du moment »<sup>130</sup>.

C'est donc dans cette libre interprétation, rendue possible par les œuvres ouvertes, que l'artiste peut aller jusqu'à s'émanciper de toute référence à une détermination textuelle ou verbale. Prenant pour exemple le chant dans l'opéra italien, Hegel explique en effet que « pour autant que la déclamation s'éloigne ici davantage du strict assujettissement au contenu particulier des paroles, cette exécution relativement indépendante devient même un libre fleuve mélodique de l'âme, qui se réjouit de *retentir elle-même pour elle-même* [*sich für sich selber zu erklingen*], et de s'élever sur ses propres ailes »<sup>131</sup>. On retrouve donc ici le mouvement – le *transport* – qui conduit du sacrifice des signifiés (et donc de ce qu'on a appelé ici la jouissance “verbale”) à l'affranchissement total du chant dans lequel l'âme chantante jouit d'elle-même comme telle, c'est-à-dire comme voix : c'est la jouissance “vocale”. Mais maintenant, dans le contexte de cette dernière section du chapitre sur la musique, cette jouissance vocale est dite concerner aussi la musique instrumentale ; et même davantage, puisque Hegel précise que « cette animation [ou cette vie, *Lebendigkeit*] », propre à la libre interprétation, « devient *plus*

130. *Ibid.*, p. 258-259 (D.220-221).

131. *Ibid.*, p. 259 (D.220).



*prodigieuse encore* lorsque l'organe n'est pas la voix humaine, mais l'un des autres instruments »<sup>132</sup>.

C'est pourquoi, après cette première distinction (entre œuvres fermées et œuvres ouvertes), Hegel revient sur la distinction entre musique vocale et musique instrumentale. Il avait été dit que la voix est différente de l'instrumentalité de l'instrument en général, en tant qu'elle appartient au corps propre du chanteur et traduit immédiatement son intériorité subjective, alors que l'instrument est un objet étranger et extérieur à l'utilisateur. Hegel montrait ainsi que la voix est non seulement l'instrument qui synthétise, par ses sonorités, tous les instruments de musique, mais qu'elle est aussi ce qui dépasse, *relève* l'instrumentalité de l'instrument<sup>133</sup>. Mais, maintenant – c'est-à-dire maintenant qu'a été d'une part affirmée la nécessité du *cantabile* dans toute musique, y compris instrumentale, et, d'autre part, qu'a été expliqué ce qui se joue d'essentiel dans le chant (à savoir le transport sacrificiel qui conduit à la jouissance verbale et, de celle-ci, à la jouissance vocale) – maintenant donc, cette *relève* de l'instrumentalité de l'instrument par la voix chantante permet, en retour, de *relever* les instruments de musique eux mêmes, c'est-à-dire de les élever à hauteur de la voix chantante, en tant que tous peuvent ainsi "chanter" et même qu'ils doivent chanter pour que s'accomplisse l'essence mélodique de la musique. C'est dire que l'instrument de musique, pour autant que le musicien sait le faire "chanter" (en jouer *cantabile*), n'est pas plus extérieur ni étranger au musicien que ne l'est la voix. Le musicien fait corps avec l'instrument qui est *son* instrument en propre, comme propre. Il

132. *Ibid.*, p. 259 (D.221) ; nous soulignons.

133. Cf. *supra*, p. 296.

chante avec son instrument comme il peut chanter avec sa voix.

« Cette animation devient plus prodigieuse encore lorsque l'organe n'est pas la voix humaine, mais l'un des autres instruments. Par leur sonorité, les instruments sont en général plus éloignés de l'expression intime de l'âme, ils sont une chose extérieure, une chose morte, alors que la musique est mouvement et activité intérieurs. Mais lorsque l'extériorité de l'instrument disparaît, lorsque la musique intérieure s'échappe tout entière à travers la réalité extérieure, alors l'instrument étranger apparaît, dans cette virtuosité, comme un organe parfaitement élaboré et possédé en propre par l'âme de l'artiste »<sup>134</sup>.

À l'appui de cette thèse, Hegel peut alors évoquer le souvenir d'un guitariste virtuose qu'il avait entendu dans sa jeunesse et qui « mettait dans son instrument toute son âme ». Autant dire que l'instrument perd ici son statut d'objet étranger et médiateur, pour devenir l'organe propre dans lequel l'âme de l'artiste résonne immédiatement. Mais il importe de répéter que cela n'est possible qu'à la condition que l'instrumentiste fasse chanter son instrument. Par là se comprend cette remarque que Hegel avait faite dans la section du *Cours* consacrée au « Caractère général de la musique ». Expliquant que l'expression musicale est expression de l'intériorité subjective, il précisait que « l'extériorisation doit être celle d'un *sujet vivant* qui, par elle, communique aux autres et leur fait partager toute cette intériorité » ; et il ajoutait : « C'est le plus souvent le cas du chant exécuté par la voix humaine, mais aussi, *dans une certaine mesure*, celui de la musique instrumentale qui exige, pour produire l'action recherchée, des artistes expérimentés ayant acquis une habileté, tant spirituelle que

---

134. *Esthétique, op. cit.*, p. 259-260 (D.221).

technique, dans l'exécution »<sup>135</sup>. C'est cette "mesure" qu'explique maintenant la dernière section consacrée, justement, à l'exécution : seul le *cantabile* peut assurer à la musique instrumentale une expressivité égale et même identique à celle de la voix. Car alors se produit le miracle – Hegel dit : « le merveilleux mystère » [*das wundervolle Geheimnis*] – qui transfigure l'instrument lui-même, transformant l'étranger en propre, l'objet anonyme en organe d'un sujet singulier, l'extériorité morte en intériorité vivante, la spatialité matérielle en sonorité spirituelle. Car telle est la véritable virtuosité : non pas simplement la prouesse technique, mais aussi la liberté spirituelle ; en un mot : la génialité musicale.

« Une telle virtuosité, lorsqu'elle a atteint ce degré, témoigne non seulement d'une maîtrise surprenante sur l'extérieur, mais aussi d'une pleine liberté intérieure, puisqu'elle se meut à son aise, comme en se jouant, au milieu de difficultés en apparence insurmontables, use habilement d'artifices, se permet des interruptions, des saillies, des badinages inspirés par le caprice du moment et fait du baroque même, grâce à ses inventions originales, un objet de jouissance. Une tête indigente est en effet incapable d'inventer des artifices ingénieux, tandis que chez les artistes de génie cette ingéniosité est une preuve de la maîtrise qu'ils exercent sur leur instrument, dont leur virtuosité sait franchir les limites et vaincre l'insuffisance. [...] En une telle exécution, nous jouissons du plus haut sommet de la vie musicale : le merveilleux mystère d'un outil extérieur devenant un organe animé ; et nous voyons passer devant nous en même temps, comme dans un éclair, la conception intérieure et l'exécution d'une

---

135. *Ibid.*, p. 188 (D.158-159) ; nous soulignons.

géniale fantaisie dans leur fusion instantanée et leur vie évanescence »<sup>136</sup>.

On aurait tort de ne lire dans cette remarque qui clôt tout le chapitre sur la musique du *Cours d'esthétique* qu'une simple admiration pour la virtuosité des instrumentistes, entendue comme maîtrise technique, brio, vitesse... Si la virtuosité est ici pensée comme génialité, c'est bien parce qu'elle atteint « le plus haut sommet de la vie musicale ». Et ce sommet est l'objet de la jouissance, jouissance de l'artiste et jouissance de l'auditeur. Il ne consiste en rien d'autre qu'en ce "miracle" qui transforme un « outil extérieur » en un « organe animé ». L'instrument de musique accède alors au statut de cet organe qu'est la voix. Et, pour cette raison même, il ne peut y accéder qu'à la condition que l'artiste le fasse *chanter*, qu'à la condition qu'il joue *cantabile*. À cette condition, l'instrument de musique devient lui-même la voix de l'intériorité. Et comme la musique instrumentale est musique indépendante, non seulement elle accomplit implicitement le sacrifice des signifiés que la musique vocale accomplit explicitement, mais elle conduit aussi – et plus "naturellement" – au mouvement qui, dans la musique vocale, emporte l'âme et la transporte jusqu'à ce point où elle jouit d'elle-même comme pure voix, comme voix *déliée* de tout rapport à la parole. C'est dire que la musique instrumentale s'accomplit elle-même dans la jouissance vocale. À ce titre on peut parler, littéralement, d'une puissance d'*enchantement*, d'une puissance *incantatoire* de la musique en général, y compris de la musique instrumentale. Mais, ici encore, il importe de rappeler que, si l'âme atteint le « sommet » qu'est cette jouissance d'elle-même comme voix *déliée* de tout rapport à la parole, elle ne peut se *déliver* de la parole qu'à la condition d'y

136. *Ibid.*, p. 260-261 (D.221-222).

être d'abord liée, d'une liaison intime et essentielle, c'est-à-dire de cette liaison qui fait l'être parlant. La jouissance musicale (dans la musique instrumentale comme dans la musique vocale) est et ne peut être que jouissance de l'être parlant s'élevant, par-delà la parole, à la pure présence à soi comme voix.

Bien évidemment, Hegel n'aurait pas souscrit à cette conclusion. Et pas seulement pour des raisons de formulation. Car elle implique que la musique est tout entière portée par le mouvement sacrificiel, en sorte que la jouissance musicale est une jouissance sacrificielle qui s'ignore. Certes, c'est bien le texte de Hegel – tel qu'on a ici voulu le lire, sans le forcer – et plus précisément la logique dialectique de son examen attentif des coordonnées de la musique, qui autorisent cette conclusion. Mais il n'y aurait pas souscrit en ce que, justement, elle souligne trop la dimension sacrificielle de cette dialectique musicale. C'est que, pour Hegel, la jouissance musicale (comme jouissance verbale et comme jouissance vocale) est essentiellement conciliation ou réconciliation. C'est ainsi que, dans les textes déjà cités, il parle de cette « auto-perception de l'âme », de cette « écoute » de l'âme par elle-même, en termes de « béatitude intérieure » et de « conciliation [*Versöhnung*] de l'âme avec elle-même »<sup>137</sup>. De même, en plusieurs occasions, il insiste sur la dimension apaisante du retour à soi de l'intériorité s'extériorisant dans la musique et il déplore la propension de certaines œuvres lyriques de son temps aux « violents contrastes » et au « déchirement », qui compromettraient, selon lui, « la jouissance et le retour de l'intériorité à elle-même »<sup>138</sup>. Mais ces jugements portent davantage sur

137. Cf. *supra*, p. 322.

138. Cf. *Esthétique*, *op. cit.*, p. 232 (D.197-198) : « La musique [...] n'a pour objectivité que l'élément subjectif lui-même, à la faveur

les textes des œuvres visées que sur la musique elle-même. Et, à dire vrai, c'est alors l'exigence de beauté qui déterminent ces jugements, et non une remise en cause de la jouissance que doit produire la musique. Car la beauté est « harmonie » et, comme telle, elle implique le dépassement du déchirement dans et par la conciliation. C'est là une thèse constante du *Cours d'esthétique*, pas seulement dans le chapitre sur la musique. Ce que Hegel n'aura pas vu – ou plutôt ce qu'il n'aura pas voulu admettre, peut-être parce que son sens esthétique exigeait que le sublime se résolût toujours dans la belle forme –, c'est que la jouissance

---

duquel l'intérieur ne se rencontre qu'avec lui-même, et, par l'extériorisation du sentiment ainsi chanté, revient à lui-même. La musique est esprit, *âme qui ne résonne que pour elle-même et qui se trouve satisfaite en se percevant*. Mais en tant qu'un des beaux-arts, elle doit satisfaire à l'exigence de l'esprit qui veut que les sentiments et leur expression soient maintenus dans certaines limites, pour ne pas dégénérer en un tumulte bacchique et tourbillonnant des passions, pour garder *la liberté d'un heureux épanchement* aussi bien dans le triomphe de la joie que dans la douleur la plus forte » (nous soulignons) ; et *ibid.*, p. 245 (D.209) : « C'est ainsi que la musique dramatique de nos jours cherche ses effets dans de *violents contrastes*, en contraignant artificiellement des passions opposées à lutter dans un seul et même mouvement musical. Elle mêle, par exemple, en même temps, aux joies éprouvées du fait d'heureux événements comme un mariage ou une fête, des sentiments de haine, de vengeance, d'hostilité, qui gâtent le plaisir, la joie ; elle entremêle à la musique de danse de violents conflits et introduit ainsi dans l'ensemble un élément de *déchirement*. Ces contrastes qui nous empêchent de nous concentrer et nous ballottent de côté et d'autre sont d'autant plus contraires à *l'harmonie de la beauté* que leurs termes sont inconciliables, au point que *la jouissance et le retour de l'intériorité à elle-même à la faveur de la mélodie* deviennent impossibles » (nous soulignons). Ces remarques tendent à signifier que, s'agissant des beaux-arts en général et de la musique en particulier, devrait être nuancée la célèbre affirmation de la *Phénoménologie de l'esprit* (*op. cit.*, tome 1, p. 29) : « L'esprit conquiert sa vérité seulement à condition de se retrouver soi-même dans l'absolu déchirement ».

puisse précisément advenir dans le déchirement, et plus précisément encore à cette pointe extrême du déchirement où la voix, se *déliant* de la parole, et allant même jusqu'à excéder les exigences artistiques du chant, jouit d'elle-même dans ce que Michel Poizat appelait « le cri de l'ange »<sup>139</sup>. Est alors accompli le procès qui, partant du cri de l'animal, a conduit à la logique sacrificielle qui fonde la parole, puis au retournement sacrificiel du signe dans le chant, pour s'achever enfin dans la jouissance lyrique qui s'accomplit ultimement comme jouissance vocale. Mais ce « cri de l'ange » n'est pas retour à l'animalité ; il n'est pas régression en deçà du discours, mais accomplissement du cercle qui, partant de la voix, revient à la voix, en traversant l'ordre discursif essentiel à cet accomplissement. C'est le cri proprement sublime de la voix absolument *déliée* de la parole. Ce qui a commencé *avec* la voix s'achève – s'accomplit – *par* la voix.

---

139. Cf. *op. cit.*, notamment p. 157 sqq. et p. 271 sqq. Cf. aussi D. Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant*, éd. J. Vrin, Paris, 2006.