

Norbert ROULAND [1948-]

Docteur en droit, en science politique et en anthropologie juridique
Membre de l'Institut universitaire de France,
Professeur à la Faculté de Droit d'Aix en Provence

(2001)

“La raison, entre musique et droit : consonances.”

Communication au Colloque
Droit, science politique, comptabilité et musique,
Faculté de droit d'Aix-Marseille, 23 juin 2000

Version du 25 janvier 2001.

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
Courriel : jean-marie_tremblay@uqac.ca
Site web pédagogique : <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de : "Les classiques des sciences sociales"
Une bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
Site web : <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web : <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l'autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle :

- être hébergés (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.
- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html,.doc,.pdf,.rtf,.jpg,.gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.

Jean-Marie Tremblay, sociologue
Fondateur et Président-directeur général,
LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Norbert Rouland

“La raison, entre musique et droit : consonances”.

Communication au Colloque *Droit, science politique, comptabilité et musique*, Faculté de droit d’Aix-Marseille, 23 juin 2000. Texte publié dans les Actes du colloque *Droit et musique*. Faculté de droit d’Aix-Marseille, 23 juin 2000, pp. 109-191. Aix-en-Provence : Les Presses universitaires d’Aix-Marseille, 2001, 207 pp.

[Autorisation formelle accordée par l’auteur le 19 décembre 2010 et reconfirmée le 11 janvier 2011 de diffuser cet article dans Les Classiques des sciences sociales.]



Courriel : norbert.rouland@wanadoo.fr

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte : Times New Roman, 12 points.

Pour les citations : Times New Roman, 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2008 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE US, 8.5’’ x 11’’.

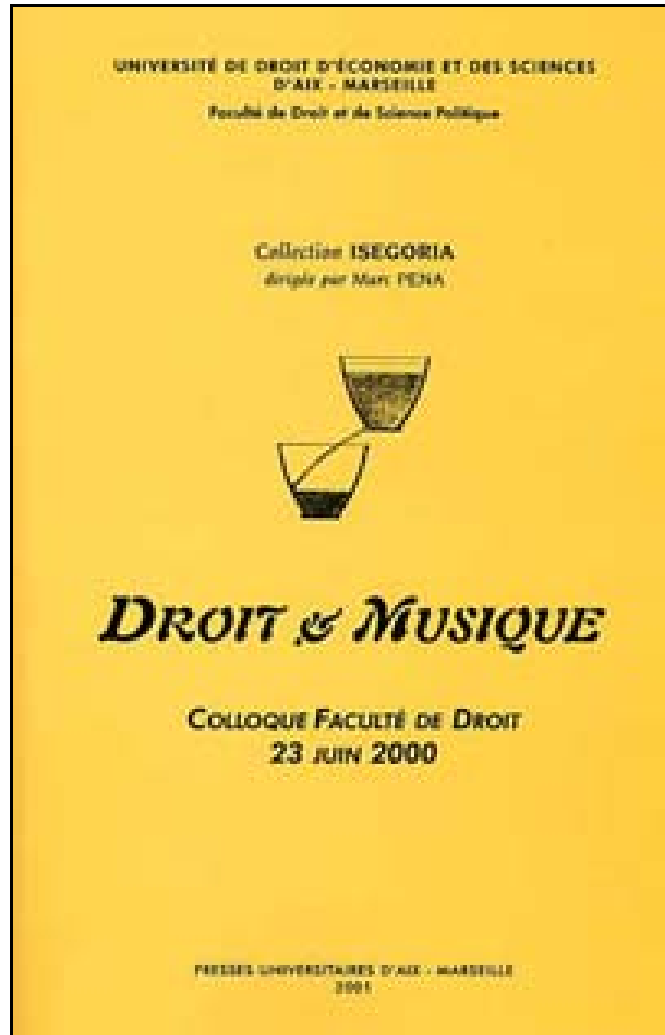
Édition numérique réalisée le 2 juin 2011 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.



Norbert ROULAND [1948-]

Docteur en droit, en science politique et en anthropologie juridique
Membre de l'Institut universitaire de France,
Professeur à la Faculté de Droit d'Aix en Provence

"La raison, entre musique et droit : consonances"



Communication au Colloque *Droit, science politique, comptabilité et musique*, Faculté de droit d'Aix-Marseille, 23 juin 2000. Texte publié dans les Actes du colloque *Droit et musique*. Faculté de droit d'Aix-Marseille, 23 juin 2000, pp. 109-191. Aix-en-Provence : Les Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2001, 207 pp.

[109]

Table des matières

[Résumé](#)

[Prélude](#)

Sujet I. [Le monde entre dieu et l'homme](#) (XIIe-XVIe siècles)

A. [Un monde pour Dieu](#)

- a) [L'opacité du monde : le Haut Moyen-Âge](#)
- b) [La foi et l'émergence de la Raison](#) (XIIe-XIIIe siècles)

B. [Un monde pour l'homme : la voie profane](#) (XIVe-XVIe siècles)

- a) [La possession du monde](#) (XIVe-XVe siècles)
- b) [La naissance de l'individu](#) (XVIe siècle) et Monteverdi

Sujet II. [Splendeur et naufrage de la raison](#) (XVIIe-XXe siècles)

A. [Au soleil de la Raison](#) (XVIIe-XVIIIe siècles)

- a) [Un monde logique : le classicisme français](#)
- b) [Le tournant des années 1750 : la prééminence de la sensibilité](#)

B. [Le refoulement de la Raison](#)

- a) [L'effusion romantique](#) (XIXe siècle)
- b) [Les incertitudes contemporaines et les vacillements de la Raison](#) (XXe siècle)

[STRETTE](#)

[DA CAPO](#)

Norbert ROULAND [1948-]

Docteur en droit, en science politique et en anthropologie juridique
Membre de l’Institut universitaire de France,
Professeur à la Faculté de Droit d’Aix en Provence

“La raison, entre musique et droit : consonances.”

Communication au Colloque *Droit, science politique, comptabilité et musique*, Faculté de droit d’Aix-Marseille, 23 juin 2000. Texte publié dans les Actes du colloque *Droit et musique*. Faculté de droit d’Aix-Marseille, 23 juin 2000, pp. 109-191. Aix-en-Provence : Les Presses universitaires d’Aix-Marseille, 2001, 207 pp.

RÉSUMÉ

[Retour à la table des matières](#)

L'histoire comparée du droit et de la musique révèle des parallèles entre deux champs culturels qu' *a priori* tout distingue. Les thèmes conducteurs seront ici ceux de la raison et de la nature. L'hypothèse initiale consiste à poser que les mouvements de rationalisation dans l'histoire de la pensée politique, philosophique et celle des autres arts -ici la musique- s'inscrivent dans des périodisations communes (en ce qui concerne la culture occidentale, seule ici envisagée).

À partir de la fin du XIIe siècle, l'appel à la raison est conjoint à la foi et voit s'étendre en droit et en musique le rôle de l'écrit en même temps que les systématisations des connaissances. Dans les deux derniers siècles du Moyen-Age la vision du monde se laïcise. Les puissances temporelles affirment leur autonomie par rapport aux spirituelles et participent à la valorisation du monde sensible. L'individu naît peu de temps après en tant que catégorie conceptuelle et s'affirme en droit comme en musique. Le XVIIe et le premier XVIIIe siècles français voient l'apogée de la raison, conçue de façon mathématique, *more geometrico*. Puis l'hédonisme des décennies postérieures à 1750, plus tard le développement du

romantisme et de ses composantes mystiques et nationalistes provoquent un refoulement de la raison, de manière plus prononcée en art qu'en droit, où le rationalisme persistera plus longtemps. Au XXe siècle, le statut de la raison paraît mitigé, à la fois en droit et en musique

[111]

PRÉLUDE

C'est la plus radicale manière d'anéantir toute argumentation
que de séparer chaque chose de toutes les autres,
car la raison nous vient de la liaison mutuelle entre les choses.

Platon, *Le Sophiste*, 259 e.

[Retour à la table des matières](#)

A priori tout ici est dissonance.

La musique passe d'abord par un sens et peut émouvoir le corps autant que séduire l'esprit. Le droit semble davantage solliciter ce dernier, même s'il ne néglige pas le corps, qu'il l'afflige par la peine, le délivre de la servitude ou en contraigne le plaisir en réglementant la sexualité. Mais pour le droit, le corps n'est qu'un objet éventuel d'application, alors qu'il constitue le *medium* obligé de la musique, même si dès qu'elle est perçue, l'esprit s'en empare et la tamise dans ses catégories culturelles. Par ailleurs la musique ne vise pas à établir la justice ¹, dont se soucie le droit. Elle aurait en revanche plus à voir avec l'ordre ², fonction non moins fré-

¹ Elle peut parfois l'accompagner, comme les roulements de tambour lors des exécutions capitales.

² Depuis Platon jusqu'à l'ayatollah Khomeini (aujourd'hui encore en Iran, une femme ne peut chanter en public, sauf devant un auditoire exclusivement féminin) en passant par Staline et les nazis (ces derniers avaient classé la musique dodécaphonique dans l' "art dégénéré", auquel ils consacèrent une grande exposition à Munich en juillet 1937 ; ils créèrent aussi une *Chambre de l'art allemand*, chargée sur le modèle soviétique d'enrégimenter les peintres. Haendel, pourtant saxon bon teint, dut ainsi subir une cure d'aryanisation : son *Judas Maccabée* fut transformé en *Wilhelm von Nassau*, *Israël en Égypte* devint le *Mongolenturm*, moyennant quoi Ribbentrop en fit dans un discours prononcé à l'université d'Oxford en 1939 un compositeur d'obédience national-socialiste... alors que Haendel avait toujours été reconnaissant aux Juifs du soutien qu'ils avaient apporté à ses activités musicales (cf. J.Keates, *G.F.Haendel*, Paris, Fayard, 1995,415). Pour plus de détails, cf. Hildegard Bren-

quente du droit, car les dirigeants politiques et spirituels cherchent souvent à l'utiliser. Mais le besoin d'ordre est aussi interne à la musique : d'où les réflexions fréquentes sur la notion d'harmonie, que Rameau porta à son paroxysme³. Notons aussi que si l'interprétation est créatrice dans ces deux disciplines⁴, on a du mal à repérer en musique l'équivalent de l'autorité normative des hautes juridictions (sauf à supposer que le Conservatoire possède l'autorité de la Cour de Cassation...).

Ajoutons que si la plupart des grands penseurs politiques établissent un lien entre leurs théories de l'art et du droit⁵, l'enseignement de l'histoire des idées po-

ner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspero, 1970 ; cf. aussi M.Chimènes (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, à paraître aux Éditions Complexe, fin de l'année 2000 ; on se souvient enfin que Wagner avait écrit un ouvrage sur le judaïsme et la musique.), la musique est réglementée par les pouvoirs autoritaires, qui peuvent déterminer les "bonnes" et "mauvaises" musiques. L'Eglise a montré en la matière une attitude constante. Reconnaisant le pouvoir de la musique, elle a souvent légiféré afin de l'orienter vers les buts poursuivis par la religion : elle commande à l'artiste (cf. L.Depambour-Tarride, *Musique et droit : l'exemple du droit canonique*, dans : H.Dufourt-J.M.Fauquet (dir.), *La musique : du théorique au politique*, Paris, Klincksieck, 1991, 34). Au Vatican, l'opéra est frappé d'interdit par le pape Innocent XI (1676-1689). On sait par ailleurs combien Louis XIV était attaché à l'organisation institutionnelle des arts : né sous son règne, l'opéra français servit sa propagande. Napoléon s'est également intéressé à la musique. Il déclarait : "... de tous les beaux-arts, la musique est celui qui a le plus d'influence sur les passions, celui que le législateur doit le plus encourager", (cit. par T.Fleischman, *Napoléon et la musique*, Bruxelles et Paris, Brepols, 1965,17). Au plus fort de sa gloire, après avoir occupé l'Espagne, il commande en 1809 à Spontini un opéra dont il choisit lui-même le sujet : *Fernando Cortez ou la conquête du Mexique*.

On trouvera d'amples développements sur les rapports entre l'art et les dictatures du XXe siècle (nazisme, fascisme et stalinisme) dans : *Kunst und Diktatur, Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956*, 2 Bd., Verlag Grasl, Baden, 1994, (malheureusement, la musique ne fait pas partie des arts étudiés).

De plus, la même oeuvre musicale peut changer de signification suivant son appropriation politique. Aujourd'hui symbole de la démocratie européenne (en tant qu'hymne officiel de l'Europe, l'hymne à la joie de la IXème symphonie de Beethoven fut promu sous le IIIe Reich comme signe de la supériorité germanique, avant d'être accaparé par la peu démocratique Rhodésie. (Pour plus de détails, cf. Esteban Buch, *La Neuvième de Beethoven- Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999).

³ Cf. *infra*, p.....

⁴ On a pu cependant soutenir l'unité fondamentale de l'activité d'interprétation, qu'elle s'exerce dans le domaine juridique ou artistique : cf. E.Betti, *Teoria generale de l'interpretazione*, Milano, Giuffrè, 1955, (2 vol.) ; R.Dworkin, *L'Empire du droit*, Paris, PUF, 1994, 60 sq. On notera par ailleurs que les réalistes américains ont été influencés par l'interprétation en musique cf. : Jerome Franck, Say it with Music, *Harvard Law Review*, vol. LXI, 1948, 1-25, (cet auteur était un des grands noms du courant réaliste).

⁵ Cf. O.Cayla, La souveraineté de l'artiste du "second temps", *Droits*, 1990/2, 130. Il y a une quinzaine d'années, E.Kantorowicz avait montré l'influence à la Renaissance de l'évolution

litiques n'en fait guère cas. Enfin, toute une partie de notre droit positif ignore délibérément la notion de valeur esthétique. Si au XIXe siècle on pensait que la protection légale au titre de la propriété artistique ne pouvait pas bénéficier aux auteurs d'oeuvres à fins purement utilitaires, la théorie de "l'unité de l'art"^{de} de a fini par l'emporter : il n'appartient pas au juge de tracer les limites de l'art. La loi du 11 mars 1957 dit clairement que la "destination" de l'oeuvre est indifférente : l'oeuvre protégeable n'a pas à être nécessairement artistique. Une exception de taille, cependant, à cette indétermination : le droit de l'urbanisme⁶, qui prend parti sur la conformité des immeubles à certains canons esthétiques, notamment envisagés dans le cadre des traditions locales (il peut être impossible de construire une villa du style de l'Île de France dans un lotissement provençal). Il faut y ajouter d'autres pratiques, telles que les oeuvres de commandes, les subventions et autres faveurs fiscales à la création.

Pis encore, musicologie et science du droit se rejoindraient dans une conception uni-disciplinaire de leur objet. L'histoire de la musique apparaît trop souvent comme celle de successions de formes, de même que l'évolution du droit a longtemps été enseignée comme celle d'une mathématique de normes dérivées de modèles idéaux (assimilation du droit romain à la *ratio scripta*, et, plus près de nous, édification de la pyramide kelsenienne). D'où une méfiance partagée envers certaines approches "impures" visant à introduire les déterminations sociales et politiques dans les processus d'élaboration des formes et des normes : l'approche sociologique n'est guère prisée par les tenants de l'art pour l'art, en musique comme en droit.

Certains témoignages, à vrai dire peu convaincants, laissent cependant entrevoir des formes d'union entre la musique et le droit. Cicéron assure qu'on chantait la loi des XII Tables⁷. Au XIXe, époque du romantisme, J.Grimm tient que les premiers recueils de lois furent composés sous forme de chants⁸, par des peuples

doctrinale des légistes sur la théorie de l'art : cf. E.Kantorowicz, La souveraineté de l'artiste, dans : *Mourir pour la patrie*, Paris, PUF, (Pratiques théoriques), 1984, 31-57.

⁶ Cf. en ce sens : G.Cornu, Droit et esthétique - Présentation, *ibid.*, 10.

⁷ La Loi des XII Tables, qui date du milieu du Ve siècle av. J.-C., est le premier grand monument législatif romain.

⁸ Cf. Jacob Grimm, Von der Poesie im Recht, *Zeitschrift für geschichtliche Rechtswissenschaft*, tome II, 1815 et *Kleinere Schriften*, 1864 et s., tome VI, 152-191.

empreints d'une poésie naïve et primitive. Faut-il aussi invoquer une autre forme de chant, celle de la versification ? Elle put donner quelques résultats ⁹. Mais le pire y est présent, comme cet extrait du Code civil qui versifie la présomption de paternité de l'art. 312 :

“Conçu quand de l'hymen brille encore la lumière,
L'enfant, dans le mari, doit reconnaître un père” ¹⁰.

À un degré plus élevé, on se réjouira de constater que la musique est fermement ancrée dans le bloc de constitutionnalité : la constitution de 1946 (Titre premier, art. 2) et celle de 1958 (Titre premier, art. 2) proclament initialement et en des termes identiques que “*L'hymne national est la Marseillaise*”, rappelant ainsi que la plupart des nations associent leur identité à une musique particulière. On ajoutera d'ailleurs que l'accord de 1998 sur le nouveau statut de la Nouvelle-Calédonie prévoit pour ce “pays” ¹¹ en évolution vers une éventuelle indépendance la recherche d'un hymne parmi d'autres signes identitaires. Cependant, tout laisse à penser qu'il est davantage ici question de nation qu'à proprement parler de musique... D'ailleurs, le juge constitutionnel n'a jamais jusqu'ici statué sur elle.

Faut-il décidément restreindre le champ de la conjugalité de la musique ? Souvenons-nous d'abord que jusqu'au XVIIIe siècle on est naturellement pluridisciplinaire : les grands auteurs parlent aussi facilement de physique, musique et philosophie. D'autre part, la musique est fortement intégrée aux autres arts, qu'il s'agisse des mathématiques ou de la poésie ¹². Beaucoup de peintres ont insisté

⁹ Cf. A.Laingui, La poésie dans le droit, *Archives de philosophie du droit*, 40,1995, 132-143 ; Les adages du droit pénal, *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, 1986, 25 sq. ; L'adage vestige de la poésie du droit, *Mélanges en l'honneur de Jean Imbert*, 1989, 345 sq. Il semble assuré que les lois de certains législateurs antiques furent versifiées, en Occident et ailleurs : Charondas, Lycurgue, Dracon (Grèce) ; Manou (Inde).

¹⁰ Ces vers inoubliables (et bien d'autres...) sont dûs à B.M.Decamberousse, *Le Code Napoléon mis en vers français*, 1811, rééd. avec une préface de M. Garçon en 1932.

¹¹ C'est le terme employé dans le texte.

¹² Cf. l'importante étude de F.Sabatier, *Miroirs de la musique-La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*, Tome I : XVe-XVIIIe siècles, Paris, Fayard, 1998 ; Tome II : XIXe-XXe siècles, Paris, Fayard, 1995. Dans le Tome I (25-27), l'auteur présente un Tableau des principales correspondances entre la musique, la littérature et les beaux-arts. Cf. également J-Y.Bosseur, *Musique et Beaux-Arts, de l'Antiquité au XIXe siècle*, Paris, Minerve, 1999.

sur les rapports entre la peinture et la musique ¹³ ; ils représentent fréquemment musiciens et instruments de musique. Arrêtons-nous un instant sur un tableau célèbre, les *Noces de Cana*, peint en 1563 par Véronèse. Sous un prétexte religieux, il s'agit en fait d'un banquet païen où sont mis en scène les membres de l'intelligentsia et les politiques influents. Devant la table un groupe de musiciens... qui sont en réalité des peintres. Tintoret joue du violon ¹⁴, Titien du *violone* ¹⁵, Bassano du cornet, et Véronèse lui-même de la viole ténor : la fusion des arts ¹⁶. Quant à l'architecture, elle fait figure de cousine germaine. On se souvient d'Amphion, le fils d'Antiope et de Jupiter : au son de sa lyre, les pierres s'assemblaient pour former les murailles de Thèbes. Au XVIIe, le célèbre architecte Andrea Palladio (1508-1580) écrit :

“Les proportions des voix sont harmonie pour les oreilles, celles des mesures sont harmonie pour les yeux. De telles harmonies plaisent souvent beaucoup sans que quiconque sache pourquoi, à l'exception du chercheur de la causalité des choses” ¹⁷. Plus tard, Schelling (1775-1854) ¹⁸ écrira : *“L'architecture est une musique figée”*. On a par ailleurs pu interpréter les rapports entre l'avènement de la perspective et celui de la tonalité comme une conséquence du primat de la sub-

¹³ Au XVIIe siècle déjà Arcimboldo imagine un système d'équivalences entre valeurs graduées du noir au blanc et hauteurs de sons. En 1725, le mathématicien jésuite Louis Bertrand Castel conçoit un *Clavecin pour les yeux avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique*. Mais c'est surtout à partir de l'époque romantique que la synesthésie, basée sur l'analogie des sensations visuelles et sonores, connaît une grande vogue (cf. J-Y. Bosseur, *Musique et Beaux-Arts, de l'Antiquité au XIXe siècle*, Paris, Minerve, 1999, 146-177).

¹⁴ On sait qu'il organisait des concerts à Venise et jouait du luth (cf. J-Y. Bosseur *op.cit.*, 74). Chopin a déclaré à Delacroix qu'il voyait en bleu sa note favorite, le sol. D'après A.Kerssemakers, un familier de Van Gogh, ce dernier faisait constamment des rapprochements entre la peinture et la musique : *“C'est pour avoir encore une plus juste compréhension de la valeur et des nuances des tons, qu'il prit des leçons de piano chez un vieux professeur de musique (...) Vincent, pendant ses leçons, comparait tout le temps les sons du piano à du bleu de Prusse, à du vert émeraude, ou à de l'ocre ou à du cadmium.”*, (V.Merlhès, *Paul Gauguin et Vincent Van Gogh, 1887-1888, Lettres retrouvées, sources ignorées*, Paris, Avant et après, 1989).

¹⁵ Contrebasse de viole à six cordes, accordée une octave au-dessous de la basse de viole. Cet instrument fut notamment employé par Jean-Sébastien Bach dans ses *Concertos brandebourgeois*.

¹⁶ Pour un exemple historique de parallèle entre la musique et la peinture, cf. A.Pham, *Venise-Musique et peinture du XIVe au XVIIIe siècles*, Opus 111, Paris, 1998.

¹⁷ A.Palladio, *Mémoire sur l'architecture*, 1567.

¹⁸ À la même époque, Hegel rapproche aussi musique et architecture dans ses *Leçons sur l'esthétique*.

jectivité ¹⁹. En effet, l'élaboration de la perspective à foyer central constitue une innovation décisive. L'oeuvre devient une portion du monde présentée à partir du point de vue d'un individu particulier, à un moment donné et dans un lieu précis

A priori moins heureux que les architectes, nous allons cependant partir à la rencontre de la musique.

La démarche n'est pas aussi novatrice qu'il n'y paraît. Il y a peu, une revue américaine a publié les actes d'un colloque tenu en 1998 à la *Cardozo School of Law*, consacré aux rapports entre la musique et la théorie du droit ²⁰. L'idée de relations entre la musique et le droit remonte même au Moyen-Age : à la fin du XIVe siècle, un auteur anonyme écrit un traité sur la question ²¹, et d'autres auteurs médiévaux s'engageront dans la même voie ²². À la croisée des deux derniers siècles, H.Schenker (1868 –1935) est un auteur particulièrement intéressant pour notre propos ²³, même si nous ne pouvons plus souscrire à la plupart de ses conclusions. Il décrit la musique comme un *corpus* juridique, procède à des parallèles rien moins qu'étonnants : chaque ton est par rapport au système général de la tonalité dans une relation équivalente à celles qui associent l'individu à l'Etat ; la musique "chaotique" des sociétés primitives est l'expression du désordre antérieur à la découverte du système tonal, seul capable d'aménager des rapports harmonieux, civilisés -consonants- entre les tons, expression des lois éternelles de la nature. Schenker n'étant pas un démocrate, il tient que l'ordre naturel est et doit rester hiérarchique : de même qu'un individu n'en vaut pas un autre, il n'y a pas de démocratie tonale. Il n'y a qu'une minorité de tons qui jouent un rôle réellement structurel. Il est donc totalement opposé à la musique atonale d'Arnold Schoenberg et de son école. W.Alpern souligne par ailleurs les similitudes entre

¹⁹ Cf. E Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Flammarion, 1976, 139-240.

²⁰ *Modes of Law : Music and Legal Theory - An Interdisciplinary Workshop*, *Cardozo Law Review*, Vol.20, nos.5-6, may-july 1999. Des résumés des articles sont consultables sur le site Internet de la Revue : www.cardozo.yu.edu./carldrev/v20n5-6/v20n5-6.html

²¹ *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*, C.Matthew Balensuela ed., transl., 1994.

²² Cf. Timothy S.Hall, *The Score as Contract*, *Cardozo Law Review*, Vol.20, 1999, nos.5-6, p.1590,n.1.

²³ Cf. Wayne Alpern, *Music Theory as a Mode of Law : the Case of Heinrich Schenker, Esq.*, *Cardozo Law Review*, Vol.20, may-july 1999, nos. 5-6,1459-1511.

les visions hiérarchiques de la musique propres à Schenker et les représentations du système juridique formulées par Kelsen à la même époque ²⁴.

Au XXe siècle, le courant des auteurs partisans d'une parenté entre le droit et la musique n'est pas tari ²⁵. Ils cherchent dans la musique des métaphores et des exemples propres à appuyer leurs théories juridiques sur l'interprétation. Certains, comme J. Frank, mettent en parallèle les facultés créatives de la jurisprudence et de l'interprète en musique ²⁶. Mais la plupart partagent une vision commune du droit et de la musique : celui-ci consiste essentiellement en un commandement impératif, de même que le texte musical écrit -la partition- s'impose à l'interprète ²⁷. Plus récemment, Timothy S.Hall plaide au contraire en faveur de leurs commune autonomie par rapport au texte écrit ²⁸. Il insiste sur les possibilités données à l'interprète par des techniques telles que la basse continue, l'ornementation, les cadences, l'improvisation, et sur le relativisme de toute notion d'authenticité en musique. Il établit une analogie entre ces formes d'autonomie de l'interprète et le type de relations juridique unissant des co-contractants. Ces derniers s'exécutent beaucoup moins par crainte d'une éventuelle sanction qu'en raison d'un intérêt commun. En cas de difficultés, on se référera moins à la lettre du contrat qu'à l'intention des parties. De même, en musique, l'interprétation résulte d'une rencontre entre la volonté du compositeur et l'interprétation de l'exécutant, non d'une copie conforme de la partition. On pourrait poursuivre ce parallèle en soulignant les possibilités créatrices de l'interprétation dans divers domaines. Certainement en droit, dont l'histoire mon-

²⁴ *Ibid.*, 1504-1506. La rencontre entre les deux hommes est possible, mais elle n'est pas prouvée.

²⁵ Pour plus de détails, cf. l'article de Timothy S.Hall, *op.cit. supra* n...., et, dans la même Revue : Wayne Alpern, *Music Theory as a Mode of Law : the Case of Heinrich Schenker*, *Esq.*, 1459-1511.

²⁶ Cf. J.Frank, *Words and Music : Some Remarks on Statutory Interpretation*, 47 *Columbia Law Review*, 1259, année 1947.

²⁷ Cf. D.Korstein, *Music of the Laws*, 1982 ; Sanford Levinson and J.M.Balkin, *Law, Music and Other Performing Arts*, 139 *U.Pa. Law Review*, 1597, 1991 ; Bernard J.Hibbitts, "Common to our senses" : Communication and Legal Expression in Performance Cultures, 41 *Emory L.J.* 873, 1992 ; Paul J.Green, *Law and Music : Common Ground*, *Clarinet*, nov.dec. 1995, 46 ; Desmond Manderson, *Statuta v. Acts : Interpretation, Music, and Early English Legislation*, 7 *Yale J.L. and Human.* 317, 1995.

²⁸ Cf. Timothy S.Hall, *The Score as Contract : Private Law and the Historically Informed Performance Movement*, *Cardozo Law Review*, vol. 20, may-july 1999, n° 5-6, 1589-1614.

tre abondamment que la règle de droit évolue au moins autant par réinterprétation d'un texte originel que par son remplacement par un autre. De même, les trois cinquièmes des sculptures de Michel-Ange sont inachevées, non par négligence, mais parce que l'artiste avait compris intuitivement ce qu'a découvert la neurologie moderne : le cerveau supplée de lui-même à certains "manques" de la réalité²⁹. En musique, les *Suites pour violoncelle* de Bach participent au même phénomène : bien que l'instrument soit moins polyphonique qu'un orgue ou qu'un clavecin, le caractère contrapunctique de la musique n'en est pas affecté à l'audition.

On notera enfin qu'aux États-Unis, les recherches sur les rapports entre droit et musique possèdent des liens certains avec le courant très développé outre-Atlantique (mais fort peu en France) portant sur la littérature et le droit³⁰.

Notre démarche dans les lignes qui suivent s'orientera dans d'autres directions.

Non pas en recherchant d'emblée un accord - fût-il mineur -mais plutôt en esquissant une polyphonie. *La musique et le droit* : à chacun sa voix, mais elles peuvent se rejoindre, s'éloigner et se retrouver au cours de l'histoire. Mais de quoi tisser notre fil d'Ariane ? Répétons-le, les objets semblent radicalement différents et l'espoir d'une grammaire commune³¹ s'en trouve peut-être *ab initio* annihilé. D'autant plus que nos compétences sont celles d'un juriste, par ailleurs praticien très peu éclairé de certains arts musicaux, et non d'un musicologue. D'où deux parti-pris. Le premier consiste à penser que nos lecteurs seront plus probablement issus de notre sérail, juristes davantage que musicologues. Pour les convaincre de notre approche, nous avons donc consacré des développements plus amples à l'histoire de la musique qu'à celle du droit, risquant ainsi de trop peu éclairer les protégés d'Euterpe sur les mystères de Thémis. Que les premiers veuillent bien

²⁹ Cf. Semir Zeki, L'artiste à sa manière est un neurologue, *La Recherche*, La naissance de l'art, numéro hors-série, novembre 2000, 100.

³⁰ Il faudrait aussi évoquer les recherches nord-américaines sur les liens entre le genre (masculin/féminin) et l'histoire de la musique : cf. Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, 1993 ; Susan Mc Clary, *Feminine Endings : Music, Gender and Sexuality*, 1991 ; Layne Redmond, *When the Drummers were Women : a Spiritual History of Rhythm*, 1997.

³¹ Cf. *infra* notre conclusion.....

nous en excuser. D'autre part, toujours pour favoriser le dialogue, il nous a paru sage d'adopter l'angle très général de l'histoire des idées. Plus précisément d'une idée, celle de *raison*, compagne plus ou moins fidèle de la *nature*. Avec ces deux termes, nous entrons dans le monde incertain des signifiants flottants. La nature peut attendre : elle se dévoilera au fil des lignes. Mais la raison - cela tient à son essence - est plus impérieuse, entourée de ses satellites (rationalisme, intelligibilité, compréhension, etc....). Commençons par la définition la plus large, celle des philosophes³². La consultation d'un dictionnaire classique du début du siècle, le *Lalande*³³, laisse perplexe. En tant que faculté, la raison est, selon les auteurs, la faculté de combiner concepts et propositions ; de discerner le bien du mal ; ou apparaît comme un ensemble de principes logiques dont les bases sont innées et permettent la compréhension du monde (Kant). Lalande se risque lui aussi à la définir : "*corps de principes établis et formulés dont la transformation est assez lente (...) pour qu'ils puissent être considérés comme des vérités éternelles*"³⁴, ou encore systématisation des connaissances et des conduites³⁵. Le rationalisme serait l'exacerbation de la raison, la doctrine selon laquelle tout a sa raison d'être ; tout est intelligible, c'est-à-dire réductible aux lois essentielles de la pensée.

L'étymologie nous indique une direction voisine : la *ratio*, c'est le calcul (les *livres de raison* : des documents comptables), la faculté d'organiser, d'ordonner. Mais depuis Cicéron, la raison signifie aussi le *logos* grec : un discours cohérent, une énonciation sensée.

Ces quelques définitions nous paraissent en tout cas mettre l'accent sur deux points essentiels. D'une part, la raison implique la possibilité technique d'une mise en système, d'où l'allégorie chérie des juristes, le *corpus*. D'autre part, elle suppo-

³² *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert donne plusieurs définitions de la raison, fondées ou non sur Dieu (qui peut en être reconnu comme l'origine), ou sur la nature humaine. Par exemple (paragraphe 4) : "*Par raison on peut aussi entendre l'enchaînement des vérités auxquelles l'esprit humain peut atteindre naturellement, sans être aidé des lumières de la foi*". Quant à la musique, elle est : "... *la science des sons, en tant qu'ils sont capables d'affecter agréablement l'oreille, ou l'art de disposer et de conduire tellement les sons, que de leur consonance, de leur succession, et de leurs durées relatives, il résulte des sensations agréables*". Dans l'esprit du classicisme français, cette définition combine donc raison et plaisir, le second dérivant de la première, sans aucune référence à un ordre supra-naturel.

³³ Cf. A.Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Alcan, 1926 : Raison (669-677), Rationalisme, (680-681), Intelligibilité (389), Comprendre (117).

³⁴ *Ibid.*, 677.

³⁵ *Ibid.*, 670.

se une relation dualiste entre le sujet connaissant et le monde, objet de sa connaissance. Or l'activité du sujet n'a de sens que si le monde est connaissable, c'est-à-dire rationalisable. Il est conçu par nature comme raisonnable, se prêtant à ce type de démarches explicatives. On peut toujours discuter pour savoir s'il possède un sens : au moins obéit-il à une ou des logiques.

Nous voici donc sur un terrain moins fuyant, plus propice à la conversation entre le musicologue et le juriste. Ce dernier, du moins dans l'Occident moderne, se figure l'homme qualifié par le droit comme un être cartésien³⁶, défini par des concepts (le sexe, la capacité, la personnalité, les droits, les obligations, etc.) qui déterminent la prévisibilité, donc la rationalité, de ses comportements. Mais qu'en est-il plus précisément de la raison pour les juristes ? A.J. Arnaud la définit à partir de concepts similaires³⁷ à ceux que nous venons d'énumérer. Le droit rationnellement conçu forme un système dont la cohérence résulte des relations rigoureuses entre les termes visant à l'accomplissement de certaines fins. Les fonctions de la raison juridique consistent dans la systématisation de la connaissance et celle des raisonnements et des conduites. Une des images aujourd'hui les plus fidèles de cette systématisation réside dans la hiérarchie normative imaginée au début du siècle sous la forme d'une pyramide (une géométrisation de l'ancien *corpus*) par le théoricien du droit H.Kelsen.

Mais la raison du philosophe et celle du juriste sont perméables à l'histoire. C'est avec les Grecs que le monde est le plus ouvert à la raison, même s'il n'est jamais directement saisissable. Le chemin de l'homme au monde s'allonge avec l'entrée en scène du christianisme. Car il y a eu la faute, le péché originel, qui porte son ombre sur un monde traversé désormais jusqu'à la fin des temps par les forces contraires du mal et de la mort. Ce monde reste raisonnable, car même corrompu, il a été créé par Dieu. Mais il n'est plus connaissable sans la foi en la Révélation. Le monde est donc à la fois opaque et signifiant : il ne se révèle que par l'interprétation des signes que perçoivent nos sens. Durant tout le Haut Moyen-Âge, la raison participe peu à cette révélation. Mais à partir du XIIIe siècle les choses changent. Réhabilitée, elle apporte son concours à la foi, avec laquelle elle

³⁶ Cf. Jan M. Broekman, *Droit et anthropologie*, Paris, LGDJ, 1993, 64, 114-118.

³⁷ Cf. A.J. Arnaud, *Critique de la raison juridique*, Paris, LGDJ, 1980, 23-32.

converge. Le reste de l'histoire la verra prendre son autonomie, en même temps qu'elle se donnera les moyens techniques des systématisations dont elle est grosse.

Du côté des juristes, M.Villey date du début des temps modernes les tentatives philosophiques de rationalisation du droit ³⁸. La première serait celle de l'Ecole du droit naturel en Europe continentale, dont les auteurs (Leibniz, Pufendorf, Wolff ³⁹) présentent leurs œuvres *more geometrico*, comme des axiomes, postulats et autres théorèmes. Tendances qui aboutissent à la fin du XVIIIe siècle aux codes et traités censés d'application universelle et uniforme. La deuxième est le droit utilitariste cher aux auteurs anglais (Hobbes, Locke, Bentham) : l'homme recherche le bonheur ; l'expérience apprend les besoins à satisfaire, la raison calculatrice met en œuvre les moyens pour y parvenir. Enfin le modèle positiviste du XIXe, décalqué des sciences naturelles : Savigny et les pandectistes assignent à la doctrine la tâche prométhéenne de construire le système, la " *dogmatique* ", à partir des données historiques brutes.

Si ces trois courants sont indéniables, il est à notre sens exagéré de borner la rationalisation juridique aux temps modernes, sauf à la considérer strictement sous l'angle des doctrines philosophiques. À Rome, la rationalisation du droit par les jurisconsultes est bien réelle. La nécessité procédurale de rédiger les plaintes en des termes spécifiques fait d'eux des spécialistes d'un langage, qui opère la formalisation des concepts juridiques, comme l'a montré M.Weber ⁴⁰. Dans la période médiévale, qui nous importe davantage ici, la constitution des droits savants, la généralisation de l'écrit, les rédactions officielles de coutumes constituent indéniablement des mouvements déterminants de rationalisation du droit, procédant de convictions et d'intentions clairement affichées qui s'incrustent dans les philosophies existantes.

³⁸ Cf. M.Villey, Préface historique, Archives de philosophie du droit, numéro 28 : "Formes de rationalité en droit", 1978,2-6.

³⁹ Pour C.Wolff (1679-1754 : il est contemporain de Rameau (autre auteur rationaliste, mais en musique), disciple allemand de Leibniz et Locke, "... *l'homme rationnel est son propre législateur (...)* Avec ma méthode, le droit naturel peut se joindre au droit positif avec autant de précision que la géométrie appliquée se relie à la géométrie pure", (cit. par M.Thomann, Un modèle de rationalité idéologique : le "rationalisme" des Lumières, *Archives de philosophie du droit, ibid.*, 132-133).

⁴⁰ Cf. J.Freund, La rationalisation du droit selon Max Weber, *ibid.*, 72-74.

Mais retrouve-t-on en musique la place donnée à certaines époques à la raison par la philosophie et le droit ⁴¹ ? Notre sensibilité en la matière, héritée du romantisme du XIXe siècle, nous incline à une réponse négative. Et pourtant largement erronée : pendant la plus grande partie de son histoire, la réflexion sur la musique a elle aussi été traversée par la quête du sens, au delà des vertus dyonisiaques du son.

Juristes savants et musicologues sont finalement en face du même type de problème. Comment expliquer que les comportements humains doivent s'ordonner d'une certaine manière et pas d'une autre (le droit est un *devoir-être*) ; pourquoi un certain ordonnancement de sons est-il harmonieux (donc souhaitable) ou non ? ⁴² Les principes fondamentaux des réponses possibles ne sont au fond pas si nombreux. Par exemple : la volonté divine, la nature humaine (intellectuelle et/ou biologique), la tradition. Au moins les trouve-t-on fréquemment cités dans l'histoire de la culture occidentale. Il est donc intéressant d'étudier si juristes et musiciens les ont employés, s'ils l'ont fait en même temps et dans les mêmes buts. En somme, établir une périodisation, certes très schématique. Mais si notre démarche est historique, cet essai d'interprétation sera marqué par le synchronisme. D'une part, parce que l'évolution de ces concepts n'est pas unilinéaire. On ne progresse pas de la confusion vers la raison, de l'émotion vers l'ordre par on ne sait quel décret. La rationalité connaît des poussées et des déclins, la nature change de fondement. La raison et ses contraires existent à toute époque, c'est seulement la ligne de partage qui change de dessin. D'autre part, parce que nous cherchons à vérifier si on peut déceler des approches similaires dans deux domaines différents, et, dans l'affirmative, établir une certaine synchronicité de leurs évolutions.

⁴¹ La forme musicale de la *fugue* est en général considéré comme une des meilleures expressions de la raison. Le 7 avril 1849, Delacroix relate dans son journal un dialogue qu'il a eu à ce sujet avec Chopin : "*Je lui demandais ce qui établissait la logique en musique. Il m'a fait sentir ce que c'est qu'harmonie et contrepoint ; comme quoi la fugue est comme la logique pure en musique, et qu'être savant dans la fugue, c'est connaître l'élément de toute raison et de toute conséquence en musique*", (Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, 1996, 189).

⁴² C'est ce type de questionnement auquel se livre Rameau : "Comment la musique a-t-elle pu se communiquer aux hommes ? Pourquoi prend-elle tant d'empire sur nos âmes ? Pourquoi se trouve-t-il dans la nature un phénomène capable de nous en faire développer les mystères ?", (Jean-Philippe Rameau, *Musique raisonnée*, Paris, Stock, 1980, 117).

La période de l'Antiquité demeure assez mal connue ⁴³.

La rationalisation de la musique dans la Grèce ancienne apparaît avec Pythagore (580-500), dont Aristoxène dira plus tard qu'il a "*élevé l'arithmétique au-dessus des besoins des marchands*". Pour le sage de Samos, le nombre est l'essence des choses, les mathématiques peuvent rendre compte de l'ensemble de l'univers. Et donc de la musique. Aristote résume clairement la pensée du maître (Pythagore n'a laissé aucun écrit) : "*Comme ils [les Pythagoriciens] voyaient, en outre que des nombres exprimaient les propriétés et les proportions musicales ; comme, enfin, toutes les autres choses leur paraissaient, dans leur nature entière, être formées à la ressemblance des nombres, et que les nombres semblaient être les réalités primordiales de l'univers ; dans ces conditions ils considéraient que les principes des nombres sont les éléments de tous les êtres, et que le ciel tout entier est harmonie et nombre*" ⁴⁴. Cette approche est totalisante et ne concerne pas que les objets physiques, mais tout ce qui possède une structure définie : il y a un nombre de la justice, un nombre du mariage. Elle s'applique en tout cas à la musique (les pythagoriciens constituent la première école philosophique possédant une véritable théorie sur la musique ⁴⁵), où Pythagore découvre la relation existant entre les consonances et les rapports de fréquence (il les exprime de façon inverse, en longueurs de cordes vibrantes). L'harmonie est conçue comme la structure engendrée par les rapports entre les sons, dont l'ordonnement n'est qu'une image -en quelque sorte fractale- de celui de l'univers. Les sons et les mouvements des planètes sont régis par les mêmes lois. Il y a une "*musique des sphères*"... Ces représentations eurent un grand succès dans l'histoire de la philosophie. Le *Timée* de Platon (IV^e siècle av. J.-C.) les reprennent, comme plus tard Boèce (480-524 après J.-C.). Pour autant, elles ne font pas l'unanimité chez les Grecs eux-mêmes. Aristoxène de Tarente (vers 350 av. J.-C.) réagit contre le dogmatisme pythagoricien, en faveur des sentiments ⁴⁶ et de l'expérience. Il fait des adeptes, au point qu'on distinguera par la suite entre ses disciples, les harmonistes par oreille, et ceux de Pythagore, les harmonistes par calcul.

⁴³ Cf. cependant : M.L. West, *Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford, 1992.

⁴⁴ Aristote, *Métaphysique*, A 5, 985-986.

⁴⁵ Cf. E. Fubini, *Les philosophes et la musique*, Paris, H. Champion, 1983, 18.

⁴⁶ *Ibid.*, 31-34.

Quelle fut l'influence de Pythagore sur la pratique de la musique grecque ? Nous ne semblons guère le savoir... Si des témoignages assurent qu'au siècle de Périclès la musique était aussi brillante que les autres arts, elle ne connut pas d'innovation théorique majeure et l'existence d'une notation reste conjecturale (nous n'en connaissons de façon explicite qu'à partir du III^e siècle av. J.-C.).

En revanche, les aspects philosophiques de sa pensée sont déterminants pour notre sujet. Car selon Pythagore, seule une musique idéale peut coïncider avec l'harmonie : *la véritable musique ne peut s'entendre*. Les influences des doctrines pythagoriciennes sont très nettes dans la pensée de Platon. Celui-ci donne plusieurs définitions de la musique suivant ses oeuvres. Il la condamne dans la République (dans la mesure où elle peut n'être qu'un simple divertissement), mais lui donne le statut de science et la rapproche de la philosophie dans le *Phédon* quand elle ne s'adresse pas seulement aux sens. L'oreille ne perçoit que la forme la plus frustrée de la musique. La véritable musique n'existe que dans l'esprit, c'est celle des philosophes, l'harmonie. Elle reflète l'harmonie de l'âme et celle de l'univers, qu'elle unit. Aristote a de la musique une conception plus empirique et insiste surtout sur ses liens avec le plaisir, considérés d'ailleurs à des fins éducatives. Au total, le courant platonicien l'emportera dans l'histoire postérieure de la philosophie. Pour Plotin (205-270), la musique continue à être "... *la représentation terrestre de la musique existant dans le rythme du royaume idéal*" ⁴⁷. L'art grec confirme le dualisme platonicien. Il s'est pas donné comme but le pur naturalisme, c'est-à-dire l'imitation du monde sensible. La nature qui est visée, c'est l'essence interne, idéale, des choses ⁴⁸.

Ce dualisme va influencer les théories musicales pendant des siècles. Saint Augustin distinguera lui aussi entre deux musiques. Celle qu'on écoute, qui plaît aux sens : elle donne du plaisir, mais il faut s'en méfier car elle peut détourner de la quête spirituelle. À celles-ci participent seulement la véritable musique, qui est la "*science du mouvement bien réglé et recherché pour lui-même*" ⁴⁹, c'est-à-dire, suivant les préceptes de Pythagore, la connaissance de rapports numériques validés par la raison. Mais le Moyen-Age retiendra surtout la pensée de Boèce (480-524), formulée quelques décennies plus tard. Ici encore, nous trouvons l'identifi-

⁴⁷ Plotin *Ennéades*, V, 9,11.

⁴⁸ Cf. R.Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, 127-129.

⁴⁹ Saint-Augustin, *De Musica*, Livre I.

cation de la véritable musique à l'harmonie cosmique, la musique des sphères, que Boèce nomme *musica mundana*. Elle peut être approchée à travers la *musica humana*, que l'homme peut atteindre à travers l'introspection lui permettant d'unir l'âme avec le corps. À un rang très inférieur vient la *musica instrumentalis*, celle qui parvient à l'auditeur par l'ouïe. Elle n'est pas véritablement digne d'intérêt. Boèce va jusqu'à écrire :

“Il est beaucoup plus urgent et important de savoir ce que l'on fait que de mettre en pratique ce que l'on sait ; car l'habileté du corps doit être traitée en esclave, alors que la raison commande presque en souveraine” ⁵⁰.

Le cheminement de la réflexion est-il parallèle dans la philosophie du droit ? Il semble bien que oui.

D'abord, comme dans tout le bassin méditerranéen, on attribue aux dieux l'origine du droit. Le mouvement de laïcisation de la loi commence vers les années 500, avec Héraclite d'Ephèse : la loi ne découle pas seulement de la volonté divine, mais elle est une condition de la vie sociale. Pour autant, une filiation n'anéantit pas l'autre : le droit est à la fois de ce monde et de celui des dieux, d'où un dualisme fondamental qu'on va retrouver dans les théories du droit naturel, appelées à une longue postérité, vivante encore aujourd'hui. Le conflit éventuel entre ces deux aspects du droit apparaît dans l'*Antigone* de Sophocle (vers 442). Pour celui-ci, les lois “*non écrites*” sont d'origine divine, universelles, car elles expriment l'harmonie du cosmos. Elles peuvent donc s'opposer aux lois faites dans chaque cité, qui ont un caractère beaucoup plus circonstanciel. Quelques décennies plus tard, Platon écrit les *Lois* (vers 355-350). Le droit naturel est édicté par la raison, commune à tous les hommes, car elle fait partie de leur nature. Il constitue un ordre juridique supérieur à la volonté contingente du législateur. Aristote reprendra ce dualisme en distinguant la loi naturelle, universelle, des lois humaines, positives. Les juristes romains recevront ces doctrines ⁵¹. Pour eux aussi le droit naturel exprime une harmonie cosmique, que la raison peut découvrir : un ordre latent, qu'ils traduiront en droit écrit, “une copie imparfaite”.

⁵⁰ Boèce, *De institutione musica*, Livre I, chapitre 33.

⁵¹ Cf. M.Villey, *ibid.*, 7-9.

On constate donc dans les différents champs du savoir et de l'art une représentation dualiste du monde. L'ordre, la justice, la beauté ne peuvent être déduits des seules apparences, de la seule expérience des sciences. Ils doivent se référer à une réalité supérieure, au monde des dieux ou à celui des idées. Toute la philosophie occidentale, y compris dans ses rapports avec la musique ou le droit, va être marquée par ces attitudes, bien longtemps après que le monde antique ait disparu. Mais elles vont être réinterprétées dans un contexte chrétien, de même que le droit romain devra sa longue survie à tout un processus intellectuel d'adaptation aux conditions nouvelles, celles de l'Europe médiévale. Dans tous ces processus qui conduisent jusqu'à nous, le rôle de la raison apparaît déterminant, tout au moins à partir du moment où la civilisation occidentale s'éveille à nouveau, après la longue période du Haut Moyen-Âge, vers le XIIe siècle. Avant, le monde est opaque. Si sa réalité n'est cependant pas inaccessible, la raison n'en est pas *a priori* le chemin. Puis, elle s'allie à la foi dans un âge d'équilibre qui se termine à la fin du XIIIe siècle, dont les dernières décennies sont celles d'un bonheur qui rayonne dans les arts et la philosophie. À partir du XIVe, les représentations dominantes du monde commencent la longue mutation qui va mener d'un monde pour Dieu à un monde pour l'homme : la voix profane s'ouvre. Elle s'élargira à la fin du Moyen-Âge avec la montée de l'individualisme, sous l'influence de la Réforme et, un peu plus tard, des idées humanistes de la Renaissance. Dès lors, le rôle de la raison s'accroît, dans les arts, la philosophie et le droit. Il semble qu'elle arrive à son zénith au XVIIIe siècle, tout particulièrement en France. Puis, à partir des années 1750, la décrue s'amorce et l'on peut parler de son refoulement. Nous y sommes encore...

Nous distinguerons donc deux parties dans notre cheminement historique. La première sera consacrée à la période qui va du XIIe au XVIe siècles, celle d'un monde balançant entre Dieu et l'homme. La deuxième, du XVIIe au XXe, verra la splendeur et le naufrage de la raison.

Thème I :

LE MONDE ENTRE DIEU ET L’HOMME (XIIe-XVIe siècles)

[Retour à la table des matières](#)

Pendant de longs siècles, le monde est hostile à l'homme.. Comme l'écrit G. Duby, à l'exception d'une très petite minorité, les hommes de l'an mille sont “... dans la nuit, la misère et l'angoisse” ⁵², celle d'un “... monde sauvage. Un monde que cerne la faim” ⁵³. La croissance reprend à partir du XIe siècle, mais les progrès intellectuels sont surtout perceptibles à partir du XIIe. Ils vont conduire à une audacieuse tentative de synthèse entre la foi et la raison. Le monde est toujours pour Dieu, mais celui-ci n'est plus seulement mystère : il se laisse approcher par la raison.

Mais à partir du XIVE, un infléchissement se fait sentir en faveur d'une vision du monde où s'affirme avec une vigueur nouvelle un partage entre le divin et le terrestre, favorisé par l'autorité croissante des Etats, dont les gouvernants entendent affirmer leur autonomie par rapport à l'Eglise et au pape. C'est la voix profane : elle conduit à un monde pour l'homme.

⁵² Cf. G.Duby, *Le temps des cathédrales*, Paris, Gallimard, 1976, 14.

⁵³ *Ibid.*, 12.

A) Un monde pour Dieu (XIIe-XIIIe siècles)

Jusqu'au XIIe, le monde est opaque. Mais à partir de cette époque, il s'éclaire grâce à l'alliance entre la foi et la raison.

a) *L'opacité du monde : le Haut Moyen- Âge*

[Retour à la table des matières](#)

L'artiste des premiers siècles du Moyen-Age ne cherche pas à imiter la nature. Celle-ci est seconde par rapport à la tradition. Il la façonne, ainsi que l'image de l'homme, en fonction de représentations symboliques où n'intervient pas l'idée de conformité au monde matériel, qui voile la réalité, d'ordre spirituel. Pourtant ce monde illusoire est utile, comme point de départ d'un raisonnement *par analogie*. Puisque Dieu a créé l'univers, la réalité sensible est un écho de la divinité. L'homme doit cheminer vers elle, du visible à l'invisible, en découvrant des relations, une harmonie entre les formes et les figures du monde sensible. (La disposition des colonnes dans les cloîtres pouvait correspondre à celle des degrés de l'échelle modale en musique ⁵⁴). Au seuil du XIIe siècle, le moine clunisien Raoul Glaber (fin Xe -1050) le dit clairement : "*Parmi les multiples différences de figures et de formes que Dieu, créateur de tout, a établies entre ses créatures, il a voulu, au moyen de ce que les yeux voient et de ce que l'esprit saisit, mettre en état l'âme de l'homme savant de s'élever à une simple connaissance de la divinité*" ⁵⁵. Il prend comme exemple la notion de quaternité. De même qu'il y a quatre Évangiles constituant le monde supérieur, on discerne quatre éléments formant le

⁵⁴ Cf. J.Y.Bosseur, *Musique et beaux-arts de l'Antiquité au XIXe siècle*, Paris, Minerve, 1999,21. Au XIIIe siècle encore, on applique des proportions parallèles en architecture et en musique.

⁵⁵ Cité par G. Duby, *Le temps des cathédrales*, Paris, Gallimard, 1976, 96.

monde inférieur ; il existe aussi quatre vertus souveraines, comme quatre sens, etc. ⁵⁶ Une forme de pensée mythique ⁵⁷.

Dans les monastères, creusets de la culture, ce cheminement, qu'on retrouve dans des sociétés traditionnelles fort éloignées ⁵⁸ de l'Occident est puissamment soutenu par l'accomplissement des rites liturgiques, enluminés par la musique et le chant. Car l'art est conçu comme une voie d'accès à la vraie réalité, plus profonde et plus rapide que le raisonnement. Certains textes ne parlent-ils pas du monde comme d'une "grande cythare" ⁵⁹ ?

Mais l'état de la musique et celui du droit restent rudimentaires.

On a longtemps parlé d'une vacuité juridique des Xe et XIe siècles, non sans exagération. Il reste qu'il faut bien constater le déclin de la science du droit, l'affaiblissement du droit romain dans la pratique, la disparition de l'activité législative de la monarchie ⁶⁰. Ceci au profit de la coutume, qui correspond aux rapports de pouvoir régissant des groupes locaux, d'amplitude territoriale variable. Le droit n'est donc pas absent de ces siècles, mais il a un caractère essentiellement fonctionnel. De plus, il est éminemment variable : les idées de systématisation sont étrangères à la culture de ces temps.

⁵⁶ Cf. G. Duby, *L'an mil*, Paris, Julliard, 1967, 66-69.

⁵⁷ Au sens que donnent à ces termes les anthropologues : à l'opposé de la pensée cartésienne, qui classe et distingue la pensée mythique s'efforce de donner des explications qui englobent la totalité des phénomènes. Par exemple, c'est la même idée qui expliquera pourquoi la lune est à la bonne distance de la Terre et la raison pour laquelle on doit épouser tel type de cousine et pas les autres.

⁵⁸ Pour les Indiens Oglala, qui appartiennent aux Sioux, la figure culturellement centrale est celle du cercle :

"... toute chose faite par un Indien est dans un cercle, il en est ainsi parce que le pouvoir de l'Univers agit selon des cercles et que toute chose tend à être ronde (...) Tout ce que fait le pouvoir de l'Univers se fait dans un cercle. Le Ciel est rond et j'ai entendu dire que la terre est ronde comme une balle et que toutes les étoiles le sont aussi (...) Même les saisons forment un grand cercle dans leur changement et reviennent toujours où elles étaient. La vie de l'homme est dans un cercle de l'enfance jusqu'à l'enfance et ainsi en est-il pour chaque chose où le pouvoir se meut. Nos tipis étaient ronds comme les nids des oiseaux et toujours disposés en cercle, le cercle de la nation, le nid de nombreux nids où le Grand Esprit nous destinait à couvrir nos enfants", (cit. par P. Jacquin, *La Terre des Peaux-Rouges*, Paris, Gallimard, 1987, 143. Cf. également E. Newbery, *Loi et ordre social selon les cultures autochtones*, dans : *Interculture* (Montréal), numéros 75-76, avril-septembre 1982, 28-30.

⁵⁹ Cf. G. Duby, *Le temps des cathédrales*, op.cit., 97-98.

⁶⁰ Cf. O. Guillot, A. Rigaudière, Y. Sassier, *Pouvoirs et institutions dans la France médiévale - Des origines à l'époque féodale*, Tome I : Paris, Armand Colin, 1994, 275-279.

En musique, la polyphonie reste jusqu'à la fin du Xe siècle très rudimentaire : elle consiste seulement dans le dualisme entre une partie supérieure, celle du chant liturgique, et une partie inférieure à la quarte, l'*organum*, jouant le rôle d'un accompagnement, le départ des deux voix se faisant à l'unisson. La notation est peu précise : les neumes sont de simples points de repères disposés horizontalement au-dessus du texte sous forme de petits signes servant d'aide-mémoires aux chanteurs. Cependant, au siècle suivant, on commence à les noter verticalement, ce qui facilite l'identification des intervalles mélodiques. Vers 1025, G.d'Arezzo (995-1050) invente la portée. Toujours au XIe, la voix organale passe à la partie supérieure et se met à évoluer presque constamment par mouvement contraire (*déchant*). Les voix se multiplient et prennent plus d'autonomie. La voix principale, celle du chant liturgique, prend le nom de *teneur* (d'où le nom donné à la voix de *ténor*), car elle est la base sur laquelle se déploient les vocalises. Donc, des signes de mise en ordre, d'une attention plus grande portée à l'écrit. Mais il faut attendre le XIIe siècle pour que le paysage mental change vraiment, en même temps que prennent forme le développement économique et la poussée urbaine. Comment le regard porté sur le monde se modifie-t-il ?

b) La foi et l'émergence de la raison (XIIe-XIIIe siècles)

[Retour à la table des matières](#)

Abélard (1079-1142) naît trente ans après la mort de Glaber. Dans les monastères on continue à méditer en utilisant le raisonnement par analogie. Mais le progrès intellectuel est maintenant ailleurs, dans les villes et les églises épiscopales. Art de la raison, la dialectique, fondée sur la controverse, s'affirme comme méthode pédagogique : sur les images représentant les premières universités, on voit les étudiants groupés sur deux rangs se faisant face, posture facilitant le débat. La logique l'emporte sur l'analogie, non contre la foi - l'homme reste un reflet du divin - mais pour se conjuguer avec elle. Abélard témoigne : "*Les étudiants réclamaient des raisons humaines et philosophiques ; il leur fallait des explications intelligibles plus que des affirmations. Ils disaient qu'il est inutile de parler si l'on ne donne pas l'intelligence de ses propos, et que nul ne peut croire ce qu'il n'a pas*

d'abord compris (...) Nous venons à la recherche en doutant, et par la recherche nous percevons la vérité" ⁶¹. Quelques années plus tard, Pierre de Poitiers lui fait audacieusement écho : "*Bien qu'il y ait certitude, il nous appartient pourtant de douter des articles de la foi, et de chercher, et de discuter*" ⁶². Comme l'écrit G.Duby : "*Tous les professeurs et tous leurs disciples tiennent l'intelligence pour l'arme la plus efficace, celle qui peut conduire aux vraies victoires, et permettre de percer peu à peu les mystères de Dieu*" ⁶³. Même si elle suscite de vives réactions (Saint Bernard condamne la méthode dialectique et assimile au péché la discussion des textes sacrés), cette attitude conduit à un tournant radical : l'univers n'est plus un ensemble de signes annonciateurs d'une autre réalité, mais s'éclaire d'une logique discernable par la raison. D'autant plus que les mathématiques connaissent un nouvel essor, au contact avec les oeuvres arabes lues en Espagne et en Italie du Sud. L'évolution des typologies des savoirs traduit la montée des sciences exactes, auxquelles la musique est d'ailleurs associée. L'ancien *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique) n'est que le premier degré d'une formation se poursuivant par l'étude du *quadrivium* (musique, arithmétique, géométrie, astronomie). La musique y est un *ars*, c'est-à-dire une science...

Ajoutons que la figure divine s'inscrit davantage dans l'humain. Grâce aux croisades qui se répètent de 1095 à la fin du XIIIe siècle, les Européens ont pu connaître *de visu* les lieux où a vécu le Christ, les endroits où il a parlé. Par amour, Dieu a accepté de prendre forme dans la matière et de s'inscrire dans le monde qui est le nôtre, et non plus seulement celui du surnaturel, dont nous ne percevons que d'imparfaits reflets.

Le mouvement de réhabilitation du monde sensible et de la raison se poursuit au siècle suivant.

La répression du catharisme, persuadé de la corruption de la matière, y aide de façon décisive. La théologie catholique réhabilite le concret, qui participe maintenant à la gloire de Dieu et à sa connaissance, comme le dit si bien le *Cantique des Créatures* de Saint-François d'Assise (1182 -1226). Mais surtout le XIIIe siècle voit la naissance de la philosophie de saint Thomas d'Aquin (1226-1274), pour

⁶¹ Cit. par G.Duby, *op.cit.*, 140-141.

⁶² *Ibid.*, 142

⁶³ *Ibid.*, 140-141

qui "La doctrine sacrée se sert aussi de la raison humaine, non pour prouver la foi, mais pour rendre clair (manifestare) tout ce qui est avancé dans cette doctrine ⁶⁴ (...) L'âme doit tirer du sensible toute sa connaissance (...) Ce qu'on retranche à la perfection des créatures, c'est à la perfection même de Dieu qu'on le retranche ⁶⁵". Bien entendu, le *Docteur angélique* n'est pas pour autant matérialiste : si le monde est digne d'amour c'est parce qu'il vient de Dieu ("Dieu aime toute chose, puisque chacune d'elles est semblable à Lui dans son essence" ⁶⁶).

Mais Saint Thomas n'est pas seulement important pour la théologie. Les juristes, et surtout les jusnaturalistes, lui doivent beaucoup. Jusqu'ici en effet le droit ne connaît pas de grandes constructions théoriques. Le thomisme va lui apporter une doctrine décisive du droit naturel. La raison divine, ou loi éternelle, régit l'univers tout entier. Dieu a mis en l'homme la raison, par laquelle il participe donc à la loi éternelle, et qui lui permet de discerner le bien du mal ⁶⁷. Cette raison humaine s'identifie à la loi naturelle, en entendant par nature humaine la conformité à ce principe de distinction du bien et du mal. Elle s'exprime concrètement par des lois positives, qui peuvent varier en fonction des circonstances. Il y a donc concordance entre Dieu, le monde et l'homme par un mouvement où foi et raison se rejoignent. Le désir de connaissance, l'intérêt pour le monde s'en trouvent légitimés.

L'évolution de l'art en témoigne : s'y affirme une poussée en faveur du réalisme. À la fin du XIIe, les sculpteurs gothiques entreprennent la reproduction exacte des visages humains, des animaux et des plantes. Les transformations sont également manifestes en musique. Ce siècle apparaît comme un tournant avec l'élaboration de l'*Ars antiqua*, qui désigne plus spécifiquement la période de la musique française allant de 1230 à 1320. Le XIIIe voit en effet se développer un prodigieux effort de rationalisation de la musique ⁶⁸ : le problème de la description des durées musicales trouve maintenant des solutions, car les nouvelles formes de pensée imposent une division du temps systématique. La conquête du réel passe

⁶⁴ *Somme théologique*, I, qu.1, art.8, ad.2.

⁶⁵ Cit. par G.Duby, *op.cit.*, 178, 181.

⁶⁶ Cit. par A.Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Tome I, Paris, Le Sycomore, 1984, 228.

⁶⁷ Cf. A.Seriaux, *Le droit naturel*, Paris, PUF, 1993,81.

⁶⁸ Cf. C.Homo-Lechner (dir.), *La rationalisation du temps au XIIIe - Musique et mentalités*, éd. Créaphis, L'Ecole des filles, Grâne, CERIMM, Fondation Royaumont, 1998, 4.

aussi par celle du temps, ou plus exactement de l'exactitude de sa mesure. Les horloges mécaniques, qui mesurent des heures d'égale durée (contrairement aux anciennes mesures du temps ecclésiastiques) se multiplient à partir du XIII^e siècle. Vers 1260 s'opère le passage à la notation mesurée (notation dite "franco-nienne", du nom de Franco de Cologne, qui en traite dans son *Ars cantus mensurabilis*), avec l'adjonction de nouvelles valeurs comme la demi-brève. Le rythme parfait est ternaire, car il reflète la perfection de la Sainte Trinité. Au début du siècle suivant, le système de notation des durées apparaît comme unifié dans toute l'Europe. Sans succès, l'Eglise va protester contre ce mouvement de rationalisation du temps, ce don gratuit de Dieu. Les cisterciens et les dominicains interdisent qu'on chante dans les offices les polyphonies *mesurées*.

Ce souci d'organisation des oeuvres est caractéristique des auteurs du XIII^e siècle ⁶⁹. De ce siècle seulement date l'habitude qui nous paraît aujourd'hui naturelle d'organiser les grands traités conformément à un plan d'ensemble, les parties étant reliées par une progression logique : un *principe de clarification* ⁷⁰, qui sert aujourd'hui encore à distinguer en droit les *compilations* (simples assemblages de textes) des *codifications* (présentations systématiques des sources). Il reflète un mouvement plus profond, commun aux arts et à la pensée de ce temps, y compris juridique : la passion pour la réunion de tous les éléments de connaissance sur un sujet, leur classification en *Sommes* (terme d'abord utilisé par les juristes pour désigner une présentation à la fois exhaustive et systématique), comme l'a bien montré E. Panofsky ⁷¹, qui voit à l'oeuvre à la fois dans la pensée et dans les arts un "*souci obsessionnel de division et de subdivision systématiques*" ⁷².

En architecture, le gothique classique introduit le rythme ternaire dans les bâtiments ecclésiastiques en édifiant des nef tripartites et des transepts également

⁶⁹ Cf. F.Ferrand, La polyphonie, de ses débuts à la fin du XIII^e siècle, dans : J.et B.Massin (dir.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1985, 221.

⁷⁰ Cf. E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Éditions de Minuit, 1967,93.

⁷¹ *Ibid.*, 74 sq.

⁷² *Ibid.*, 93.

tripartites, qui contrastent avec les plans beaucoup plus simple de l'époque précédente. La cathédrale gothique classique est un système ⁷³. Par rapport à l'âge roman, on supprime les éléments qu'on juge susceptible de compromettre l'équilibre de l'ensemble : crypte, galeries et tours (sauf celles de la façade). L'uniformité de la voûte d'ogive contraste avec la diversité romane des formes de voûtes occidentales et orientales ; les voûtes de l'abside, des chapelles rayonnantes et du déambulatoire ne diffèrent plus dans leur principe de celles de la nef et du transept. Plus encore, on constate la mise en oeuvre d'un principe de divisibilité homologique : chaque partie doit être étroitement en correspondance avec les autres. Les supports se subdivisent en piliers principaux, ceux-ci en colonnettes majeures, celles-ci en colonnettes mineures, etc. Dans les arts visuels prédomine une subdivision stricte de l'espace.

Comme nous l'avons vu, à ce mouvement correspond celui de l'introduction de la notation mesurée en musique. Le développement de la polyphonie s'inscrit aussi dans ce processus. Il est accompli à la fin du XIIe par Léonin, premier maître de l'Ecole de Notre-Dame, et Pérotin, auteur le plus connu de cette même École. Ceux-ci multiplient les voix, le motet devient la forme polyphonique par excellence. Chaque voix évolue à un rythme différent afin de clarifier l'écriture de l'ensemble. Cette écriture du motet participe au mouvement général de la pensée scolastique, qui classe, oppose et harmonise des flux distincts, qu'il s'agisse de pensées ou de sons : il y a unité structurale, habitude mentale.

En retrouve t'on l'écho dans l'évolution juridique ?

Là aussi, les transformations sont spectaculaires. Jusqu'ici le droit était essentiellement pragmatique. Il ne connaissait pas de systématisation théorique. Les choses commencent à changer à partir du XIIe. Plus précisément, l'effort de rationalisation est clairement perceptible dans l'amorce de deux mouvements : la codification des coutumes et la redécouverte du droit romain.

L'oralité du droit convenait à des sociétés paysannes dont le mode de vie privilégiait les rapports de face-à-face. Elle n'empêchait pas sa transmission : l'exemple des sociétés traditionnelles montre les hautes facultés de mémorisation dont y sont capables les individus. D'ailleurs, même au-delà du Moyen-Âge, le droit coutumier demeurera la réalité immédiate de la majeure partie de la popula-

⁷³ *bid.*, 103-105.

tion française. Mais avec l'élan économique du XIIe, le début des ambitions centralisatrices du pouvoir monarchique, les cadres sociaux se dilatent et se renouvellent sous l'effet de la croissance urbaine. Un corps de juristes se constitue, dont plusieurs se mettront au service du pouvoir. Le droit devient un instrument de gouvernement aux mains des nouvelles élites, et corrélativement un objet nouveau de travail de la pensée. L'oralité ne convient plus. Il faut que la connaissance du droit puisse s'exercer en transcendant les limites d'isolats et que les principes de gouvernement qu'on en extrait paraissent reposer sur des corps de règles assurés (même si la certitude de l'écrit est toujours affectée par les altérations de l'interprétation). Le droit du pouvoir, celui des savants, seront donc écrits, même si ce mouvement prendra des siècles.

Les premières rédactions émanent des autorités municipales ou d'auteurs individuels, tous soucieux d'une mise en ordre, d'une adaptation aux besoins nouveaux. Dans la première moitié du XIIe, les coutumes sont rédigées en Italie du Nord, siège d'une révolution juridique ⁷⁴, puis en Provence et dans tout le Midi. Ces coutumes du Midi ont une valeur officielle, dans la mesure où elles sont validées par une autorité publique : une ville, un seigneur ou même le roi ⁷⁵. Dans le Nord en revanche, et jusqu'au XVe siècle, il s'agit surtout de rédactions fondées sur la seule réputation de leurs auteurs. Mais la révolution juridique du XIIe siècle est aussi écrite dans un autre chapitre, celui de la renaissance des droits "savants", indéfectiblement liée elle aussi à l'écriture.

Tout d'abord, le droit canonique. Rédigé entre 1120 et 1150, le *Décret* de Gratien (un camaldule de Bologne) est la première grande codification du droit de l'Eglise. Il ne se contente pas de compiler les textes. Il les rationalise, comme l'indique son véritable titre : *Concordia discordantiun canonum*. Le *Décret* réduit les antinomies, discerne une logique dans l'accumulation des textes qu'il interprète : un travail d'ordonnement. Pratiquement au même moment, Abélard montre dans son fameux *Sic et Non* que les textes sacrés et la patristique contiennent 158 points de désaccord, depuis la question de savoir si la foi doit s'appuyer sur la raison jusqu'à des questions telles que la licéité du suicide et du concubinage. La raison doit ici intervenir, par la méthode dialectique, qui permet d'harmoniser les

⁷⁴ Cf. *infra*, pp

⁷⁵ Cf. J.M.Carbasse, *Introduction historique au droit*, Paris, PUF, 1998, 120.

divergences : un *habitus* qui caractérise la pensée de cette époque. Il est tout autant perceptible dans le cas du droit romain, qui deviendra le premier droit commun européen ⁷⁶. Grâce au réemploi du *Corpus iuris civilis* de Justinien (empereur romain d'Orient du début du VI^e siècle), les juristes disposent maintenant d'une "*forteresse de mots*", suivant l'heureuse expression de P.Legendre. Ils définissent termes et concepts. Et surtout ils les classent, suivant l'art des distinctions, qui établit des oppositions binaires (public/privé, absolu/relatif, meuble/immeuble, propres/acquêts, etc.), souvent présentées sous forme de vers rimés, afin d'en faciliter la mémorisation ⁷⁷. On en perçoit encore la structure dans le plan binaire, toujours systématiquement recommandé aux étudiants dans nos Facultés de droit. Au début du XIII^e, la multiplicité des gloses est devenue telle que de nouveau un besoin de remise en ordre se fait sentir. Ce fut Accurse (1182-1260) qui y procédera, à Bologne, en rédigeant une *Grande Glose*. Elle résume et rationalise le travail des générations précédentes et connaîtra un immense succès. Notons bien cependant le caractère abstrait de la démarche, qui n'est historique qu'en apparence. Car les textes regroupés par Justinien émanent d'auteurs divers, d'époques qui peuvent être très éloignées (un texte peut se trouver à mille années de distance d'un autre). Or les juristes des XII^e et XIII^e (les glossateurs) les commentent comme s'ils formaient un bloc homogène et contemporain. Ce qui provoquera plus tard les moqueries de Rabelais ⁷⁸, qui vivait à une époque beaucoup plus respectueuse de l'histoire. Nous voyons pas pour autant là une infirmité particulière aux juristes. À l'époque, on utilisait Aristote et Ovide, l'art classique, comme s'il s'agissait de productions contemporaines, ou, plus exactement intemporelles ⁷⁹.

Pour autant les avancées des XII^e et XIII^e siècles sont immenses et s'inscrivent dans une certaine synchronicité en ce qui concerne le droit et la musique. Résumons-les.

⁷⁶ Cf. N.Rouland, *Introduction historique au droit*, Paris, PUF, 1998, 246 sq.

⁷⁷ Cf. J.M.Carbasse, *op. cit.*, 160-161.

⁷⁸ "Ineptes opinions de Accurse, Balde, Bartole (...) et ces autres vieux mastins qui jamais n'entendirent la moindre loy des Pandectes et n'estoient que gros veaux de disme, ignorans de tout ce qui est nécessaire à l'intelligence des loix. Car, comme il est tout certain, ils n'avaient connoyissance de la langue ny grecque ny latine mais seulement de gothique et barbare (...) Au regard des lettres d'humanité et cognoissance des antiquités et d'histoire, ils en estoient chargé comme un crapaud de plumes..." (Pantagruel, L. II, chapitre X).

⁷⁹ Cf. E. Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, 31-32.

D'une part, le développement de l'écrit, qui permet la rationalisation et la systématisation. Les perfectionnements de la notation en musique (*nota*, la marque d'écriture, a engendré l'appellation de note en musique, comme elle décrit l'activité du notaire) sont sans doute l'équivalent fonctionnel de l'écriture du droit. D'autre part, un immense effort de classement, de composition, de résolution des contradictions.

Au total, l'exploration toujours plus poussée des capacités organisatrices de la norme juridique, celle des virtualités du monde sonore nouveau semblent bien évoluer en parallèle. Elles découlent d'une valorisation du monde étrangère à la pensée féodale. Un monde que la raison peut capter parce qu'elle et lui sont fondés sur Dieu.

Ce lien avec la divinité va commencer à se distendre dans les deux derniers siècles du Moyen-Âge.

B) Un monde pour l'homme : la voie profane (XIVe-XVIe siècles)

[Retour à la table des matières](#)

Dès les années 1270-1320, on discerne un déclin de la confiance dans le pouvoir synthétique de la raison. C'est la phase finale de la scolastique classique, à laquelle correspond celle de l'âge classique du gothique ⁸⁰. Plus largement, durant les trois siècles qui vont venir, les représentations du monde vont progressivement s'écarter de la synthèse entre la foi et la raison qu'on avait pu croire atteinte dans les dernières décennies du XIIIe siècle. La possession du monde devient primordiale dans les deux derniers siècles du Moyen-Age. Avec la Renaissance, l'individu s'affirme toujours davantage comme acteur de cette emprise sur la réalité concrète.

⁸⁰ Cf. E. Panofsky, Architecture gothique et pensée scolastique (op.cit.), 74-75.

a) *La possession du monde (XIVe- XVe siècles)*

[Retour à la table des matières](#)

L'époque est rude. À cet âge d'or que fut le XIIIe siècle ⁸¹ succèdent durant deux siècles diverses calamités : épidémies de peste (dans certaines régions de l'Europe, elles tuent la moitié de la population : l'équivalent d'une guerre nucléaire) ; extension de la guerre ; lutte des monarques contre la papauté, Grand Schisme de l'Eglise, etc.... On s'attendrait à ce que la survenance inattendue du malheur provoque la poussée de l'irrationnel. Après tout, les catastrophes majeures du premier XXe siècle ont bien amené le déclin de l'optimisme rationaliste. Pourtant, autre chose se passe, que résume fort bien Georges Duby :

“Incontestablement, le XIVe siècle ne fut pas dans l'ordre des valeurs culturelles un mouvement de contraction, mais bien au contraire de fécondité et de progrès. Il apparaît que les dégradations mêmes et les dérangements de la civilisation matérielle ont stimulé la marche en avant de la culture (...) Tourmentés, les hommes de ce temps le furent certainement plus que leurs ancêtres, mais par les tensions et les luttes d'une libération novatrice. Tous ceux d'entre eux capables de réflexion eurent en tout cas le sentiment, et parfois jusqu'au vertige, de la modernité de leur époque. Ils avaient conscience d'ouvrir des voix, de les frayer. Ils se sentaient des hommes nouveaux” ⁸².

Ouvrir des voies : en 1320, le compositeur et théoricien P.de Vitry (1291-1361) écrit un traité qu'il intitule *Ars nova* ⁸³. Il est qualifié par Pétrarque de *veri semper acutissimus et ardentissimus inquisitor*, chercheur de la vérité ⁸⁴. D'autres théoriciens témoignent en Europe des tendances nouvelles ⁸⁵ : le “progressiste” Johannes de Muris (*Musica speculativa*, en 1321), l'italien Marchetus de Padoue (*Pomerium artis musicae mensurabilis*), l'anglais Simon Tunstede (*De quatuor*

⁸¹ G.Duby, *op. cit.*, 194, fait des décennies 1250-1280 celles du “bonheur”.

⁸² G.Duby, *ibid.*, 224-225.

⁸³ Par extension, la musicologie moderne a donné le nom d'*Ars nova* à la musique du XIVe, forgeant du même coup l'appellation d'*Ars antiqua* pour celles du siècle précédent.

⁸⁴ Il servit par ailleurs Charles IV, Philippe VI et Jean II en qualité de notaire royal, maître des requêtes et conseiller. Il serait étonnant qu'il n'ait pas eu de contact avec le monde du droit...

⁸⁵ Cf. R.Blanchard, *Ars nova*, Encyclopedia Universalis, 1999.

principalibus musicae). Certains témoignages sont d'ailleurs *a contrario*. Ils émanent d'auteurs effrayés par les innovations : Robert Handio, qui, dans ses *Regulae* (1326) s'inspire de Jean de Garlande et de Francon ; Jacobus de Liège, auteur présumé du *Speculum musice*. La musique apparaît d'ailleurs dans certaines oeuvres littéraires contestataires. Ainsi du *Roman de Fauvel* (nom d'un âne rouge incarnant tous les vices du siècle), violente satire rédigée entre 1310 et 1314 par Gervais du Bus. Il comporte 132 pièces musicales intercalées dans le texte, dont la majeure partie obéissent aux tendances nouvelles. Quelles sont-elles ?

Le motet voit s'amplifier l'indépendance des voix, en même temps que son texte peut maintenant évoquer davantage la vie du siècle. Le conduit tombe en désuétude. Le contrepoint se complexifie. Au XVe siècle, on arrivera à introduire trente-six voix dans un motet alors que l'oreille humaine ne peut plus discerner les voix de façon précise au-delà de quatre... De manière non réfléchie, la complication du contrepoint engendre une rationalisation qui marquera profondément la musique de l'époque moderne : l'harmonie, à la base de la tonalité. En effet, les rencontres entre les voix du contrepoint créent de façon empirique des agrégats, dont certains, les accords, seront plus tard conçus comme les jalons déterminants du discours musical, son architecture. Après Josquin des Prés, certains auteurs (Jannequin, Costeley, Claude Lejeune, Roland de Lassus, Vittoria, Palestrina) commencent à organiser leur musique par accords, puis par successions d'accords, réglées suivant les hiérarchies du système tonal à venir ⁸⁶.

Comme toujours dans les périodes de progrès, les innovations techniques accompagnent ces mouvements de la pensée. Jusqu'au XIVE, le rythme était uniquement ternaire, représenté par un cercle, autre symbole de la perfection. Apparaît alors le rythme binaire, qui ne remplace pas le ternaire, mais peut être utilisé avec lui dans une même composition (le rythme binaire est indiqué par un demi-cercle, division du *tempus perfectum* : c'est l'ancêtre de notre lettre C, signalant en début de portée la musique à quatre temps). Les notes des rythmes binaires sont écrites en rouge, celle des ternaires restent en noir. Les hoquets (interruptions du son par des silences, qui dynamisent les lignes mélodiques) deviennent de plus en plus fréquents. Enfin, vers 1320, P. de Vitry invente les signes de mesures : près de la clé apparaît l'indication du mode (rectangle) et du rythme (cercle). Parallè-

⁸⁶ Cf. H.Barraud, *Contrepoint*, Encyclopedia universalis, 1999.

lement, les valeurs diminuent (*minima, semi-minima*). On dit ainsi au XIVE : *gaudent brevitatem moderni*. Polyrythmie, accélérations : la musique se dote d'une gamme de moyens de plus en plus perfectionnés.

Mais les résultats ne sont pas au goût de tous. Les autorités ecclésiastiques pressentent que toutes ces innovations techniques donnent à la musique une autonomie condamnable par rapport à ce qui doit rester pour elle sa finalité : la mise en valeur des textes sacrés. D'Avignon le pape Jean XXII lance en 1324-1325 sa fameuse décrétale *Docta sanctorum patrum*, condamnation des idées nouvelles en musique :

“Certains disciples de la nouvelle école, tandis qu'ils mettent toute leur attention à mesurer les temps, s'appliquent à faire les notes de façon nouvelle, préfèrent composer leur propre chants que chanter les anciens, divisent les pièces ecclésiastiques en semi-brèves et minimales ; il hachent le chant avec les notes de courte durée, tronçonnent les mélodies par des hoquets, polluent les mélodies avec des déchants et vont jusqu'à les farcir de “triples” et de motets en langue vulgaire. Ils méconnaissent ainsi les principes de l'antiphonaire et du graduel, ignorent les tons qu'ils ne distinguent plus, les confondent même : sous cette avalanche de notes, les pudiques ascensions et les discrètes retombées du plain-chant, par lesquelles se distinguent les tons eux-mêmes, deviennent méconnaissables. Il courent sans se reposer, enivrent les oreilles au lieu de les apaiser, miment par des gestes ce qu'ils font entendre. Ainsi, la dévotion qu'il aurait fallu rechercher est ridiculisée et l'agressivité qu'on aurait dû fuir est étalée au grand jour ⁸⁷”.

Un *Syllabus* avant l'heure... Mais aussi un lointain écho des anathèmes lancés au XIIe par Saint-Bernard contre les jaillissements techniques de l'art clunisien qui peuplait les cloîtres de créatures monstrueuses et d'animaux profanes, détournant les moines de la méditation ⁸⁸. Jean XXII ne figera pas l'*Ars nova*, pas plus

⁸⁷ C'est nous qui soulignons. Le théoricien de la musique J. de Liège s'exprime de manière semblable et critique la recherche du seul plaisir dans la musique : “ *Les nouveaux interprètes chantent de façon trop lascive, multiplient le nombre des voix superflues, ne laissent plus entendre les consonances, morcellent, divisent, lancent leurs voix sur des sons malvenus, hurlent et aboient comme des chiens et, comme s'ils affectionnaient les tortures les plus étranges, font appel à des harmonies qui n'ont plus rien de naturel* ”.

⁸⁸ Aereld, abbé du monastère cistercien de Rielvaux en Angleterre le dit bien : “Pourquoi dans les cloître des moines ces grues et ces lièvres, ces daims et ces cerfs, ces pies et ces corbeaux ? Ce ne sont pas les instruments des Antoinse et des Macaires, mais plutôt des divertissements de femmes. Tout cela n'est pas conforme à la pauvreté monastique, et ne sert

que Saint Bernard n'avait empêché le gothique. Pourtant, le pape ne se trompait pas. En effet, il est clair que l'art musical prend ses distances par rapport à la religion. Non seulement dans ses procédés techniques, mais dans ses sujets. Alors que la musique religieuse constituait au XIIIe la majeure partie de la production artistique, elle décline très nettement au profit de la musique profane au siècle suivant, même si celui-ci est encore brillamment illustré par la *Messe Notre-Dame* de Guillaume de Machault (1300-1377). Le phénomène est surtout sensible dans l'évolution du motet, creuset du rationalisme de l'âge nouveau. Il est dû au moins en partie à l'influence de la bourgeoisie, qui éprouve un attrait certain pour la musique profane. Pour autant, la montée du profane n'est pas unilinéaire. Dans les dernières années du XIVe, la musique religieuse connaît un renouveau, confirmé avec G.Dufay (1400-1460), J.Ockeghem (1430-1496) et surtout Josquin des Prés (1440-1527), qui s'illustrent dans la messe polyphonique. Mais à partir des années 1525, la tendance du XIVe se confirme avec le déclin de la messe au profit de la chanson, terme générique désignant durant tout le XVIe la quasi-totalité de la littérature musicale profane.

Un phénomène se dévoile cependant dans toute son ampleur à partir du XIIIe siècle, récemment souligné par J. Delumeau ⁸⁹ : *la musique rentre au paradis*, alors que pendant longtemps les seuls anges musiciens avaient été ceux de l'Apocalypse, annonçant par leurs trompettes le Jugement dernier. En effet, les orchestres angéliques se multiplient dans les représentations du paradis et le nombre des exécutants a tendance à s'accroître. Au XVe siècle et au début du XVIe, les représentations du paradis incluent le plus souvent des anges musiciens. Cette sanctification de la musique s'inscrit elle en faux par rapport au mouvement de laïcisation que nous percevons par ailleurs à la même époque ? Nous ne le pensons pas : plus encore, elle le confirme. En effet, comme le note J.Delumeau ⁹⁰, la musique est devenue synonyme de bonheur, ainsi que l'indispensable compagne de l'amour, sur la terre comme au ciel. Elle entre donc au paradis, où l'amour régnera, pour toujours délivré du mal, qui afflige encore le monde terrestre. La preuve *a contrario* de cette mutation des mentalités nous est donnée par le déclin de ces musiques paradisiaques à partir de la seconde moitié du XVIe. Influence du rigorisme musi-

qu'à repâitre les yeux des curieux...", (cit. par Georges Duby, Saint Bernard - L'art cistercien, Paris, Flammarion, 1979, 102.

⁸⁹ Cf. J.Delumeau, *Que reste-t-il du paradis ?*, Paris, Fayard, 2000, 217-225.

⁹⁰ *Ibid.*, 218.

cal du concile de Trente (1545-1563)⁹¹, et prise de conscience par l'Eglise de la liaison de plus en plus nette entre la musique et les plaisirs terrestres, en particulier ceux d'un amour dont l'accomplissement n'est plus reporté au paradis. Un amour sensuel, sous le prétexte des scènes mythologiques, tandis que prolifèrent au XVIe dans l'iconographie les représentations de “festins en musique” et autres “concerts de dames”. Dès lors l'Eglise juge dangereux d'exalter au ciel des instruments de musique à juste titre suspects d'inciter sur terre à l'érotisme.

Toutes ces mutations participent à un mouvement beaucoup plus vaste, qu'il faut bien qualifier de laïcisation, de résorption du champ du religieux. Cette évolution se constate facilement dans le domaine artistique. Les artistes dépendent moins de l'Eglise, et davantage de princes qui prennent leurs distances avec l'autorité ecclésiastique et les valeurs proprement religieuses. Les préoccupations artistiques deviennent davantage d'ordre esthétique. Plus précisément, au XIVE apparaissent les premières remarques sur la beauté de la musique recherchée pour elle-même dans l'harmonie des sons⁹², une harmonie qui n'est plus celle de l'ordre cosmique, mais de la psychologie humaine. Jean de Grouchy le dit nettement dans son *De Musica*, où il prend parti contre Boèce. Dans la seconde moitié du siècle suivant, le flamand J.Tinctoris affirme encore plus nettement : “*Les harmonies des sons et des mélodies dont la douceur (...) engendre le plaisir de l'oreille ne sont pas produites par les corps célestes, mais bien par les instruments terrestres, avec l'aide de la nature*”. Le plaisir, la recherche des joies du monde sont consciemment recherchés : George Duby interprète en ce sens les poussées les plus exubérantes de la polyphonie⁹³, dénoncées par les clercs. L'artiste passe au service de l'homme. Il s'attache de plus en plus à rendre compte de la réalité telle qu'elle est. L'histoire des arts de ce temps le montre bien.

⁹¹ Ce Concile réaffirme l'exigence traditionnelle de l'Eglise : “Toute la musique exécutée dans l'église ne devrait pas être composée pour les vains plaisirs de l'ouïe, mais de manière que les paroles puissent être perçues de tous...”, (canon 8, 10 septembre 1562). Il condamne le chant “lascif”, “impur”, “profane”, “mou”, et recommande le style note contre note (homophonie et homorythmie). Pour plus de détails, cf. E.Weber, *Le concile de Trente et la musique de la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris, 1982.).

⁹² Cf. E. Fubini, *op.cit.*, 51-58.

⁹³ Cf. G.Duby, *op.cit.*, 226.

Giotto (1266-1337) traduit un souci de réalisme dans les décors dont il entoure ses personnages et s'essaye à rendre la profondeur de champ. Pour les yeux d'un homme du XXe siècle, elle est encore rudimentaire. Mais peu d'années après la mort de l'artiste, Boccace exprime un avis bien différent : "*La nature ne produit rien qu'il n'ait peint semblable à elle et même identique, si bien que souvent les hommes se trompent à voir les choses qu'il a faites, prenant pour vrai ce qui est peinture*". Or, comme le note bien George Duby ⁹⁴, la nature et la vérité dont il est question ne sont plus d'un monde supra - terrestre, mais celles offertes à nos sens. À Florence, l'architecte Filippo Brunelleschi (1377-1446) pousse plus loin cette expérience et découvre les lois de la perspective. Le peintre Masaccio (1401-1428) les applique à son tour et ouvre les murs à l'espace. Le paysage en tant que symbole de notre contact avec la nature surgit dans l'histoire de la peinture autour des années 1415 ⁹⁵. On peut supposer que cette nouvelle perception de l'espace n'est pas sans liens avec l'accroissement de la mesurabilité du temps que nous avons vu se produire à partir du XIIIe siècle ⁹⁶.

L'illusion du relief s'introduit aussi dans la musique, par le biais de la polychoralité vénitienne, qui se généralisera dans la seconde moitié du XVIe siècle ⁹⁷. Dans la basilique Saint-Marc, deux tribunes avec leurs orgues respectifs se font face. Orazio Benevoli (1605-1672) composera même une messe à 52 voix, conséquence extrême de la multiplication des chœurs ⁹⁸.

⁹⁴ *Ibid.*, 324.

⁹⁵ Cf. A.Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000, (2e éd.), 27. En ce sens, les Grecs ne connaissaient pas le paysage, et le jardin romain en est également distinct (*ibid.*, 35-56).

⁹⁶ C'est du moins ce que suggère *a contrario* l'exemple de l'art égyptien. Celui-ci saisit davantage les parties que le tout, s'attache plus à la juxtaposition qu'à la subordination. Attitude à laquelle correspond une conception du temps discontinue : l'histoire est constituée d'unités chronologiques se suivant à court terme. Sur ces questions, cf. :E.Brunner-Traut, *Frühformen des Erkennens-Aspektive im alten Ägypten*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1992 (2e édition revue est augmentée), 69, 99 sq.

⁹⁷ Cf. F.Sabatier, *op.cit. supra n. 13*, (Tome I), 121-122.

⁹⁸ On peut toutefois penser que dans l'histoire de la musique la recherche du relief demeura mineure par rapport à celle de la perspective dans l'histoire de la peinture. La remarque doit cependant être tempérée en ce qui concerne l'époque contemporaine. D'une part plusieurs compositeurs se sont attachés à la mise en espace de la musique (Xenakis) ; d'autre part on sait l'importance qu'a prise dans les procédés de reproduction sonore l'enregistrement stéréophonique (il y eut même des tentatives de diffusion dans le grand public de l'enregistrement quadriphonique). En revanche, dans le cinéma, la prise de vue en relief qui connut quelques essais dans les années cinquante ne s'est pas développée.

Plus au nord, Van Eyck (1390-1441) chérit aussi le monde sensible, dont témoigne le corps de ses *Eves*. Un peu plus tard, Léonard de Vinci (1452-1519) affirmera : "... *ce tableau est le plus digne de louanges qui ressemble de plus près à la chose à imiter*" ⁹⁹. Au XVe siècle, les peintres néerlandais s'attachent à la plastique en s'aidant de statues de pierre, de bois ou de cuivre. Il les peignent et dorent pour mieux observer l'action de la lumière sur ces corps solides ¹⁰⁰. Parallèlement, à partir du XIVE, les peintres deviennent assidus aux séances publiques de dissection (à Padoue, la première a lieu en 1341).

La technique répond à ces nouveaux besoins. On connaissait déjà le principe de la peinture à l'huile, mais elle n'était pas utilisée. On s'aperçoit alors qu'elle permet beaucoup mieux que la détrempe ou la fresque de reproduire les jeux de la lumière sur les volumes et facilite l'identification de leurs constituants. L'étendue de la gamme des perceptions optiques s'en trouve beaucoup mieux rendue. Mais d'autres innovations marquent la fin des temps médiévaux. Van Eyck décide un jour de peindre le visage de sa femme, tel qu'en lui-même, se libérant du prétexte d'une représentation religieuse. Au même moment, à Florence, Masaccio peint son propre visage parmi les figures des apôtres du *Tribut*. L'individu est né.

Le détachement des valeurs religieuses que traduit si bien l'évolution artistique se lit avec la même facilité dans la philosophie politique et juridique : Dieu n'est pas nié, mais ses ministres -à commencer par son Vicaire, le pape- peuvent être combattus quand ils errent.

Dans la philosophie thomiste, la loi exprimait un ordre du monde d'origine divine. Jusqu'aux années 1280, la pensée d'Aristote domine. Elle réside toujours sur une distinction fondamentale entre le monde sensible, qui est celui de l'apparence, à partir duquel il faut remonter jusqu'à la véritable réalité, dérobé à notre expérience directe. La physique, science du mouvant, est ainsi la voie d'accès à la ma-

⁹⁹ Cit. par E. Panofsky, op. cit (La Renaissance et ses avant-courriers...), 172.

¹⁰⁰ *Ibid.* Quelques siècles après, Poussin, avant de peindre, confectionnera de petites figurines de cire, les habillant de taffetas avant de les disposer un dans les attitudes qu'il envisage pour son tableau.

thématique et à la métaphysique, qui expriment les ordonnancement ultimes de l'univers. Cette vision correspondait aux options du premier christianisme médiéval, surtout propagé par les milieux monastiques, marqués par le sentiment du péché et de la corruption du monde. Un monde, rappelons-le, fondamentalement hors d'atteinte de la maîtrise de l'homme et souvent menaçant. Mais dans les premières années du XIVe, la recherche théologique s'émancipe de ces anciens schémas : ses innovations les plus hardies s'expriment au sein du tout jeune ordre des Franciscains. Tout d'abord John Duns, qui distingue la foi de la raison : cette dernière ne peut fonder que peu d'affirmations du dogme. Celles-ci doivent être crues, et non pas démontrées. Mais c'est surtout la pensée de Guillaume d'Ockham (1285-1349) ¹⁰¹ qui est déterminante et s'inscrit dans ce grand mouvement de laïcisation, sans pour autant cesser d'être chrétienne. Pour ce Frère mineur formé aux écoles d'Oxford, des affirmations fondamentales comme celle de l'existence de Dieu ou l'immortalité de l'âme ne sont pas démontrables : on accède à Dieu par l'amour et la confiance en sa révélation. La raison quant à elle constitue un mode de connaissance adapté à ce qui est susceptible d'observation directe, et son cheminement ne doit pas être entravé par les ingérences de l'Eglise : le pape, affirmait-il, "*... ne peut priver les hommes des libertés qui leur ont été concédées par Dieu ou par la nature*", (rappelons que c'est un membre du clergé qui parle... Poursuivi par la curie d'Avignon, il dut se réfugier auprès de l'Empereur). Les universités résistèrent d'abord à ce message révolutionnaire. On continua à y enseigner Aristote. Mais à plus long terme, toute la pensée occidentale allait s'engouffrer dans la brèche ouverte par Guillaume d'Ockham. On en trouve en tout cas la trace dans l'évolution des idées politiques et juridiques.

La loi devient un ordre donné, un commandement qui, *en tant que tel*, suffit à créer du droit. Elle est sur terre plus que dans le ciel : "*... elle n'est plus constat, ou déclaration, elle est volonté créatrice*" ¹⁰². L'agencement des groupes sociaux n'est plus non plus le signifiant d'une structure pré-établie, mais le produit d'une volonté humaine délibérée : les théories politiques du contrat social naîtront de cette conviction. Autre signe précurseur de la modernité, Guillaume d'Ockham, par le biais du nominalisme dont il est le fondateur, voit dans la société non pas une entité pré-existante, mais un assemblage d'individus : l'individu naît vraiment

¹⁰¹ Cf. R. Guelluy, Philosophie et théologie chez Guillaume d'Occam, Louvain, 1947.

¹⁰² J.M. Carbasse, *op.cit.*, 283.

à cette époque, même s'il faudra attendre la Réforme pour qu'il se manifeste avec éclat dans la relation intime et directe avec Dieu prônée par Luther. Du coup, le droit naturel va lui aussi s'individualiser. Il est moins un ordre global voulu par Dieu que des droits naturels individuels attachés à chaque personne : c'est le début de la théorie des droits subjectifs. Bien entendu, il faudra longtemps avant que ce courant ne s'impose (nous verrons ¹⁰³ que l'individualisme en musique s'affirme surtout au XVIe). À la fin du XVIIe, Leibniz (1646-1716) continuera à fonder le droit naturel sur Dieu, qui est pour lui la raison parfaite. Ce qui ne l'empêche pas de croire à la possibilité de démonstrations juridiques à caractère mathématique, assorties de la représentation numérique d'un coefficient de certitude ¹⁰⁴. Mais les bases sont jetées, et de grands auteurs des siècles suivants participent à ce mouvement de laïcisation de la pensée juridique. Grotius (1583-1645) continue à écrire que le droit naturel émane de Dieu, dans la mesure où il l'a inscrit en l'homme. Mais tout en la récusant avec prudence, il risque une hypothèse qui fait de la raison humaine la cause ultime du droit naturel ¹⁰⁵, en le rendant conciliable avec un éventuel athéisme : *"Tout ce que nous venons de dire aurait lieu en quelque manière quand même on accorderait, ce qui ne se peut sans un crime horrible, qu'il n'y a point de Dieu, ou s'il y en a un, qu'il ne s'intéresse point aux choses humaines (etiamsi daremus non esse Deum, aut non curari ab eo negotia humana)"* ¹⁰⁶. Plus tard, Pufendorf (1632-1694) continue à affirmer que l'obligation de la loi naturelle vient de Dieu, mais on voit surtout en lui le partisan d'un droit naturel *"... purement séculier, indépendant du droit divin"* ¹⁰⁷. La méthode de commentaire du droit romain connaît aussi une percée de l'esprit scientifique, visant ici à relativiser le caractère sacré des textes. Le droit romain n'est plus un modèle intemporel, on doit le mettre en situation. Le mouvement s'affirme à partir des années 1250, d'abord chez les professeurs d'Orléans (J. de Revigny, P. de Belleperche). Ils passent de la glose, explication pointilliste des termes, au véritable commentaire, où se lit l'esprit de système. Les textes ne sont plus étudiés dans leur ordre successif, mais regroupés par thèmes : c'est la méthode scolastique, em-

¹⁰³ Cf. *infra*,.....

¹⁰⁴ Cf. C. Atias, *Philosophie du droit*, Paris, PUF, 1999, 76-77.

¹⁰⁵ Cf. A. Seriaux, *Le droit naturel*, Paris, PUF, 1993, 83-84.

¹⁰⁶ Grotius, *Droit de la guerre de la paix*, Discours préliminaire, 11.

¹⁰⁷ J. Gaudemet, *op.cit.*, 347.

ployée au siècle précédent en philosophie par Abélard et Gratien (ce dernier l'avait appliquée au droit canonique), développée au XIIIe par Saint Thomas.

Les juristes suivent donc, à quelques décennies d'intervalle. Des étudiants italiens assistent au cours des maîtres orléanais. L'un d'eux, Cynus de Pistoia (1270-1337), rapporte à Bologne la méthode scolastique. Il y aura pour élève celui qui deviendra le plus célèbre juriste européen du Moyen-Âge, Bartole (1314-1357). Il affranchit les juristes du culte de la lettre des textes romains. Ces derniers deviennent une carrière de concepts, ouverte à la construction d'un nouveau droit. Le souci de l'actualité est beaucoup plus visible que chez les glossateurs. C'est le nouveau droit romain, au goût du *mos italicus*. Puis ce premier droit européen se fige quelque peu. Le flambeau est repris au XVe par le *mos gallicus* : les Français (mais aussi l'italien Alciat) reviennent en force, réaffirmant la nécessité d'une étude scientifique et historique du droit romain, dont on parle de la "*seconde renaissance*". La figure la plus célèbre en est J.Cujas (mort en 1590). Ces spéculations eurent peu d'influence sur la pratique du droit. Mais pour notre propos, il convient d'y lire le souci du réel : le droit romain n'est plus seulement un rayon de la lumière divine, mais un ensemble de données historiques que le juriste peut soumettre au questionnement de la raison et transformer en usant de sa liberté créatrice. Ce mouvement de désacralisation est également très perceptible dans les nouveaux rapports tissés dans le combat entre les pouvoirs temporel et spirituel.

Au XIIIe siècle, le terme *laicus* (il signifie en latin : *commun, ordinaire*) qualifie tous ceux qui ne sont pas membres de l'Eglise. Le conflit entre les papes et les monarques européens n'a pas de caractère antireligieux, comme la laïcité de combat française à partir de la Révolution, mais porte sur la délimitation des domaines d'action respectifs des autorités spirituelles et temporelles. Un premier épisode s'ouvre à la fin du XIe, avec le conflit entre Rome et le Saint Empire. Mais c'est surtout au début du XIVe que commence la longue lutte entre les rois de France et les papes. Elle se terminera deux siècles plus tard par la défaite de ces derniers. Le droit canonique sera dès lors dans une position subordonnée par rapport à celui de l'Etat : il ne sera plus applicable dans le royaume qu'avec la permission du souverain. Peu importent les péripéties de ce conflit. Pour notre propos, retenons-en que désormais, si les convictions chrétiennes du roi de France ne sont pas en cause (les légistes de Philippe le Bel distinguent soigneusement dans la personne du monarque l'homme privé, qui, dans le secret de sa conscien-

ce, juge des avertissements que lui adresse l'Eglise, de l'homme public, qui gouverne l'Etat en toute indépendance), la puissance de l'Etat n'accepte plus les anciennes limites que lui assignait le Vicaire du Christ. Les véhémentes protestations des papes n'auront pas plus d'effet que les condamnations proférées par Jean XXII contre les innovations musicales de l'*Ars nova*. Dans les deux cas, le profane s'étend au détriment du religieux.

Les penseurs politiques les plus hardis le proclament. Ainsi d'un contemporain de Guillaume d'Ockham, Marsile de Padoue. Celui-ci est Recteur de l'Université de Paris et écrit en 1324 avec un de ses amis, Jean de Jandun, un ouvrage intitulé *Defensor Pacis*. Celui-ci va très loin. Marsile attaque les hommes d'Eglise qui feignent de croire à la vie éternelle et à la résurrection des corps pour mieux dominer les hommes en leur faisant craindre les châtiments infernaux. Non seulement l'Eglise usurpe les pouvoirs temporels qui n'appartiennent qu'aux Etats, mais en plus la distinction même entre la puissance spirituelle et la temporelle est fallacieuse : toute autorité appartient à l'Etat, qui doit aussi pourvoir aux besoins spirituels de ses membres. L'Etat tient ce pouvoir non pas de Dieu, mais du peuple, c'est-à-dire de l'ensemble ou de la majorité des citoyens.

Affirmation de l'autorité royale vis-à-vis de la puissance extérieure de la papauté. Mais aussi maîtrise plus poussée du royaume, et notamment des instances de production du droit.

Le mouvement de rédaction des coutumes s'amplifie. La part prise par l'Etat devient déterminante. Un peu partout en Europe il prescrit des rédactions, les contrôle, les sanctionne, transformant le droit coutumier en droit royal. En France, la date-clé est l'année 1454. Par son ordonnance de Montils les Tours, Charles VII ordonne la rédaction *officielle* de toutes les coutumes de France, sous le prétexte que les coutumes sont disparates, changeantes, et qu'il convient de "... *mettre de la certitude dans les jugements autant que faire se pourra et ôter toutes sortes de variations et contradictions*". Mise en ordre, donc, par l'Etat et à son profit. Mais ce besoin est aussi ressenti par la doctrine, allergique à la diversité coutumière. Les rédactions de coutumes commençant à s'empiler, les auteurs savants les mettent en " *conférence* ", les composent, à la recherche de principes unitaires : un droit commun coutumier. Dumoulin (1500-1566) entend ainsi parvenir à "*la Concorde et union*" de toutes les coutumes de France. L'union se fera en effet... autour de la Coutume de Paris, siège du pouvoir.

b) La naissance de l'individu (XVIe) et Monteverdi

[Retour à la table des matières](#)

Développement de l'écrit, laïcisation, apparition de l'individu : autant de révolutions culturelles constitutives de ce qu'est encore aujourd'hui la modernité occidentale. La musique n'y échappe pas plus que le droit. Quelques décennies avant que ne s'épanouisse en Europe le rationalisme des XVIIe et XVIIIe siècles, un musicien fait figure de passeur : Monteverdi (1567-1643) sur lequel il faut nous arrêter ¹⁰⁸.

Vingt ans avant sa naissance, le théoricien H. Glareanus (1488-1563), dans son *Dodecachordon*, avait affirmé la supériorité de la monodie -présente depuis longtemps dans les chansons populaires- sur la polyphonie. Le débat n'est pas qu'esthétique : la monodie, dans son souci de clarification et d'expression personnalisée, signifie le souci de l'affirmation individuelle, préoccupation du temps. L'époque porte aussi à prolonger les conquêtes du Moyen-Âge finissant en direction du monde sensible. Entre 1558 et 1588, Gioseffo Zarlino entreprend de construire une nouvelle grammaire de la musique, ouvrant le chemin aux réflexions postérieures de Rameau. Pour lui, il existe entre les intervalles des rapports fondés sur la nature même des sons. Celle-ci peut être découverte par la raison beaucoup plus que par l'autorité de la tradition, même si la nature et son caractère mathématique ont bien été créés par Dieu. Le souci du réalisme est donc confirmé. On affirme maintenant avec toujours plus de conviction que l'art doit imiter la nature et "*mettere in movimento les passions* (movere gli affetti)" ¹⁰⁹, et non plus seulement poursuivre des fins métaphysiques.

En 1558, dans ses *Institutioni harmoniche*, Zarlino attribue aux intervalles musicaux des valeurs psychologiques : ceux qui comportent des demi-tons évoquent la tristesse, ceux qui n'en ont pas, la joie. A Florence, dans sa fameuse *Camerata*, le comte Bardi s'attache à codifier les passions en rapport avec la tessi-

¹⁰⁸ Le développement qui suivent sont inspirés de D. Morrier, *Les trois visages de Monteverdi*, Harmonia Mundi, 1998.

¹⁰⁹ Plus tard, en 1618, Descartes affirmera dans son *Abrégé de musique*, que : "la fin de la musique est d'émouvoir en nous les passions diverses".

ture de la voix : "...dans la voix grave résident le lent et le somnolent, dans la médiane le calme et la magnificence et dans l'aiguë le lamentable (...) les ivrognes et ceux qui somnolent parlent généralement dans le graver lentement, (...) les hommes important discourent d'une voie médiane, calme et magnifique et (...) ceux qui sont en colère ou affligés par de grands maux s'expriment dans l'aigu et de manière animée" ¹¹⁰. Vincenzo Galilei, le père de l'astronome et ami des membres de la *Camerata*, nie contre des siècles de tradition que l'émotion musicale ne soit qu'un reflet de l'harmonie divine de l'univers ¹¹¹.

C'est la naissance du baroque ¹¹².

Comme l'écrit P.Beaussant : "*Le Baroque apparaît lorsque la musique cesse de transcrire ce qu'on pourrait appeler le repos de l'âme dans l'harmonie, lorsqu'elle cesse même de vouloir le susciter par le moyen des sons, pour tenter au contraire de traduire le tourment, l'émoi, la satisfaction, l'agitation de l'âme, par des mouvements harmoniques et mélodiques tourmentés, brisés, désagrégés. Non qu'elle refuse d'exprimer le repos et parfois l'extase, la foi et parfois la béatitude ; mais elle le fait comme un sentiment passager, instable, menacé (...) La beauté n'est plus la seule visée de la musique : c'est l'émotion*" ¹¹³.

C'est la différence entre Palestrina et Monteverdi. On la retrouve dans les autres arts ¹¹⁴, entre des artistes comme Léonard et le Tintoret, Verocchio et le Bernin. La peinture se met à plus insister sur la fragilité de l'homme que sur sa permanence.

¹¹⁰ Discours envoyé à Giulio Caccini, dit le Romain, sur la musique antique et la manière de bien chanter, 1578, cit. in Giulio Caccini detto Romano, Préfaces aux Nuove Musiche (1602-1614), Paris, Cahiers GKC, 1993, 12.

¹¹¹ Il écrit en 1581 un *Dialogo della musica antica e moderna*, véritable déclaration de guerre contre la polyphonie et éloge de la monodie : la musique doit servir à comprendre le monde et l'homme.

¹¹² Et aussi de notre sentiment moderne de la fonction de l'art : nous y voyons davantage l'expression des passions (et ce trait est encore plus manifeste dans la musique populaire et ses diverses chansons d'amour et de désespoir) que la quête d'une transcendance métaphysique. Mais ce sentiment qui nous paraît si naturel est universel est datable... et donc contingent.

¹¹³ P.Beaussant, *Vous avez dit baroque ?*, Arles, Actes- Sud, 1994, 111.

¹¹⁴ *Ibid.*, 107-109.

En musique, ce souci du réel débouche sur l'exigence de l'intelligibilité des textes ¹¹⁵. Le développement vertigineux de la polyphonie est maintenant perçu comme négatif, dans la mesure où il l'entrave. Un nouveau style apparaît, celui de la monodie accompagnée. La voix supérieure s'émancipe : elle est le vecteur de l'individualisme. Dans la musique profane, la forme qui l'incarne le mieux est celle du madrigal, né au XIV^e, tombé en désuétude au XV^e et très prisé au XVI^e. En ce qui concerne la technique instrumentale, ce processus est particulièrement lisible dans le passage de la polyphonie à la basse continue. Tout d'abord, on confie une seule partie de la polyphonie à un chanteur, et le reste des instruments d'accompagnement. On peut aussi doubler toutes les voies par ces instruments, puis réduire ces doublures en une seule partition jouée par un instrument permettant d'exprimer plusieurs voix (luth, clavecin, orgue). Ces procédés sont nommés *basso seguente*. Après quoi la réduction se poursuit. Seule la partie de base demeure écrite (parfois surmontée de chiffres permettant de déduire son enrichissement) et exécutée par un instrumentiste mettant en valeur le soliste.

Monteverdi se situe à la ligne de partage entre ces deux courants. Maîtrisant les techniques polyphoniques dépassées, celles de l'*Ars perfecta*, il satisfait aussi les ambitions des humanistes. Il nomme cette double aptitude sa *prima* et sa *secunda prattica*. Il les utilise *simultanément*. La *prima prattica* inspire les *Sacrae Cantionum* de 1582, la *Missa in illo tempore* de 1610, des prières de la *Selva morale* de 1640, et sa messe posthume, la *Missa a quattro voci da cappella*. Il utilise pour la première fois la *secunda prattica* dans son *Cinquième Livre de Madrigaux*, en 1605, où apparaît la basse continue. Il l'agrément d'une préface de combat où il annonce la parution prochaine d'une *Perfection de la musique moderne*, ouvrage qu'en fin de compte il n'écrira pas. Ce *Cinquième Livre* se rattache au style concertant, né à Venise un demi-siècle plus tôt, qui vise à combiner voix et instruments en les individualisant. En 1619, la *Lettera amorosa* du *Septième Livre de Madrigaux* va plus loin et s'apparente à un nouveau style, le *stile rappresentativo*, né dans les dernières années du XVI^e : une monodie accompagnée, une déclamation musicale qui sera à la base de l'opéra. Qu'entend-il représenter ? Les passions, celles de l'individu, d'où la monodie, qui les rend vraisemblables. D'où

¹¹⁵ Lors du concile de Trente, l'Eglise, par hostilité au protestantisme, rejette catégoriquement l'emploi de la langue vernaculaire dans la liturgie, mais dans son optique traditionnelle, insiste aussi sur l'exigence d'intelligibilité du texte sacré mis en musique.

aussi l'impératif d'intelligibilité du texte. Ce style marquera durablement la pensée musicale baroque. Jusqu'ici, Monteverdi rejoint des courants qui lui ont pré-existé. Mais dans son *Huitième Livre* de Madrigaux (en 1638) et la célèbre pièce *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, il crée le *stile concitato* ("agité"), exacerbation du *rappresentativo*, qui vise à exprimer la colère et toutes les émotions violentes. Dans la préface de ce *Huitième Livre*, Monteverdi apporte un soin extrême à montrer par quels procédés techniques il pense être parvenu à imiter la nature, en l'occurrence les émotions de ses personnages, notamment en calquant les rythmes de sa musique sur la métrique de la versification antique. L'excitation est par exemple rendue par un martèlement violent de note notes imitant le vers pyrrhique, uniquement constitué de syllabes brèves.

Imitation de la nature : Monteverdi n'en fait pas pour autant la seule réalité. *L'Orfeo* (1608) est basé sur l'idée d'harmonie entre les mondes divin et humain. Mais dans son souci de la scruter, de l'exprimer, il annonce un des mondes modernes, celui de l'empire de la raison. Mais la recherche de l'expression dépasserons continue après la mort du Maître de Venise. En Allemagne, au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles, l'école de Manheim s'inscrit dans cette ligne. Un de ses représentants, Johann Matheson (1681-1764) établit une liste des correspondances entre les tons et les sentiments dans l'œuvre de Bach : ré majeur exprime la célébration (les trompettes sont d'ailleurs accordées dans cette tonalité), mi mineur l'hostilité, ré mineur (le ton préféré de Bach) la solidité de la foi, si mineur la douleur, ut mineur le désespoir, ut majeur l'initiative, sol mineur la tendresse, etc ¹¹⁶.

Mais en 1711 John Shore invente le diapason, qui, avec le tempérament égalisé, manifeste en musique un souci d'uniformité. De raison. Car une évolution des mentalités se produit. Le XVIe siècle commence dans l'enthousiasme des grandes découvertes, mais l'inquiétude croît avec le siècle ¹¹⁷ : à l'ouest, on découvre au-

¹¹⁶ Ces associations ne sont pas le monopole de la musique occidentale. On retrouve des mécanismes similaires notamment dans la musique indienne traditionnelle. La gamme fondamentale y comporte sept notes, désignées par la première syllabe du nom de l'animal dont le cri est l'exemple (do-sa-le cri du paon, ré-ri-le mugissement du taureau, mi-ga-le bêlement du mouton, fa-ma-le chant du héron, sol-pa-l'appel du coucou, la-dha-le coassement de la grenouille, si-ni-le barrissement de l'éléphant). Ces notes peuvent être combinées en neuf arrangements ou *jati*, chaque *jati* exprimant un sentiment fondamental : *shringara*-l'érotique, *hashya*-le comique, *karouna*-le pathétique, *raudra*-le colérique, *vira*-l'héroïque, *bayanaka*-le terrifiant, *shanta*-le paisible, *vibnatsa*-l'ironique.

¹¹⁷ Cf. B. Pelegrin, *op.cit.*, 27-35.

delà des mers des hommes si étranges qu'il faut demander au pape-qui répond par l'affirmative- si les Indiens ont une âme ; les Turcs contrôlent l'accès à l'Orient ; les guerres de religion ravagent l'Europe ; Copernic montre que la Terre tourne autour du soleil et non l'inverse ; Kepler prouve que les planètes ne décrivent pas des cercles parfaits, mais des ellipses ; Galilée observe d'autres mondes avec sa lunette et les Hollandais scrutent l'infiniment petit avec leurs microscopes. On comprend que l'art se soit donné pour but l'expression- et donc la sublimation- des passions que cette époque ne pouvait qu'attiser. Mais au XVIIe la reconstruction s'opère ; elle débouchera sur l'ordre des Lumières et le classicisme français.

Sujet II.

SPLendeur ET NAUFRAGE DE LA RAISON (XVIIe-XXe siècles)

[Retour à la table des matières](#)

Rien de plus contrasté que les trois siècles qui précèdent l'actuel changement de millénaire. La longue voie tracée à partir du XIVe siècle en direction du monde sensible, analysable par une raison de plus en plus distante par rapport à son origine divine supposée, aboutit au triomphe de cette raison, surtout manifesté par la philosophie, la musique et le droit français au XVIIe et au début du XVIIIe siècle : c'est le soleil de la raison. Mais à partir des années 1750, le monde intellectuel et artistique bascule dans une autre direction, qui conduit au refoulement de cette raison, accentué au XIXe siècle par le romantisme, le XXe étant plus incertain.

A) Au soleil de la Raison (XVIIe- XVIIIe siècles) ¹¹⁸

La raison va bientôt atteindre son apogée. L'influence de Descartes (1596-1650) ¹¹⁹ est déterminante. Les nouvelles interrogations nées des découvertes qui marquent l'âge baroque vont trouver les réponses les plus rationalistes dans le classicisme français ¹²⁰. Le parallélisme entre le droit et la musique s'affermit.

¹¹⁸ Ce titre est un hommage à l'ouvrage de C.Kintzler, *Jean-Philippe Rameau-Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988. Mais il n'est pas purement littéraire. Rappelons que sous la Révolution française, la raison fut déifiée sous les traits d'une danseuse dans Notre-Dame de Paris désaffectée...

¹¹⁹ En 1650, il écrit un *Compendium Musicae*. Annonçant Rameau, il y affirme la prééminence de l'harmonie sur la mélodie, la première étant régie par la raison, la seconde par la sensibilité. Leibniz est plus mesuré : l'oreille et l'intellect sont alliés, l'harmonie n'est atteignable que par la sensibilité, qui constitue une anticipation de la raison.

¹²⁰ La musique française de cette période, dans les meilleurs représentants sont Lully et Rameau, est-elle baroque ? On a longtemps pensé que non, l'esprit français opposant une certaine rigidité à l'exubérance du baroque méditerranéen. Couperin a écrit : "Je préfère ce qui

Dans les deux cas se déploie un immense effort de mise en système, qu'il s'agisse de codifications juridiques ou des théories musicales de Rameau. Cet élan durera jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, où une nouvelle sensibilité se fait jour, qui amorce le déclin de la raison au profit du sentiment.

a) Un monde logique : le classicisme français

Le *cogito ergo sum* de Descartes constitue une étape essentielle dans l'histoire de la pensée. Le sujet, sur lequel bute le doute de façon ultime, est désormais placé à l'origine du processus de connaissance ¹²¹, en même temps que radicalement émancipé par rapport à la nature. Celle-ci n'est plus donnée, mais construite par l'activité de la raison, notamment grâce à l'emploi de modèles mathématiques, *more geometrico*. Dès la mort du philosophe, sa pensée saisit les cercles intellectuels européens, les Académies et les salons ¹²². Elle bénéficie aussi d'un puissant effet de mode. Comme le rappelle joliment C. Kintzler ¹²³, on ne peut plus séduire une femme du monde sans l'accompagner dans des débats philosophiques. Ainsi de la marquise de G., qui répond impatiemment à Fontenelle à l'évocation des tourbillons ¹²⁴ de Descartes : "*La tête dut-elle me tourner, dit-elle en riant, il est beau de savoir ce que c'est que les tourbillons. Achevez de me rendre folle ; je ne*

me touche à ce qui me surprend". Mais on peut tout aussi bien dire que le classicisme français constitue une version possible du baroque. Pour plus de détails sur ce débat, cf. le développement que lui consacre P. Beaussant, *ibid.*, 142-154.

¹²¹ A.L. Angoulvent, *L'Etat baroque*, Paris, PUF, 1994, 113, rattache le passage de la polyphonie à la monodie au mouvement qui conduit à l'affirmation du sujet chez Descartes.

¹²² Pour C. Lévi-Strauss, le XVIII^e siècle marque le début d'une ère nouvelle dans la civilisation occidentale : la pensée mythique s'affaiblit au profit de la réflexion scientifique et de l'expression romanesque. Mais les modes de pensée mythique restent présents, de façon sous-jacente. Ils s'emploient dans la grande forme musicale, articulant non plus des sens, mais des sons. "Avant de naître en musique, la forme "fugue" ou la forme "sonate" existaient déjà dans les mythes" (C. Lévi-Strauss-D. Eribon, *De près et de loin*, Paris, Odile Jacob, 1988, 244).

¹²³ Cf. C. Kintzler, Les grâces de la musique et les délices de la science, dans : Jean-Philippe Rameau, *Musique raisonnée*, Paris, Stock, 1980, 15.

¹²⁴ Le philosophe supposait l'espace interplanétaire agité de tourbillons de particules imposant leurs mouvements aux corps célestes.

me ménage plus ; je ne connais plus de retenue sur la philosophie : laissons parler le monde, et donnons-nous aux tourbillons” ¹²⁵.

Mais au-delà de ces mondanités, la rupture est bien réelle, et la théorie du droit subit ces effets, perceptibles dans la constitution d'un modèle de la connaissance. Pour construire le droit, il faut disposer d'un point de départ : il se reconnaît à sa source ¹²⁶. Une fois celle-ci déterminée, les normes qui ne peuvent s'en réclamer se verront ôter ou dénier leur caractère juridique. La théorie de Kelsen, aujourd'hui dominante en France, est inspirée par cette attitude, puisqu'elle fait jaillir une cascade de normes à partir d'une norme fondamentale supposée. En Europe continentale au moins, ce point de départ est la loi, au point que le droit s'y identifie, surtout dans la pensée française. Le cartésianisme a donc pour reflet juridique le légalisme (le juge n'est que l'exécutant de la loi) ¹²⁷. Or, plus concrètement, cette loi est créée par certaines institutions. En l'occurrence, l'Etat. Déjà au XVI^e siècle le grand théoricien Jean Bodin avait identifié dans le pouvoir législatif la principale marque de la souveraineté. Dès lors, l'Etat monarchique va jouer un rôle fondamental dans cette définition au début de son *Traité des Ordres* (1613), le juriste Charles Loyseau avertit : “*Il faut qu'il y ait de l'ordre en toutes choses*”. La monarchie absolue va s'en charger en élaborant les premières codifications sur lesquels plus tard s'appuieront les codes napoléoniens. Colbert avait en tête la codification de tout le droit, dont il voulait faire “*un corps entier et parfait*”. Ce projet avait certes un caractère politique. Ses conseils à Louis XIV sont explicites : “*Réduire tout le royaume sous une même loi, même mesure et même poids (...) serait assurément un dessein digne de la grandeur de Votre Majesté, digne de son esprit et de son âge, et lui attirerait un abîme de bénédictions et de gloire*”. Mais ce projet politique possède une base philosophique : la conviction que la raison peut entièrement rendre compte du droit et en dégager les lois essentielles. En pratique, Colbert ne parviendra à faire codifier que certains secteurs du droit et de la procédure. Chancelier de France de 1717 à 1750, d'Aguesseau

¹²⁵ Fontenelle, Entretiens sur la pluralité des mondes.

¹²⁶ Cf. les développements de C. Atias, *op. cit.*, 30-32.

¹²⁷ “... le légalisme représente le cartésianisme au sein du droit, tout comme à l'inverse, mais de façon moins sensible, le cartésianisme représente le légalisme en anthropologie et en philosophie”, (Jan M. Broekman, *Droit et anthropologie*, Paris, LGDJ, 1993, 113-114).

(1668-1751) ¹²⁸ poursuit le même but d'unification, mais là encore les résultats ne seront que partiels.

Quoi qu'il en soit, les mêmes ambitions uniformisantes sont à l'oeuvre dans la doctrine. La pression en faveur de la constitution d'un droit commun coutumier s'accroît. Ainsi Loysel écrit-il en 1608 dans ses *Institutes coutumières* qu'à l'image de "l'obéissance à un seul roy" et "quasi une seule et unique monnaie" les coutumes soient "enfin réduites à la conformité, raison et équité d'une seule loi". Du côté des théoriciens, la figure marquante est Jean Domat (1625-1696)¹²⁹. Janséniste et chrétien convaincu, avocat du roi au Présidial de Clermont en Auvergne, il fut qualifié par Boileau de "restaurateur de la raison et de la jurisprudence". Son principal ouvrage est intitulé : "Les lois civiles dans leur ordre naturel" (1694). Cet ordre naturel est rationnel, car un seul principe engendre toutes les lois humaines : l'amour entre les hommes, prescrit par Dieu.

Le XVII^e connaît donc de vastes tentatives d'organisation du savoir. Nous venons de voir que dans le domaine juridique, elles procèdent largement de la volonté royale. Celle-ci s'exerce aussi dans les arts. Les créations d'Académies se succèdent à partir de la moitié du siècle et sont les plus nombreuses sous Louis XIV : Académie Française en 1635, Académie royale de peinture et de sculpture en 1655, Académie royale de danse en 1661, Petite Académie (la future Académie des Inscriptions et Belles Lettres) en 1663, l'Académie des Sciences et Académie de France à Rome en 1666, l'Académie royale d'architecture en 1671, la Comédie française en 1680. L'Académie royale de musique (qui deviendra en fait l'Opéra) est créée en 1672 ¹³⁰. Après avoir été pendant de longues années directeur de la musique du fermier général La Pouplinière ¹³¹, Rameau en fit partie. Pour Louis XIV, la musique est au premier rang des arts libéraux ¹³². D'ailleurs en créant l'Académie, il donne aux nobles le privilège de pouvoir chanter sans déroger, afin

¹²⁸ C'est donc un contemporain de Rameau (1683-1764), qu'il dut croiser à la Cour. Ont-ils parlé des rapports entre le droit et la musique ? (Rameau fut nommé en 1745 au poste officiel de "compositeur de la musique de la Chambre").

¹²⁹ Cf. J. Gaudemet, *op cit.*, 348-351.

¹³⁰ D'autres institutions musicales existaient, d'origine plus ancienne : la Chapelle, l'Ecurie, la Chambre.

¹³¹ Passionné de musique, il entretenait un des plus beaux orchestres de Paris.

¹³² Sur Louis XIV et la musique, cf. P. Beaussant, *Jean-Baptiste Lully, le musicien du soleil*, Paris, Gallimard, 1992 ; *Les plaisirs de Versailles*, Paris, Fayard, 1996 ; *Louis XIV artiste*, Paris, Payot, 1999.

de développer l'art vocal. Les Académies manifestent certes le souci d'encadrement des arts par le pouvoir. Mais pas seulement ¹³³. Elles sont aussi des lieux de liberté pour les artistes, qui leur permettent d'échapper aux contraintes des milieux corporatifs. Mais justement, qu'en est-il de la musique et de la raison à cette époque ?

Force est de constater que le mouvement rationaliste y est au moins aussi puissant qu'en droit. Comme le note P.Billard, la musique occidentale se spécifie par rapport à la plupart des autres musiques, qui restent enracinées dans la mythologie et la métaphysique ¹³⁴ : "*La tradition occidentale est sans doute la seule qui admette qu'un homme impur puisse créer des sons purs*" ¹³⁵. Cette radicalisation est largement fondée sur l'idée selon laquelle les normes se suffisent à elles-mêmes, tendance qu'exprime de façon privilégiée le classicisme français. Paul Valéry l'a très bien vu, dans une de ses leçons au Collège de France :

"On ne consentait pas que les effets qu'une oeuvre peut produire, si puissants si heureux fussent-ils, fussent des gages suffisants pour justifier cet ouvrage et lui assurer une valeur universelle : le fait n'emportait pas le droit. On avait reconnu, de très bonne heure, qu'il y avait dans chacun des arts des pratiques à recommander, des observances et des restrictions favorables au meilleur succès du dessein de l'artiste, et qu'il était de son intérêt de connaître et de respecter (...) Peu à peu, et de par l'autorité de très grands hommes, l'idée d'une sorte de légalité s'est introduite (...) on raisonna, et la rigueur de la règle se fit. Elle s'exprima en formules précises ; et cette conséquence paradoxale s'ensuivit, qu' une discipline des arts, qui opposait aux impulsions de l'artiste des difficultés raisonnées, connut une grande et durable faveur à cause de l'extrême facilité qu'elle donnait de juger et de classer les ouvrages par simple référence à un code ou à un canon bien défini" ¹³⁶.

¹³³ Cf. L.Debampour-Tarride, La création de l'Académie royale de musique - Théorie et pratique de l'absolutisme français, dans : H.Dufourt-J.M.Fauquet (dir.), *La musique et le Pouvoir*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987,40. Cependant, la concentration des privilèges dans les mains d'un individu ou d'une famille (du XVIIe à la fin du XVIIIe, la famille Ballard, imprimeurs de la musique du roi, régna sur la musique française dans la totale soumission au pouvoir : cf. G.Durosoir, La musique dans la liturgie du pouvoir, dans : H.Méchoulan-J.Cornette (dir.), *L'État classique - Regards sur la pensée politique de la France dans le second XVIIe siècle*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 1996, 300-301.

¹³⁴ En ce qui concerne le droit, le lien avec la religion ne sera radicalement coupé qu'avec la Révolution française.

¹³⁵ P.Billard, *Musique*, Encyclopedia universalis, 1999.

¹³⁶ Première leçon au Collège de France du cours de poétique, dans P.Valéry, *Oeuvres*, La Pléiade, Tome I, 1341-1342 ; adde : Discours sur l'esthétique, *ibid.*, 1294.

Droit, légalité, codes, canon... des termes à forte connotation juridique, extrapolés dans les arts, non par abus postérieur, mais comme constat de représentations communes, dont la volonté d'unification par uniformisation. On peut sans doute y rattacher la généralisation du tempérament, opérée à la fin du XVIIe par A. Werckmeister (1645-1706), et largement utilisée par J. S. Bach (*Le clavecin bien tempéré*). On peut définir la gamme comme l'ensemble des intervalles, égaux ou non, divisant une octave. Jusqu'à Werckmeister, on n'était pas parvenu à trouver de solutions permettant de concilier la coexistence de certains intervalles, les quintes justes et les octaves justes. Celui-ci en trouva le moyen en diminuant chaque quinte d'une petite fraction : toutes les divisions de l'octave devenaient égales. Il enseigna aussi comment accorder les instruments en conséquence. Le système eut pour effet d'enrichir considérablement le nombre de modulations possibles. Dans le même esprit, le système de notation se stabilise à partir du XVIIe ¹³⁷.

Parallèlement, la fin du siècle voit se fixer les principes de l'esthétique classique française, dans les années 1670 ¹³⁸. Soulignons en deux thèmes avant d'étudier les conceptions de Rameau, qui en constituent un des meilleurs exemples.

Tout d'abord, l'imitation de la nature. À condition d'entendre par là que l'artiste doit non pas copier la nature, mais la révéler, car sa vérité profonde n'est pas immédiate, pas plus que les éléments des corps physiques que recherchent les disciplines scientifiques. Contrairement à notre esthétique, dérivée du romantisme, le jardin à la française est plus "naturel" que la forêt, car il dévoile au grand jour les rapports géométriques calculables qui sont l'essence même de la nature. Ensuite, le rôle de l'émotion. Ou plus exactement des passions, car notre acception du terme *émotion* est trop tributaire du romantisme, avec lequel notre culture musicale possède davantage d'affinités. Dans son dernier traité, *Les passions de l'âme* (1640), Descartes établit les distinctions qui nous sont nécessaires pour comprendre cette esthétique particulière. Les passions sont des événements matériels engendrant des manifestations corporelles (pleurs, rires, pâleur, etc.) que nous subis-

¹³⁷ Mais cette stabilisation laisse pour encore quelques décennies une liberté certaine à l'interprète. Couperin déclarait : "*Nous écrivons une chose et en jouons une autre*". Preuve *a contrario*, certains interprètes de Bach se plaignaient du peu d'autonomie qu'il leur laissait.

¹³⁸ Nous nous inspirant ici des analyses de C. Kintzler, *La France classique et l'Opéra*, Harmonia Mundi, 1997, 17-23.

sons sans les avoir désirées et qui sont donc des obstacles à notre liberté. Elles sont distinctes des "émotions intérieures", dont nous sommes vraiment les auteurs : la joie de voir au théâtre des personnages accomplir certaines actions, l'impression agréable ressentie à l'audition d'un beau son à l'opéra. Les émotions sont supérieures aux passions dans la mesure où c'est le sujet lui-même qui s'est mis en situation de les éprouver, même si elles peuvent se traduire par des manifestations ici aussi d'ordre physique : l'intellect, la raison reste au poste de commande.

C'est l'univers esthétique de Rameau (1683-1764) ¹³⁹, structuraliste avant l'heure (de l'aveu même de C. Lévi-Strauss ¹⁴⁰), qui n'hésite pas à écrire dans son *Traité de la génération harmonique* : "J'appelle ignorance toute connaissance qui ne vient que d'une expérience simplement formée par le sentiment". Il reconnaît d'ailleurs pleinement sa filiation par rapport à Descartes, se déclarant dans sa *Démonstration du principe de l'Harmonie* : "éclairé par la Méthode de Descartes que j'avais heureusement lue et dont j'avais été frappé...".

Comme le philosophe, il croit à la méthode mathématique pour découvrir des lois acoustiques réglant les phénomènes sonores ¹⁴¹. La ressemblance avec la religion des nombres des pythagoriciens et ses prolongements médiévaux est trompeuse. Comme le note bien C. Kintzler : "... le monde, les choses du monde, ne sont rien d'autres que de purs objets non-signifiants, simplement liés entre eux par des régularités mathématiquement formalisables, que Descartes et ses successeurs appellent les lois de la Nature" ¹⁴². Point de métaphysique dans tout cela ¹⁴³. Rameau est très clair : "Ne savez-vous pas que la musique est une science physico-mathématique, que le son en est l'objet physique et que les rapports trouvés entre les différents sons en font l'objet mathématique et géométri-

¹³⁹ Cf. C Kintzler, Les grâces de la musique et les délices de la science, dans : Jean-Philippe Rameau, *Musique raisonnée*, Paris, Stock, 1980,9-49 ; Jean-Philippe Rameau-Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique, Paris, Minerve, 1988. Cf. également B. Didier, *La musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985.

¹⁴⁰ Cf. C. Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993, 43.

¹⁴¹ " La musique est une science qui doit avoir des règles certaines ; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques ", (Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*).

¹⁴² C. Kintzler, op cit., (*Musique raisonnée...*), 11.

¹⁴³ "... la nature des choses est objective, indépendante des sentiments humains, vides de sens ; en elle-même, la rationalité pure ne renvoie à aucun arrière-monde ", (C. Kintzler, op cit., (*Jean-Philippe Rameau-splendeur...*), 23).

que ?" ¹⁴⁴. Il commentera longuement dans ses ouvrages les concepts de base : corps sonore, harmoniques, son fondamental et leurs effets secondaires : intervalles, consonances, dissonances, etc.... Parmi ses inlassables développements, un nous importe particulièrement : il servira d'amorce au débat qui entraînera le naufrage du classicisme. Il s'agit de la primauté de l'harmonie sur la mélodie. Rameau lui-même définit les termes : "*La mélodie et l'harmonie constituent toute la science musicale des sons. La mélodie est l'art de les faire succéder d'une manière agréable à l'oreille ; l'harmonie est l'art de plaire au même organe en les unissant*" ¹⁴⁵. Pour l'auditeur non averti, la mélodie est première, car elle semble donner la signification musicale d'un air, l'harmonie n'en étant que le soutien. Or l'évidence des sens est trompeuse : Rameau inverse cette hiérarchie. En réalité, l'harmonie constitue l'ordre sous-jacent, la structure naturelle sans laquelle la mélodie ne pourrait se former. C'est l'harmonie qui dicte ses lois en imposant certains accords plutôt que d'autres, en réglementant leur succession dans laquelle chemine la mélodie. Sa liberté n'est qu'apparente. Si elle charme effectivement l'auditeur, c'est parce que le compositeur a strictement respecté les lois de l'harmonie préexistante à toute émission de son. Un droit naturel musical, mais dépouillé de toute connotation métaphysique. La nature trouve en elle-même la justification de son existence. Dès lors, on comprend que les conceptions de Rameau se placent sous le signe du rejet de l'autorité de la tradition et de l'empirisme : n'est vrai que ce qui peut être démontré. L'oreille, les sens fournissent des points de départ à l'investigation, mais celle-ci est l'affaire de la raison. Une fois les lois physiques découvertes, la perception se trouve enrichie par leur connaissance, le plaisir croît en proportion de la raison. L'autorité légitime n'est pas extérieure : ce rôle appartient au sujet humain connaissant.

Les philosophes des Lumières s'inscrivent dans cette vision, ainsi que leurs critiques contre l'état du droit de leur époque : ils rejettent les "*vieilleseries*". Par exemple la royauté dans sa forme traditionnelle, celle du droit divin (mieux vaudraient des monarques constitutionnels ou des despotes éclairés voltairiens) ; ou encore les privilèges, ces épaves de l'histoire. Et aussi la diversité du droit coutumier, obstacle à la raison, qui, ici aussi somme les juristes de découvrir et codifier des lois universelles et uniformes. Voltaire raille ainsi la France où, en voyageant

¹⁴⁴ À Michel Pignolet, dans : *Mercur de France*, 1729-1731.

¹⁴⁵ Démonstration du principe de l'harmonie.

"... *on change de lois plus souvent que de chevaux*". En plus de leur diversité, les coutumes sont contraires à la raison parce que fondées sur la durée et l'autorité des anciens. Les législateurs de l'époque révolutionnaire s'en souviendront, faisant de la loi la seule source du droit. Cette jonction avec les idées en vogue est d'ailleurs attestée par le succès de Rameau auprès de d'Alembert. En 1749, le musicien adresse à l'Académie des Sciences- l'autorité savante la plus respectée en Europe - un *Mémoire où on expose les fondements d'un système de musique théorique et pratique*. Cet ouvrage obtient un grand succès. D'Alembert écrit : *Une expérience aveugle était l'unique boussole des artistes. M. Rameau a le premier commencé à débrouiller ce chaos. Il a trouvé dans la résonance du corps sonore l'origine la plus vraisemblable de l'harmonie, et du plaisir qu'elle nous cause...*" ¹⁴⁶. Mais la lune de miel de Rameau avec les Encyclopédistes ne durera pas ¹⁴⁷. Énivré par son succès, il va se montrer encore plus rationaliste qu'eux... de manière déraisonnable. En trop peu de temps, il va trop loin.

Quand il avait commencé ses spéculations, le champ était largement ouvert. Piteusement reléguée par Boileau au rang des arts décoratifs, la musique souffrait d'une lacune d'investigation scientifique par rapport aux autres arts. Le succès de Rameau en est plus d'autant plus éclatant, au point qu'à partir de 1750, il entreprend d'établir la musique au-dessus des autres sciences, y compris les mathématiques. Pour lui, la musique plus que les autres beaux-arts connaît la science des proportions ; la géométrie est comprise dans le corps sonore... D'Alembert essaie de le raisonner, mais rien n'y fait. La rupture avec l'Académie est consommée.

¹⁴⁶ D'Alembert, *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*.

¹⁴⁷ Diderot, qui le haïssait cordialement, aura sur lui ce mot cruel : "Sa femme et sa fille n'ont qu'à mourir quand elles voudront : pourvu que les cloches de la paroisse qui sonneront pour elles, continuent de résonner la 12^e ou la 17^e, tout ira bien". Quant à Voltaire, il n'a jamais beaucoup prisé Rameau. Vers 1731, il accepta à contrecœur et sous l'influence de La Pouplinière d'écrire un livret, *Samson*, qui sera interdit par la censure en raison de ses aspects religieux. Le 2 octobre 1733, après avoir assisté à *Hippolyte et Aricie*, il écrit à un de ses correspondants : "La musique est d'un nommé Rameau, l'homme qui a le malheur de savoir plus de musique que Lully. C'est un pédant en musique. Il est exact et ennuyeux". Plus tard, devant le succès remporté par Rameau, il reconnaîtra en lui un génie. Mais non sans réticence. Ainsi, le 14 septembre 1744, il écrit à Hérault : "Ce Rameau est aussi grand original que grand musicien. Il me mande que j'aie à mettre en quatre vers tous ce qui est en huit et en huit tout ce qui est en quatre. Il est fou ; mais je tiens toujours qu'il faut avoir pitié des talents. Permis d'être fou à celui qui a fait l'acte des Incas". En 1912, Debussy rendra un hommage plus sincère à Rameau : "Il était né philosophe... le besoin de comprendre -si rare chez les artistes- est inné chez Rameau".

Rameau meurt isolé, après avoir publié un ouvrage au titre symbole de son obstination : *L'Origine des sciences*. Mais cette obstination n'est pas la seule cause de son échec final. À partir de 1750, les conceptions esthétiques avaient commencé à changer. Le rationalisme cartésien avait duré un siècle. Il entrait dans une phase de déclin rapide, que manifestait l'effacement du classicisme au profit du sentiment.

b) Le tournant des années 1750 : la prééminence de la sensibilité

[Retour à la table des matières](#)

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la croyance dans le rationalisme s'affaïsse, en philosophie, comme en droit et en musique.

Du côté des philosophes, Kant (1724-1804) récuse la normativité du classicisme ¹⁴⁸ dans sa *Critique de la faculté de juger* et ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Ceci en conformité avec ses conceptions philosophiques ¹⁴⁹ et juridiques ¹⁵⁰. La nature est inaccessible à notre entendement, nous ne pouvons connaître les noumènes, mais seulement les phénomènes. La raison est donc toujours agissante, mais son champ se restreint : l'optimisme de Rameau n'est plus de mise. D'où, en matière artistique, l'accent mis sur l'impression produite par l'oeuvre, son aspect philosophiquement phénoménal.

À partir de convictions inverses, Hegel (1770-1831) en arrive lui aussi à relativiser l'art ¹⁵¹ : celui-ci ne peut être l'expression de l'absolu. Contre Kant, il affirme l'absurdité de la croyance en la pré - existence d'objets qui formeraient le contenu de nos représentations, notre activité subjective faisant le reste en formant un concept réunissant ce qui est commun aux objets. Le concept est premier, c'est lui qui forme les objets. Il s'ensuit dans le domaine esthétique que le Beau n'est

¹⁴⁸ Cf. B.Oppetit, *op cit.*, 200.

¹⁴⁹ Cf. C.Atias, *op cit.*, 86-93.

¹⁵⁰ Il est l'auteur d'une *Doctrine du droit*, première partie de la *Métaphysique des moeurs* (cf. A.Philonenko, *Introduction à E. Kant, Métaphysique des moeurs*, Paris, Vrin, 1971 ; cf. également S.Goyard-Fabre, *Kant et le problème du droit*, Paris, Vrin, 1975, 125 et 144.

¹⁵¹ Dans ses *Leçons sur l'esthétique*. Il est aussi l'auteur, en 1821, des *Principe de la philosophie du droit*.

pas enfoui dans la subjectivité, mais est une Idée qui existe réellement, sous la forme d'oeuvres d'art produites dans et par l'histoire.

Que l'oeuvre d'art soit relativisée en fonction de la subjectivité (Kant) ou de son enracinement dans ses formes historiques (Hegel), elle n'est plus un absolu transcendantal.

En droit, les ambitions rationalistes commencent également à décliner. La doctrine poursuit toujours ses rêves d'unification entre le droit commun coutumier et le droit romain, sous l'influence de l'Ecole du droit naturel. Le meilleur représentant de cette tendance au XVIIIe siècle est Pothier (1699-1772), très utilisé à titre posthume par les rédacteurs du Code civil. Il parvient en effet à la fin de l'Ancien Régime à une synthèse du droit privé français. Mais le processus d'harmonisation progressive du droit coutumier paraît se ralentir et même s'interrompre ¹⁵². D'autre part, les réformes du droit positif ne suivent pas : les projets demeurent lettre morte ¹⁵³. Comme l'écrit J. L. Halpérin :

“En dehors de quelques brochures favorables à la codification du droit français (...) aucun projet complet d'unification du droit civil ne voit le jour dans les dernières décennies de l'Ancien Régime : la plupart des juristes sont sceptiques sur la possibilité de faire aboutir une telle entreprise” ¹⁵⁴.

Car le goût a changé. Malgré les vitupérations des philosophes et des grands commis de l'Etat ¹⁵⁵ contre la diversité du droit au nom de la raison, c'est bien au contraire les particularismes et même le provincialisme qu'on prise, au point que

¹⁵² Cf. X. Martin, L'unité du droit français à la veille de la Révolution : une aspiration modérée ?, *Rivista di Storia delle Idee politiche e sociali*, 1866/3, 319-328.

¹⁵³ Cf. les exemples donnés pour la période 1759-1789 par J.Gaudemet, *op cit.*, 182-183.

¹⁵⁴ J. L. Halpérin, *Histoire du droit privé français depuis 1804*, Paris, PUF, 1996,16.

¹⁵⁵ En 1771, le chancelier Maupeou enjoint aux Parlementaires de “réunir enfin, autant qu'il sera possible, la France sous l'empire des mêmes lois”. Dans son “Compte-rendu au roi de 1789, il rappelle le projet de “réunir toutes les dispositions communes à toutes les coutumes dans un Code général de la France”. En 1787, le contrôleur général des finances Calonne se plaint : “On ne peut pas faire un pas dans ce vaste royaume sans y trouver des lois différentes, des usages contraires, des privilèges, des exemptions, des affranchissements, des droits et des prétentions de toute espèce ; et cette dissonance digne des siècles de la barbarie et de l'anarchie complique l'administration, interrompt son cours, embarrasse ses ressorts et multiplie partout les frais et le désordre...”, (cit. par J. M. Carbasse, *Unité et diversité dans l'ancienne France*, dans : P.Villard-J.M.Carbasse (dir.), *Unité des principaux Etats à la veille de la Révolution*, Paris, Institut d'histoire du droit de l'Université René Descartes, 1992, 5.

le parti des Lumières fait figure de minorité moderniste (parfois influente dans le gouvernement, où Turgot, souvent qualifié par l'historiographie de “*dernière chance de la monarchie*”, l’a tardivement représenté), avec ses habituelles critiques contre les “*vieilles coutumières*”, l’architecture “*gothique*”, et les “*patois*” locaux ¹⁵⁶. La littérature “*patoise*” (notamment occitane) s’introduit dans la poésie, la chanson et le théâtre. En 1754, Louis XV assiste à Fontainebleau à une pastorale languedocienne, *Daphnis et Alcimandre*. Certains juristes, comme l’avocat basque Hourcastrenné, plaident en faveur des langues locales. Dans plusieurs universités de province, les professeurs de droit français font l’histoire du droit local ¹⁵⁷. Pour eux, l’unité du royaume peut aller de pair avec la diversité de ses provinces : un thème très actuel aujourd’hui encore... Sous le règne de Louis XVI, l’idée de décentralisation est à la mode. Turgot fait rédiger un *Mémoire au roi sur la création des assemblées provinciales*, qui préconise de confier à ces assemblées beaucoup plus de pouvoirs dans la gestion des affaires locales, en réaction contre l’activité centralisatrice des intendants, vivement critiqués. Ces assemblées commencent à être créées dans certaines provinces, mais Necker entre en conflit avec le Parlement : il démissionne en 1781. Quelques années plus tard, la Révolution tournera brusquement le dos à ces initiatives. L’uniformisation, les idées des Lumières reviendront à l’honneur.

Avec ces heurs et malheurs de la décentralisation, nous semblons bien loin de l’évolution de la musique. Pourtant, dans la même période, nous allons constater qu’au déclin de la raison correspond la valorisation du sentiment, de l’émotion aux sens moderne du terme. Une désaffection pour les synthèses rationalistes au profit de la subjectivité des individus : le particularisme marque ici aussi des points contre l’universel et l’on en vient se demander si la raison n’est pas l’ennemie du plaisir.

¹⁵⁶ En ce sens se, cf. J. M. Carbasse, La langue de la nation et les “idiomes grossiers” : le pluralisme linguistique sous le niveau jacobin, dans : H. van Goethem-L.Waelkens-K.Breugelmans (ed.), *Libertés, pluralisme et droit - Une approche historique*, Bruxelles, Bruylant, 1995, 162.

¹⁵⁷ Boutaric à Toulouse, J.E.Serres à Montpellier, Maurot à Pau, Jaume à Perpignan, Delphin de Lamothe à Bordeaux. À Aix-en-Provence, Jean-Joseph Julien publie à la demande des États de la province un riche commentaire des statuts de Provence.

Au milieu du XVIII^e siècle, la fameuse phrase de Beethoven sur "*Bach, notre père à tous*" n'est pas encore de mise. On admirait l'organiste, le maître du contre-point, mais son art passait pour révolu, même si dans la seconde partie du siècle, on utilise ses partitions à titre pédagogique et si Mozart les collectionne. En 1720 le vieux maître J. A.Reinken (1623-1722) l'écoute à Hambourg varier le thème du choral *An Wasserflüssen Babylon* et lui fait ce compliment : "*Je croyais que cet art était mort, mais je vois qu'il vit encore en vous*" ¹⁵⁸. Car l'homophonie paraît davantage propre à l'expression de l'émotion, la fugue semble trop répétitive. D'ailleurs du vivant même de Bach, vers 1730-1740, émergent la notion de bi-thématisme et la forme sonate qui en découle : il y a toujours thème et développement, mais ils sont traités d'une manière moins continue, qui paraît plus dynamique. Le décalage porte aussi sur la finalité de la musique. Quand il la définit, le *Cantor* vise Dieu et l'esprit : "*Comme toute musique, la basse chiffrée n'a d'autres fins que la gloire de Dieu et la récréation de l'esprit ; autrement ce n'est plus une véritable musique, mais un bavardage et rabâchage diabolique*" ¹⁵⁹. Ce ne sont plus les idées à la mode. Ses successeurs le jugeront vite "*scolastique*", l'inverse de la modernité. Son fils Carl Philippe Emmanuel (1714-1788), qui a tant fait pour la mémoire de son père, exprime lui la nouvelle esthétique quand il affirme : "*Il me semble que la musique devrait surtout toucher le coeur, et un musicien ne saurait émouvoir s'il n'est ému lui-même*". En 1774, Sulzer écrit dans sa *Théorie générale des Beaux-Arts* : "*... la composition qui n'exprime pas de manière intelligible quelque passion ou mouvement de la sensibilité n'est que bruit superflu*". Les critiques contre Bach n'avaient à vrai dire pas attendu la fin du siècle pour se manifester. Une polémique l'oppose de son vivant à son ancien élève J.A.Scheibe, dès 1737 ¹⁶⁰. Ce dernier l'attaque à mots à peine couverts : "*Ce que l'on appelle le goût à la nouvelle mode et qui, selon le jugement rassis de Monsieur l'auteur impartial des Remarques [Birnbaum, qui avait pris la défense de Bach], est corrompu, ce goût pourrait bien être beaucoup plus fondé et naturel*

¹⁵⁸ Cit. par G.Cantagrel, *Le moulin et la rivière - Air et variations sur Bach*, Paris, Fayard, 1998, 584.

¹⁵⁹ Cit. par P.Szersnovicz, *Le langage universel, Le Monde de la Musique*, n° 239, janvier 2000,64-65.

¹⁶⁰ On en trouvera les textes dans : G.Cantagrel, *Bach en son temps*, Paris, Fayard, 1997, 241sq.

que celui, bien vieilli, de ceux qui, avec Monsieur l'auteur, préfèrent la contrainte à la nature" ¹⁶¹.

Le rejet de la contrainte, la sensibilité, l'émotion... les voici dans la *Querelle des Bouffons*, qui éclate à Paris en 1752 (mais d'autres pays européens connaissent le même phénomène ¹⁶²). Elle oppose les partisans de la musique française lyrique à ceux de la musique italienne. Elle passionne l'opinion publique, comme nous allons le voir. Mais pour autant, elle avait été annoncée par des prémisses plus discrets. En 1702, un débat sur les opéras français et italien s'élève entre l'abbé Raguenet et le magistrat Lecerf de la Viéville. Le premier est partisan des Italiens et de leur langue, mais il ne sera guère écouté ; le second défend le classicisme français. Quelques années plus tard, en 1719, Jean-Baptiste Du Bos publie ses *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*. Il écrit que la musique constitue l'imitation la plus directe et la plus naturelle des sentiments ; elle est un véritable langage (ce thème sera repris à l'envi par les romantiques). On est évidemment très loin des thèses que Rameau va bientôt exposer... En 1729, une compagnie de Bouffons italiens vient à Paris, mais elle ne suscite aucun intérêt. En 1746, une première représentation de la *Servante maîtresse* de Pergolèse ne rencontre aucun écho. Mais seulement six ans après, elle triomphe et annonce le déclin de l'esthétique classique : c'est le début de la *Querelle des Bouffons*. La troupe italienne des *Bouffons* joue à l'Opéra de 1752 à 1754. Elle exécute notamment de petits opéras bouffes, ou *intermezzi*, qui provoquent l'engouement du public, ainsi que l'opéra de Pergolèse. Les spectateurs sont séduits par le changement de style. Au lieu des dieux et des héros de Lully et Rameau, les Italiens montrent des personnages simples, dans des intrigues de la vie quotidienne, s'exprimant volontiers dans des ariettes faciles à écouter et des récitatifs rapides. Durant les représentations, les partisans de la musique française se rassemblent sous la loge du roi (le

¹⁶¹ Une génération plus tard, en 1776, Burney écrira dans la préface de sa *General History of music* que la musique est « l'art de plaire par la succession et la combinaison de sons agréables ». L'accent mis sur le plaisir est manifeste. Cependant, celui-ci n'était évidemment pas absent des préoccupations des auteurs du siècle précédent. En témoigne cette autre définition de la musique, par Furetière, dans son *Dictionnaire* de 1690 : une « science qui enseigne à faire des accords agréables à l'oreille ».

¹⁶² En 1728, en Angleterre, le *Beggar's Opera* de John Gay apparaissait déjà comme une satire populaire du grand opéra baroque haendélien ; en Espagne, la *tonadilla escénica* participe du même esprit que l'*opera buffa* italien.

"*coin du roi*") , ceux de la musique italienne sous la loge de la reine (le "*coin de la reine*"). Les intellectuels s'en mêlent. Dans le coin du roi, on trouve d'Alembert et Fréron ; dans celui de la reine, Grimm, Diderot, les Encyclopédistes et Rousseau ¹⁶³.

Ce dernier défendra avec acharnement le choix italien. En pratique : il composa *Le devin du village*, créé en 1752 devant la Cour, qui sera joué jusqu'en 1829. Mais surtout en théorie. Car l'année suivante, il publiera sa *Lettre sur la musique française*, où il s'en prendra au classicisme, et donc aux idées de Rameau. Les esthétiques des deux auteurs sont en effet inconciliables.

Comme le note à juste titre C. Kintzler ¹⁶⁴, le parallélisme entre l'esthétique de Rousseau et sa théorie politique est manifeste.

Dans l'état de nature supposé, l'homme est décrit comme "*un animal stupide et borné*". Il vit dans l'ignorance et la dispersion. Y correspond un état pré-musical, celui de la "*simple voix*", le cri. Puis l'état de nature bascule : les hommes à la fois se rapprochent, mais aussi se divisent (état de guerre). La naissance de la mélodie correspond à la phase de rapprochement, l'état de guerre voit la musique se développer sur les bases de son état actuel. Dans son analyse politique, Rousseau discerne enfin étape décisive du Contrat social où l'homme, sans aliéner sa liberté, s'assemble avec ses semblables pour former une communauté, type d'agrégation politique et sociale supérieur aux états précédents. Mais il nous manque le Contrat social de la musique. Cependant,

C. Kintzler en déduit les prémices de manière convaincante ¹⁶⁵ en analysant certains textes de Rousseau ¹⁶⁶. Partant de l'idée d'une origine commune au langage et à la musique ¹⁶⁷, il imagine une différence d'évolution entre les régions du Sud et celles du Nord. Dans les premières, la vie est plus facile et les langues

¹⁶³ Voltaire resta neutre. À ceux qui le sommaient de choisir, il répondit : "*Je suis pour mon plaisir, Messieurs*".

¹⁶⁴ Cf. C. Kintzler, op cit., (Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage...), 137.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 158-173.

¹⁶⁶ Principalement l'Émile, la Lettre sur la musique française, la Lettre à M. d' Alembert sur ses opinions en musique.

¹⁶⁷ Idée que semblent confirmer les récentes découvertes neurologiques : les codes propres à la musique et au langage seraient localisés dans les mêmes structures cérébrales. (Cf. M.Besson-S.Robert, Musique et langage : une même origine ?, *La Recherche*, Numéro hors-série : La naissance de l'art, novembre 2000, 86-89).

sont chantées, et non pas parlées ; elles visent avant tout l'expression des sentiments et des passions. Dans les régions du Nord, le climat est plus difficile et l'homme n'a pu survivre qu'en s'organisant davantage. Les langues se sont alors développées dans le sens d'une rationalisation accrue. À partir de là ¹⁶⁸, Jean-Jacques distingue, à notre époque, entre deux types de langues. D'une part les langues *accentuées* (l'accent caractérise le langage de l'enfant), qui expriment le mieux la clarté, l'intelligibilité... et le sentiment ¹⁶⁹. Y correspond en musique la mélodie. D'autre part les langues *articulées*, dominées par la raison (qui permet de dissimuler), qui ont perdu leurs capacités expressives. Y correspond en musique l'harmonie, qui multiplie les combinaisons sonores pour le pur plaisir de l'esprit, sans chercher -ni provoquer- le plaisir de l'auditeur. L'harmonie n'est cependant pas par principe haïssable : Rousseau ne cherche pas à imposer l'unisson : elle doit seulement se faire discrète, mettre la mélodie en valeur, l'accompagner, non la soumettre. De ces prémisses, Rousseau déduit que moins une langue est articulée, plus elle est propre à la musique. Ces propositions sont l'inverse de celles de Rameau, pour qui l'harmonie prime la mélodie et qui pense que plus une langue est articulée, plus elle est musicale. Pour Rousseau, l'idéal serait qu'une langue combine les avantages de l'accent et de l'articulation. L'italien s'en approche le plus : il est moins articulé et plus accentué que les autres langues. Parallèlement la musique italienne est plus mélodieuse, moins encombrée d'harmonie. Tirant les conséquences de son raisonnement, Rousseau condamne la musique française en des termes devenus célèbres : "*Les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux*" ¹⁷⁰. Le Contrat social est atteint en musique quand, à l'instar de la musique italienne, on parvient à faire chanter la langue et parler la musique (en France, on ne pourra au mieux qu'alterner musique et parole).

¹⁶⁸ Darwin sera également partisan de l'idée d'une origine commune entre la et le langage, mais à la différence de Rousseau, fera dériver la musique du langage, notamment des "cris d'amour" propres à la période de reproduction, destinés à attirer des individus du sexe opposé.

¹⁶⁹ "Se piquer de n'avoir point d'accent, c'est se piquer d'ôter aux phrases leur grâce et leur énergie. L'accent est l'âme du discours ; il lui donne le sentiment et la vérité. L'accent ment moins que la parole ; c'est peut-être pour cela que les gens bien élevés le craignent tant", (L'Émile, Livre I).

¹⁷⁰ Rousseau, *Écrits sur la musique*, (préface de C. Kintzler), Paris, Stock, 322. Cette phrase se situe à la fin de la *Lettre sur la musique française*.

Peu importe qu'il soit aujourd'hui prouvé que la thèse de la non-accentuation du français est fautive ¹⁷¹. La prise de position de Rousseau est exemplaire dans le procès du rationalisme classique.

Rameau et Rousseau divergent également sur l'idée de nature. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, la nature prend ses distances par rapport à la raison (qui tend à se rapprocher de la notion d'artifice) ¹⁷². Dans un sens devenu actuel, elle tend à signifier la spontanéité, l'expressivité. Rousseau n'y voit pas des lois logiques et complexes, mais des émotions pures et simples, comme l'humanité à son origine. Au bout du compte, comme le constate C. Kintzler, on est passé "... d'une esthétique de la fiction, à la fois intellectualiste et sensualiste, à une esthétique de l'authenticité et du sentiment. En témoigne notamment le goût pour les scènes domestiques en peinture (Greuze, Chardin) et l'apparition du théâtre larmoyant, puis du " genre dramatique sérieux " (Diderot, Beaumarchais)" ¹⁷³.

Mais la seconde partie du XVIIIe siècle connaît aussi un autre type d'évolution. À l'Opéra, la musique l'emporte sur les paroles (en 1787, Mozart écrit à son père que la poésie doit être " la fille obéissante de la musique " ¹⁷⁴), ce qui témoigne de ses capacités expressives. Plus encore, la musique purement instrumentale prend son essor (il avait été plus précoce en Allemagne), ce qui l'éloigne des modèles littéraires ou linguistiques. À vrai dire non sans mal. Il nous paraît aujourd'hui naturel d'aller écouter un concert de musique instrumentale, où ce type de musique ne vaut que pour elle-même. Or cette esthétique n'émergea que lentement ¹⁷⁵. Non seulement pendant très longtemps la musique fut conçue comme le support de la voix (dans toute l'Europe, il n'y a pas de musique *spécifique* pour les instruments avant le XVIIe siècle : on écrit pour les instruments comme s'il s'agissait de voix humaines ¹⁷⁶), mais en plus elle revêtit des aspects

¹⁷¹ Cf. J.C.Milner-F.Regnault, *Dire le vers*, Paris, Le Seuil, 1987.

¹⁷² Cf. E. Fubini, *op cit.*, 85.

¹⁷³ C. Kintzler, *La France classique et l'opéra... ou la vraisemblance merveilleuse*, Harmonia mundi, 1997, 47.

¹⁷⁴ *Cit.* par E. Fubini, *op cit.*, 121.

¹⁷⁵ Cf. J.L.Jam, *La République des sons- Quelques réflexions sur la fonction sociale de la musique instrumentale au XVIIIe siècle*, dans : *Mélanges J.Ehrard*, J.L.Jam (dir.), *Éclectisme et cohérences des Lumières*, Paris, Nizet, 1992, 229-236.

¹⁷⁶ Cf. J.et B.Massin, *op cit.*, 385.

fonctionnels, et fut utilisée au service de l'Eglise, de la noblesse et des princes : le concert public au sens actuel est une invention relativement récente. L'histoire de la démocratisation des concerts mérite quelque attention. En effet, s'adressant à un plus large public, la musique doit davantage répondre à ses goûts, le séduire, faire appel à l'émotivité... et même devenir parfois superficielle ¹⁷⁷. Le développement des concerts s'inscrit donc dans l'évolution nouvelle que nous avons vue se dessiner à partir des années 1750.

Si à Paris le concert naît bien au XVII^e siècle (à partir des années 1620), le public concerné est principalement celui de la Cour ¹⁷⁸. Le peuple ne peut assister à des exécutions musicales que dans des lieux publics à l'occasion de quelques fêtes, ou à l'église. Sous Louis XIV, la musique sert à l'Opéra, ou à accompagner les liturgies du pouvoir et celles de l'Eglise. Mais à la fin de son règne, des grandes familles de tradition frondeuse empruntent aux pratiques royales l'emploi de la musique qu'elles incorporent dans leur propre cérémonial : manifestation d'orgueil plus que d'imitation. Sous la Régence, les financiers, la haute bourgeoisie organisent leurs propres concerts instrumentaux. La pratique est nouvelle et heurte les habitudes (on y lit une contestation de l'autorité). Conventions sociales, mais aussi musicales : l'absence de voix déroute. Fontenelle lance sa fameuse apostrophe : "*Sonate, que me veux-tu ?*". Louis XVI interrompt un concert de ce type en s'exclamant : "*Voilà assez de musique !*" ¹⁷⁹.

Les manuels de savoir-vivre recommandent de ne pas faire durer trop longtemps ces prestations... En bref, on s'ennuie vite, au point que le concert demeure une pratique mondaine où il est admis que les auditeurs ne donnent pas toute leur attention à la musique, mais jouent, boivent et conversent, comme nous le montrent de nombreux tableaux. Cela d'autant plus que ces concerts sont d'abord pour la plupart privés, limités à l'aristocratie des titres et de la fortune.

Mais en 1725 est créé le *Concert spirituel*. Le prix des places y est élevé, mais n'importe qui en mesure de l'acquitter peut y accéder, alors qu'il faut être invité

¹⁷⁷ *Ibid.*, 554-555.

¹⁷⁸ L'opéra payant, concernant un public plus large est créé à Venise en 1637 au *Teatro di San Cassiano*. Cet exemple bientôt suivi à Londres (1639), Paris (1669), Hambourg (1678) et Naples. Mais cet opéra commercial n'a en général pas pu surmonter les difficultés financières, après des débuts prometteurs.

¹⁷⁹ Chamfort, *Caractères et anecdotes*, 1794.

pour assister aux concerts organisés par la noblesse. La musique qui y est jouée est d'abord exclusivement religieuse, puis le *Concert* accueillera la musique profane, ainsi qu'à partir de 1750 la nouvelle musique instrumentale européenne, pour laquelle il n'a pas de rival en Europe. La démocratisation va s'accroître à partir des années 1770. À Vienne, le compositeur Florian Gasmann fonde en 1771 la première institution de concerts publics, la *Tonnkünstler-Societät*. À Londres, Jean-Christophe Bach et Carl Friedrich Abel inaugurent en 1765 des séries de concerts. On note que parallèlement se constituent de nombreuses sociétés d'amateurs, qui se réunissent pour faire de la musique : la cotisation annuelle est le plus souvent élevée et il faut savoir jouer d'un instrument. Elles ne peuvent donc concerner qu'une minorité, mais celle-ci se constitue davantage par rapport au talent (l'essentiel est de parvenir au plaisir musical) qu'en fonction des hiérarchies sociales traditionnelles. On se réunit dans une atmosphère conviviale, amicale, pour faire de la musique la meilleure possible¹⁸⁰. Un signe parmi d'autres : l'apparition en Angleterre de la *table music*¹⁸¹. Il s'agit d'une partition regroupant dans un même livre les diverses parties instrumentales, qui pourront ainsi être lues par des musiciens assis autour d'une même table.

Même limitée, la démocratisation de la musique, par rapport à ses emplois du Grand Siècle, est considérable et s'opère donc principalement par la voie de la musique instrumentale.

Par ailleurs -et il faut voir là la confirmation de la victoire de Rousseau sur Rameau- "*La musique ne revendique plus une place aux côtés des arts d'imitation, et prétend s'ériger en langue spécifique du sentiment. Pour ceux qui la pratiquent, elle ne se manifeste plus comme un tableau soumis à l'appréciation de*

¹⁸⁰ Le développement de ces pratiques doit être relié à celui de la recherche de l'intimité, manifeste à partir des années 1750 : on relève des mesures (en nombre toutefois peu significatif) de lutte contre le bruit dans la vie urbaine, ainsi que d'autres visant à rendre les rues plus calmes (Cf. J.P.Guitton, *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris, PUF, 2000,84-90). Quelques décennies plus tard (elle écrit ses *Mémoires* vers 1850), George Sand témoigne de la vitalité des soirées d'amateurs de musique en relatant un souvenir de 1810 : "*On était encore artiste en province dans ce temps-là. Il y avait ni si pauvre ni si petite localité où l'on ne trouvât moyen d'organiser un bon quatuor, et toutes les semaines on se réunissait, tantôt chez un amateur, tantôt chez l'autre, pour faire ce que les Italiens appellent musica di camera*". (Cit. par Anne-Martin Fugier, Les rites de la vie privée bourgeoise, dans : P.Ariès-G.Duby, *Histoire de la vie privée*, Tome IV, Paris, Le Seuil, 1987, 213).

¹⁸¹ Cf. B.Pelegri, *Figurations de l'infini - L'âge baroque européen*, Paris, Le Seuil, 2000,84-87.

l'imagination, mais comme une conversation exigeant une écoute attentive et réciproque"¹⁸².

Victoire du sentiment... est-ce à dire que la seconde moitié du XVIIIe siècle est celle d'un "pré-romantisme" ? On pourrait s'y tromper, puisque le romantisme partagera aussi cette idée de la musique comme expression privilégiée du sentiment. Mais comme nous le verrons plus loin, l'hédonisme du second XVIIIe siècle, également perceptible en peinture ¹⁸³ n'a pas grand-chose à voir avec le mysticisme et la religiosité romantiques. On regrettera seulement avec C. Kintzler que cette attention portée au plaisir ait tourné à la condamnation de la raison ¹⁸⁴. Car Rameau et les classiques n'avaient jamais vu en la raison l'ennemie du plaisir ; ils pensaient au contraire qu'elle l'augmentait.

Mais qu'en est-il justement du romantisme ? Le parallèle entre la musique, le droit et la philosophie se constate-t-il aussi au XIXe siècle, et plus tard ?

B) Le refoulement de la raison (XIXe-XXe siècles)

[Retour à la table des matières](#)

Durant ces deux derniers siècles, le rôle reconnu à la raison est contesté : celle-ci ne disparaît évidemment pas de l'arsenal cognitif, mais sa place devient plus modeste. Un retour en arrière, après une période de gloire somme tout assez courte ? Non, car avec la déchristianisation (en France, la baisse du sentiment religieux est perceptible une cinquantaine d'années avant la Révolution), le retour à un thomisme dominant est impossible. Avec les romantiques, Dieu réapparaît bien, mais c'est celui des mystiques plus que de l'Eglise, approchable davantage par l'effusion que le raisonnement. En tout cas, le sentiment domine.

¹⁸² Cf. J.L.Jam, *op cit.*, 235.

¹⁸³ Par exemple dans la peinture de Jean-Baptiste Oudry ou de Roland de la Porte.

¹⁸⁴ Cf. C. Kintzler, *op cit.* (J.P. Rameau, Splendeur et naufrage...), 172.

Le XXe siècle est plus chaotique : le recours à la raison, sa critique, la liberté de l'aléatoire se côtoient sans qu'une synthèse paraisse aujourd'hui possible.

Mais des parallèles, oui.

a) L'effusion romantique (XIX siècle)

[Retour à la table des matières](#)

La conscience historique, la prééminence du sentiment : ces deux caractères du XIXe siècle affectent profondément nos champs d'investigation. Dans sa *Philosophie de l'art*, Taine (1828-1893) affirme que toute oeuvre d'art est le produit de la race ¹⁸⁵, du milieu, du moment. Nietzsche (1844-1900) privilégie l'artiste par rapport à l'oeuvre ; le *Tristan* de Wagner incarne pour lui la face dionisiaque de la musique. Mais c'est Schopenhauer, dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819) qui exprime le mieux l'idéal romantique en musique ¹⁸⁶. Il part de l'opposition platonicienne entre *idée* (la véritable réalité), qu'il traduit par le concept de *volonté*, et *phénomène*. L'art représente les objets qui incarnent la volonté. Mais la musique, en raison de son caractère immatériel, possède une supériorité sur les autres arts : elle permet de pouvoir accéder directement à l'idée ; elle est la forme pure du sentiment. Wagner adhérera avec enthousiasme à cette théorie. Moins connu que Schopenhauer, Wackenroder (1773-1798 : il est mort très jeune) avait précédé le philosophe dans cette voie. Pour lui, la musique est l'art par excellence, elle permet d'accéder au mystère, à Dieu lui-même. Ces réflexions sont typiques des jeunes intellectuels allemands de la période du *Sturm und Drang*.

Qu'en déduire ?

Tout d'abord, l'apparition d'une attitude étrangère au siècle précédent : une nouvelle religiosité. Au XIXe, la laïcité gagne du terrain, mais elle ne se confond pas nécessairement avec le matérialisme. L'artiste tend à supplanter le prêtre dans le rapport de l'homme avec la divinité, ou, plus vaguement, le monde suprasensi-

¹⁸⁵ L'emploi du mot *race*, aujourd'hui honni pour les raisons que l'on sait, était fréquent à cette époque, y compris dans les discours politique des hommes de gauche, comme J.Ferry, qui parlait du devoir pour les races supérieures de coloniser les inférieures...

¹⁸⁶ Cf. E. Fubini, *op cit.*, 139-143.

ble. E.T.A.Hofmann, au début du siècle, est le premier à parler de *musique romantique*. En rendant compte en juillet 1810 de la Ve Symphonie de Beethoven dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, il emploie des termes mystiques : "*La musique dévoile à l'homme un royaume inconnu, un monde qui n'a rien en commun avec le monde sensible qui l'entoure, un monde dans lequel il laisse derrière lui tout sentiment précis pour plonger dans l'indicible*". Les peintres ne sont pas en reste. Delacroix écrit ainsi : "*Le Beau est ce que nous admirons par l'action d'une présence qui est en nous et qui est Dieu*". Bien moins que l'hédonisme, l'époque célèbre en la musique sa portée métaphysique.

D'autre part le vieux débat dualiste sur les rôles respectifs de la raison et du sentiment est donc transcendé par la philosophie musicale romantique. Puisque la musique est le langage artistique par excellence, elle ne fait pas qu'exprimer des émotions. Elle dépasse la raison : par nature, elle est d'un autre ordre et permet l'expression la plus authentique de l'être humain. Goethe (1749-1832) lui-même, pourtant encore attaché à l'idéal classique et à la poésie, reconnaît en 1831 dans un entretien avec Eckermann : "[la musique] *se situe si haut qu'aucun intellect ne l'atteindre ; la musique émet une force qui l'emporte sur toute chose et que personne n'est capable d'expliquer*" ¹⁸⁷. Les musiciens romantiques participent à ces nouvelles interprétations, qu'ils explicitent à partir de leur expériences ¹⁸⁸. Beethoven affirme que vit en la musique "... *une substance éternelle, infinie, totalement insaisissable*" : l'art est révélateur de l'Absolu. Plus encore, on a pu soutenir que le traitement par Beethoven de la forme sonate revêtait un caractère métaphysique. Rappelons brièvement qu'à la fin du XVIIIe, la sonate est surtout monothématique. Un thème A est exposé dans un ton donné, développé en direction d'un autre ton, puis ramené au ton principal où il s'expose pour conclure. Divers compositeurs du XVIIIe vont acheminer la sonate vers le bithématisme : le thème A exposé au ton principal module vers une autre tonalité, un thème B est énoncé dans ce nouveau ton, le développement oppose les deux thèmes, puis on revient au ton principal dans lequel on fait entendre A, puis B. Beethoven accentue le

¹⁸⁷ Saint-Augustin l'avait déjà noté dans ses Confessions, (Livre IX) : " Les plaisirs de l'ouïe m'ont vaincu et fait prisonnier (...) souvent le plaisir des sens, qui ne doit jamais porter atteinte à l'esprit, me séduit : quand la sensation, en accompagnant la pensée, ne se résigne pas à rester à l'arrière-plan, mais, tout en lui devant la faculté d'être perçue, tente même de la précéder et de la guider. Alors je pêche sans m'en rendre compte et je m'en aperçois ensuite "

¹⁸⁸ Le montrent bien divers écrits de Schuman, Berlioz, Mendelssohn, Liszt,...

caractère dialectique du bi-thématisme en attribuant une grande importance au thème B. On pourrait y lire la lutte entre le bien et le mal ainsi que la traduction musicale des antinomies kantienne, l'opposition entre sensibilité et raison ¹⁸⁹.

Si la valorisation du sentiment débouche ainsi sur la métaphysique, elle donne aussi lieu à la conception d'une esthétique romantisante de l'interprétation. Il faut retrouver le mode de pensée original de l'auteur, s'en rendre contemporain par un acte de type divinatoire. Comme le note à juste titre P.Giraud ¹⁹⁰, l'interprète doit percer un secret pour découvrir l'oeuvre dans sa vérité, il découvre plus qu'il ne crée. L'oeuvre appartient toute entière au compositeur.

Mais en quête de transcendance, cette époque est aussi celle de l'appel à l'histoire : pas tant comme matériau d'analyses se voulant scientifiques, à la manière de Montesquieu ou de l'histoire positiviste, mais plutôt comme révélatrice de l'âme d'un peuple, de son identité, de son essence. Davantage Michelet que Mommsen. C'est au XIXe qu'on redécouvre ou construit des grandes épopées nationales, que la mythologie est recyclée et arrachée ¹⁹¹ à son berceau méditerranéen (cf. les opéras de Wagner) : plus un passé est ancré dans le lointain, dans le mystère des origines, plus il est explicatif.

Les juristes sont plus réservés et d'opinions diverses. Toutefois ils n'échappent pas sinon à l'appel de l'histoire, au moins à un débat à son sujet. Le problème est posé par l'Ecole historique allemande ¹⁹² et le grand juriste F.C. von Savigny (1779-1861 ; sa famille était d'origine française et avait émigré lors des persécutions contre les protestants) ¹⁹³. Le débat s'inscrit dans le contexte de la contro-

¹⁸⁹ Cf. L.Magnani, *I quaderni di conversazione di Beethoven*, Milano, Ricciardi, 1962.

¹⁹⁰ Cf. P.Giraud, *Herméneutique, interprétation et vérité - L'advenir de l'oeuvre musicale*, *Revue de la recherche juridique*, 2001-1.

¹⁹¹ Il y aura plus tard de ce romantisme-là chez les juristes nazis, qui accuseront la réception du droit romain dans le Saint Empire d'avoir corrompu la pureté de l'ancien droit germanique.

¹⁹² Cf. F.Ost, *Le temps du droit*, Paris, Odile Jacob, 1999, 67-71. Il y eut aussi une École historique italienne : cf. G.Fasso, *Storia della filosofia del diritto*, vol. III, Bologna, 1974, ch.III/6.

¹⁹³ Cf. M.Villey, *op cit.*, 102-104. ; A.Dufour, *Rationnel et irrationnel dans l'Ecole du droit historique*, *Archives de philosophie du droit*, *op cit.*, 147-174 ; du même auteur : *L'idée de codification et sa critique dans la pensée juridique allemande des XVIIIe-XIXe siècles*, *Droits*, 24,1996, 45-60. Les thèmes défendus par Savigny étaient déjà présents chez le romaniste et philosophe du droit G. Hugo (1764-1844), auquel il rendit d'ailleurs hommage.

verse sur la nécessité d'une codification générale pour l'Allemagne, à la manière du Code civil français de 1804. En fait c'est l'*Aufklärung* et son rationalisme juridique, l'influence des idéaux de la Révolution française exportés par Napoléon qui se trouve en cause. D'autant plus que la France est vaincue ¹⁹⁴ : Savigny publie son *Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft* en 1814. Il critique le XVIII^e siècle et "*sa soif intellectuelle totalement aveugle*", le mépris pour les particularismes historiques de ce *courant culturel totalement irraisonné*". D'où une condamnation des codifications de ce temps, car "*... ces codes ne devaient tenir compte d'aucune particularité historique et être également utilisables par pure abstraction pour tous les peuples et tous les temps*". Mais dans ces conditions, comment agir sur le droit ? Savigny avait affirmé dès 1806 que "*toute la science juridique n'est rien d'autre que l'histoire du droit*" ¹⁹⁵. En effet, poursuit-il en 1814 dans le deuxième chapitre du *Vom Beruf*, "*... tout droit est engendré de la manière que le langage courant qualifie de coutumière, c'est-à-dire qu'il est d'abord produit par l'usage et l'opinion du peuple, puis par la jurisprudence. Et il l'est ainsi partout par des forces internes, silencieuses, non par l'arbitraire d'un législateur*". Il faut donc abandonner l'utopie d'un droit universel inspiré par la raison législatrice : à chaque peuple son droit. Comme d'ailleurs sa langue : Savigny y compare souvent le droit. Est-il romantique ? On note en ce sens l'accent mis sur les modes *mystérieux* de formation du droit. En 1839, dans le *System des heutigen römischen Rechts*, il fait appel à des concepts tels que l'intuition, la nécessité interne, l'invisible et même le surnaturel :

"C'est dans la conscience commune du peuple que vit le Droit positif, et c'est pourquoi nous devons l'appeler aussi le Droit populaire (...) C'est bien plutôt l'esprit du peuple (Volksgeist) répandu et agissant communément en chacun qui est à l'origine du Droit positif, lequel apparaît pour la conscience de chacun non pas fortuit, mais nécessaire. En admettant ainsi une genèse invisible du Droit positif, nous devons dès lors renoncer à toute preuve documentaire (...) Ce sentiment [d'une nécessité interne] s'exprime de la manière la plus explicite dans l'antique affirmation de l'origine divine du droit".

¹⁹⁴ En 1809, à l'apogée de l'Empire, des juristes allemands avaient pensé que le droit français allait devenir le droit commun européen... (cf. N.Rouland, *Introduction historique au droit*, Paris, PUF, 1998, 467).

¹⁹⁵ Dans un compte-rendu publié par l'*Allgemeine Literaturzeitung*, n° 251-252, 20-21 octobre 1806, 129-144.

Le droit n'est donc pas l'oeuvre d'un législateur, fût-il éclairé, mais une construction collective inconsciente du *Volksgeist*, dont le juriste est le médiateur, l'interprète. Mais pas que cela : il ne peut se contenter d'une empathie avec le mystère, en quoi Savigny diverge du romantisme pur, au point que M. Villey voit en lui, à travers le pandectisme, l'annonciateur du positivisme juridique ¹⁹⁶. En effet, les mystères du droit peuvent être percés par la raison, non pas celle du législateur ou du juge, mais des professeurs, auxquels échoit la mission de fonder une science du droit, à condition d'en faire un produit de l'histoire des mentalités. Mais le plus brillant élève de Savigny, G.F. Puchta (1798-1840) entendit trop bien la leçon : le droit va devenir chez lui le monopole des juristes savants, au détriment de la conscience populaire. Chassée, la raison revient au galop... Puchta tomba aussi dans le travers qui allait devenir dans la seconde partie du siècle l'ornière des jeunes sciences sociales : l'évolutionnisme. Pour lui, toute l'histoire du droit était celle de l'évolution de la simplicité originelle à la complexité moderne ¹⁹⁷. Et Savigny lui-même devint ministre de la législation du roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV...

D'autre part, il serait abusif de circonscrire à l'Ecole historique du droit toute la réflexion juridique du XIXe siècle. En Allemagne même, Iehring l'attaque (après en avoir été partisan) au nom du réalisme : le droit ne peut pas être expliqué que par l'histoire, il résulte d'un rapport de force concret, ici et maintenant. Par ailleurs, à la même époque, le droit français suit la voie tracée par la

Révolution : le juriste doit commenter les textes, tous les textes, rien que les textes. Dans son cours de droit français, publié en 1810, Proudhon, doyen de Dijon, affirme ces convictions, qui seront reprises par l'Ecole de l'Exégèse (elle dure de 1804 à 1890) : le Code se suffit à lui-même, il faut seulement en rapprocher et comparer les articles. Cette École possède ses nuances ¹⁹⁸, elle aura des adversaires. Mais globalement, elle dominera la science juridique française jusqu'à la fin du siècle, lui donnant un aspect hyper-rationaliste, aux antipodes d'un quelconque

¹⁹⁶ Cf. M. Villey, *op cit.*, 105.

¹⁹⁷ Ce point de vue est encore très présent chez les juristes actuels. Mais l'anthropologie l'a abandonné depuis un siècle (cf. N. Rouland, *Anthropologie Juridique*, Paris, PUF, 1988, 62-68).

¹⁹⁸ Pour une réhabilitation actuelle de l'Ecole de l'Exégèse, cf. P. Rémy, *Éloge de l'exégèse*, *Droits*, 1, 1985, 115-123, qui atténue les accusations de dogmatisme qu'on fait en général peser sur elle.

romantisme. Car elle repose sur l'esprit de système : il faut "... aller de la règle au système : la règle n'étant que la solution législative d'un cas d'une généralité variable, l'interprète a le devoir de l'établir à sa place dans un ordonnancement cohérent de décisions, qui forment un système de droit. L'exégète est un faiseur de systèmes" ¹⁹⁹

Cependant, la démarche historique va progresser dans la pensée juridique française tout au long du siècle. Notons tout d'abord que Savigny eut en France quelque influence ²⁰⁰. Son principal propagateur fut A.Jourdan (1791-1826, disparu prématurément), fondateur en 1819 de la revue *Thémis*, qui n'eut que quelques années d'existence. Elle s'employa à diffuser les idées de la méthode historique. Des historiens du droit prestigieux insistent sur l'importance de l'approche historique et comparative : Klimrath (1807-1837) ; L.F.J.Laferrière (1798-1861) et R.Laboulaye (1811-1883). Mais la méfiance des collègues demeure vive (Dupin aîné traite la *Thémis* de "petite secte qui s'efforce d'introduire le germanisme en France") : la tradition juridique française continue à s'afficher du côté de la Raison contre le *Volksgeist* romantique. *Thémis* cessa de paraître assez rapidement. Mais d'autres revues vont continuer l'oeuvre de Jourdan. De 1834 à 1853 paraît la *Revue de législation et de jurisprudence* ²⁰¹. On y retrouve Laboulaye, mais son principal animateur est Wolowski. Elle s'inscrit dans le contexte du libéralisme. Libéralisme économique : certains auteurs (notamment Wolowski) se déclaraient partisans d'une lecture économique du droit. Mais surtout politique : ses collaborateurs appartiennent à des institutions (Collège de France, Institut, Arts et Métiers) qui sont autant de place-fortes du libéralisme sous la Monarchie de juillet. La revue fut le lieu de rassemblement des partisans français de Savigny après la disparition de *Thémis* : une grande importance est accordée à l'histoire et à la démarche comparative, que ce soit pour mieux comprendre le droit positif, ou tenter de dégager le sens général de l'histoire juridique française. L'accent est mis sur l'importance de l'étude du droit coutumier, de la jurisprudence et la nécessité

¹⁹⁹ *Ibid.*,121.

²⁰⁰ Cf. J.L.Halpérin, Histoire du droit privé français depuis 1804, Paris, PUF, 1996, 70-73.

²⁰¹ Une thèse récente l'étudie en détail : cf. P.Canto, *La Revue de législation et de jurisprudence (1834-1853)*, Thèse de droit de l'Université Jean Moulin, Lyon, 1999. Du même auteur : De l'usage de l'histoire par les juristes de la France post-révolutionnaire : Le cas de la *Revue étrangère de législation et d'économie politique* (1833-1843) et de la *Revue de législation et de jurisprudence* (1834-1852), à paraître dans la *Revue des Sciences Humaines*, n° intitulé : "Quand l'histoire vient au droit".

de réviser le Code civil. Mais la revue s'éteignit elle aussi assez rapidement. Cependant, à partir du milieu du siècle, la démarche historique commence à s'imposer. Une nouvelle revue va naître, qui elle dure encore : en 1855, un ancien de la *Thémis* (Laboulaye) collabore avec d'autres auteurs à la création de la *Revue historique de Droit français et étranger*. Dès le premier numéro elle affirme sa filiation par rapport à Jourdan, Klimrath et à la *Thémis*. La *RHD* s'attachera d'ailleurs aussi aux droits étrangers, toutefois davantage à son début que par la suite, où elle se concentrera sur l'histoire du droit français. En 1881 est créé à Paris le premier cours d'histoire générale du droit. En 1869 est créée la *Société de Législation comparée*, autre signe des préoccupations de toute une partie de la doctrine juridique française en direction des sciences sociales, ou tout au moins de conceptions du droit très différentes de celles des civilistes de l'Exégèse. En 1896 naît une agrégation d'Histoire du droit : succès non dépourvu d'une certaine ambiguïté à long terme, dans la mesure où il a souvent abouti à couper les historiens du droit des droits présents.

Au total, comme on le voit, l'importance de l'histoire dans le droit est loin d'être négligeable au XIXe siècle dans la doctrine française. Il faut y ajouter la naissance du droit comparé, qui emprunte souvent à la démarche historique est manifeste un désir d'ouverture envers les systèmes juridiques étrangers : en 1831, création au Collège de France d'une chaire d'histoire générale et de philosophie des législations comparées (Lerminier, son premier titulaire, affirmera clairement sa dette envers Jourdan) ; en 1838, création à la Faculté de Droit de Paris d'un cours de législation pénale comparée ; fondation en 1869 de la *Société de Législation comparée* et création d'une chaire de droit comparé à Oxford. Enfin, autre témoignage du recours à l'histoire, la naissance en Europe de l'anthropologie juridique ²⁰². En Angleterre H. Sumner-Maine (1822-1888) publie en 1861 son *Ancient Law* qui rencontrera à un grand succès dans toute l'Europe ; à partir de 1878, date la parution du premier numéro de la *Zeitschrift für vergleichende Rechtswissenschaft*, les auteurs allemands domineront la discipline jusqu'à la fin du premier conflit mondial. En France, les anthropologues ²⁰³ commencent à s'intéresser au

²⁰² Cf. N.Rouland, *Anthropologie Juridique*, Paris, PUF, 1988, 49sq.

²⁰³ Il faut ici citer les ouvrages aujourd'hui bien oubliés de C.Letourneau (1831-1902), docteur en médecine, président de la Société d'anthropologie de Paris : *L'évolution de la morale*, *L'évolution du mariage et de la famille*, *L'évolution de la propriété* (édités par Lecrosnier et Babé, Paris) ; *La sociologie d'après l'ethnographie* (édité par C.Reinwald) ; *L'évolution*

droit, mais plus timidement, et la rencontre, en définitive, n'aura pas lieu. Quoiqu'il en soit, le lecteur d'aujourd'hui qui consulte ces différentes oeuvres y voit moins des ouvrages d'anthropologie que d'histoire, mais une histoire *des* droits, largement ouverte sur les droits non-occidentaux. Car, à des degrés divers, tous ces auteurs sont animés par la croyance suivant laquelle seule la démarche historique, alliée à la comparaison la plus générale possible entre les systèmes juridiques connus, peut permettre une approche scientifique et anthropologique du droit. Dans la seconde partie du siècle, l'évolutionnisme domine d'ailleurs toutes les sciences sociales (le marxisme lui-même en est une version). Les idées d'évolution et de progrès n'étaient certes pas inconnues au XVIIIe (la philosophie des Lumières en témoigne), mais au XIXe, on prend soudainement conscience de la profondeur historique de l'histoire humaine et de celle de la nature (en 1779, dans *Les époques de la nature*, Buffon estimait à 75 000 ans seulement l'âge de la Terre... au siècle suivant, le changement d'échelle est manifeste). La nécessité de la démarche historique s'en trouve renforcée.

La poussée de l'histoire est particulièrement nette en musique. Comme le remarque P.Beaussant, "... *c'est le grand silence des oeuvres antérieures qui constitue toute l'histoire de la musique jusqu'aux environs de 1800*" ²⁰⁴. La catégorie de la "*musique ancienne*" n'existe tout simplement pas : on joue du contemporain. À Londres au XVIIIe siècle, l'*Academy of ancient music* entend par là toute musique datant de plus de vingt ans...

Il y a là une différence majeure entre la musique et les autres arts : L. de Vinci et Rubens sont bien connus des peintres du début du XIXe siècle et leurs oeuvres aisément visibles dans les musées ; Corneille et Racine sont toujours joués. À la même époque, Vivaldi et Monteverdi sont quasiment inconnus. On objectera que la musique ne s'évanouit pas, puisque les partitions demeurent. Mais justement, elles sont souvent oubliées ou perdues... En effet, en l'absence de véritables formes de concert public au sens moderne de ces termes, l'exécution des oeuvres

juridique dans les diverses races humaines (1891, édité par Lecrosnier et Babé). Tous sont animés par l'idéologie évolutionniste. Comme il l'affirme dans *L'évolution juridique dans les diverses races humaines* (p. VIII) : "*Pour comprendre les phases dernières de la civilisation, il les faut rattacher aux phases antérieures, même les plus lointaines*".

²⁰⁴ P.Beaussant, *op cit.*, 76.

n'est pas répétitive. D'autre part, jusqu'à la fin de l'âge baroque, la musique écrite laisse une large place à l'initiative de l'interprète, par nature éphémère. Enfin et surtout, même écrite, la musique n'existe que si on la joue, alors que l'existence d'un tableau ou d'une sculpture est détachée de leurs matériaux. En musique, les oeuvres du passé sont oubliées, ou à la rigueur servent de modèles pédagogiques, d'exercice. À la fin du XVIIIe siècle, C.P.E. Bach écrit à propos des *Duos pour violon et clavecin* de son père : "Ils sonnent encore aujourd'hui fort bien et me font grand plaisir, bien qu'ils aient été composés il y a plus de cinquante ans". Son étonnement admiratif est significatif... Tout va bientôt changer : le présent mérite d'être conservé, le passé ressuscité. Beethoven et Schubert continuent d'être joués ; Bach, jusqu'ici célèbre sans être connu ²⁰⁵, est joué à l'intention du grand public (Mendelssohn dirige en 1829 la *Passion selon saint Matthieu...* à la tête de 400 exécutants ²⁰⁶) ; Palestrina, Victoria et Monteverdi suivront dans les décennies postérieures. En Allemagne, la confrérie des nazaréens en peinture et

²⁰⁵ Suivant la si juste formule de J-M.Fauquet et A.Henrion, *La grandeur de Bach - L'amour de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2000, 53. Bach passe pour un compositeur compliqué. En 1835, ses sonates pour violon et clavier sont données en concert à Paris, où, d'après la *Gazette musicale*, elles ne soulèvent pas l'enthousiasme du public : "Nous avons entendu dire, au commencement de cette séance, combien il était difficile d'intéresser les auditeurs, pendant toute une soirée, par l'exécution de morceaux de musique écrite pour le piano et le violon", (*Gazette Musicale*, 8 II 1835, p. 50, cit. par J-M.Fauquet- A.Henrion, *op.cit.*, 65). En 1839, C.Wieck écrit à Schumann que tout le monde à Paris "se refuse à écouter les fugues de Bach, même les vrais amateurs", (*Lettres d'amour de Clara et de Robert Schumann*, trad. M. et J.Alley, Paris, Corréa, 1948,218). Chopin vouait un véritable culte au *Clavecin bien tempéré* ; plus tard le grand organiste Widor parlera de "notre Saint Père le Bach". Mais Berlioz n'était pas de l'avis de Chopin. En 1833, il assiste à l'exécution par Chopin, Liszt et Hiller du concerto pour trois clavecins en ré mineur, si célèbre aujourd'hui. Il en rend compte ainsi : "C'était navrant, je vous jure, de voir trois talents admirables, pleins de sève, brillants de jeunesse et de vie, réunis en faisceau pour reproduire cette sottise et ridicule psalmodie", (Hector Berlioz, *Critique musicale*, tome I, éd. H.Robert Cohen et Yves Gérard, Paris, Buchet-Chastel, 1996, 126). Quatre ans auparavant, il avait écrit à sa sœur : "J'abhorre ce grimoire ; cela me paraît semblable à la musique que ferait un petit chat jouant sur les touches du piano, ou au bruit d'une douzaine de bouteilles d'eau qu'on viderait à la fois", (*Lettre à Nanci*, 28 XII 1829, *Correspondance générale*, tome I, Paris, Flammarion, 1972,294). Sa détestation englobait aussi Haendel : il parlait ainsi de la "lourde face emperruquée de ce tonneau de porc et de bière qu'on appelle Haendel", (cit. par J.Keates, *Haendel*, Paris, Fayard, 1995,412).

²⁰⁶ Pour autant, cette représentation ne constitue pas une résurrection d'un Bach qui aurait été jusque-là "oublié". Comme le rappellent les auteurs cités n.203, Bach est demeuré présent grâce à l'activité de la *Singakademie* de Berlin dirigée par Carl Fasch (1736-1800), puis Carl Friedrich Zelter (1758-1832), le maître de Mendelssohn, qui l'a initié à Bach.

les céciliens en musique prônent un retour aux anciens, comme le font en France les néopalestriniens et les néorenaissants ²⁰⁷.

Comme l'écrit P.Beussant : "*Toute musique, à partir de cette date [les années 1800] est musique pour toujours* " ²⁰⁸. Si bien qu'avec lui on peut distinguer désormais trois strates : la musique *contemporaine*, celle jouée au moment de l'observation (Berlioz en 1840, Debussy en 1900, Bartok en 1930) ; la musique *proche*, qui s'accroît par accumulation (Beethoven joué au temps de Chopin, Chopin celui de Wagner, etc....) ; la musique *ancienne*, celle d'auteurs retrouvés dans un passé de plus en plus éloigné (Monteverdi en 1900, Couperin et Rameau en 1920, la musique de la Grèce antique aujourd'hui ²⁰⁹).

Parallèlement, la conception romantique de la musique comme langage artistique par excellence conduit à la quête d'un passé d'ordre plus mythologique, au sens propre du terme : un récit des origines visant à légitimer une certaine conception du présent. D'où l'intérêt des musiciens pour les formes d'expression "*primitives*", dont la musique peut et doit s'emparer : le folklore, les chants et danses populaires. Ce type de valorisation est d'autant mieux venu qu'il correspond aux changements politiques. C'est l'époque des nationalismes ; le milieu du siècle voit éclore le "*printemps des peuples*"... car le peuple ne surgit pas par hasard chez les idéologues et les artistes (notamment dans l'opéra). La Révolution française a ouvert en Europe la contestation des pouvoirs monarchiques légués par le XVIIIe siècle. À la légitimité dynastique doit succéder - où se surimposer, suivant les cas - un nouveau référent : ce seront les notions, multiformes, de *peuple* et de *Nation*, auxquelles il faut bien forger un passé. De manière générale, le nationalisme littéraire apparaît dès le début de l'époque romantique, ses illustrations musicales lui faisant suite ²¹⁰ Les opéras de Verdi abondent en messages sur la libération du peuple italien et son unification. Le nationalisme musical se manifeste aussi en Europe orientale au milieu du siècle. Le philosophe Herder (1744-1803) avait le premier mis l'accent sur l'importance de la poésie et de la musique populaire dans les pays slaves. Chez les Tchèques, sous domination autrichienne (ils n'obtiendront leur indépendance qu'en 1867), Dvorak s'intéresse beaucoup au folklore.

²⁰⁷ Cf. F.Sabatier, *op.cit.*, 189-194.

²⁰⁸ P.Beussant, *op.cit.*, 77

²⁰⁹ Cf. l'enregistrement *Musique de la Grèce antique*, Harmonia Mundi, Arles, 2000.

²¹⁰ Cf. F.Sabatier, *op.cit.*, 58.

En Russie, une musique autochtone existait bien : liturgie orthodoxe, chants d’Eglise et chants populaires. Mais, à la différence de l’Europe occidentale, l’absence d’une classe bourgeoise avait lourdement pesé sur le développement de la vie musicale, très influencée par les écoles étrangères, notamment italienne.

En 1861, le groupe des Cinq (Rimski-Korsakov, Borodine, Balakirev, Moussorgski, Cui) se constitue autour de l’idée d’une musique qui serait inspirée de la tradition populaire russe et exprimerait “*le retour à la terre*”, “*le génie de la race*”. Glinka avait montré la voie en 1836 avec l’opéra *La vie pour le tsar*, qualifié par certains critiques délicats de “*musique de cochers*”, mais considéré comme l’acte de naissance de la musique russe, échappant à la tutelle des écoles italienne et allemande. Pour autant, cette musique n’était peut-être pas ressentie comme aussi “nationale” en Russie qu’en Europe occidentale. Pour Hélène Carrère d’Encausse, si les thèmes choisis par les Cinq étaient authentiquement russes, leur musique restait élitiste et fortement influencée par les écoles européennes ²¹¹. Plus tard, Staline essaiera de susciter un mouvement de compositions basées sur des thèmes populaires des diverses régions de Russie. Mais les opéras nationaux qui en sont nés seront largement similaires, en raison d’un projet politique unique inspirée par le *credo* soviétique.

En Europe occidentale, dans la seconde partie du siècle, les conceptions de Liszt et surtout de Wagner procèdent de convictions similaires. Liszt défend l’idée de “*musique à programme*”. La musique pure, trop abstraite, ne peut s’adresser à tous les hommes. Le musicien doit s’appuyer sur la poésie et la littérature, créer un nouveau langage. La musique doit dépeindre, décrire et chercher ailleurs qu’en elle-même ses sources d’inspiration. Notamment dans le passé national, celui de la Hongrie : à partir de 1838, il compose plusieurs *Marches héroïques*. Il écrit à propos des rhapsodies : “*Ces fragments ne narrent pas défaite, il est vrai ; mais les oreilles qui savent entendre surprendront l’expression de certains états d’âme dans lesquels se résume l’idéal d’une nation* ²¹²”. Commentant les *Polonaises* de Chopin, il affirme : “*les plus nobles sentiments traditionnels de l’ancienne Pologne y sont recueillis (...) Elles respirent une force calme et réfléchie, et l’on croit*

²¹¹ Cf. l’entretien avec Hélène Carrère d’Encausse figurant dans le dossier consacré à la musique russe par *Le Monde de la Musique*, 250, janvier 2001, 34-35.

²¹² M.Bois-F.Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, éditions Marval.

y revoir ces antiques Polonais tels que nous les dépeignent leurs chroniques..."²¹³.

Wagner s'inscrit dans cette tendance générale, mais à sa manière, qu'il expose principalement dans *Opéra et drame* (1850-1851). Lui aussi pense que la musique doit fédérer les autres arts. L'oeuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) sera pour lui le drame, qui dépasse l'opéra traditionnel. Ce dernier a eu le tort d'asservir la parole à la musique. Or il faut revenir au temps des origines, quand parole et musique fusionnaient dans le langage primitif, alliant l'intellect à l'émotion. Ces deux aspects se sont ensuite séparés, la langue exprimant essentiellement la raison, la musique des sentiments trop vagues. Il faut qu'aujourd'hui la parole vienne féconder la musique. Wagner insiste :

"Tout organisme musical est féminin²¹⁴ par nature ; il a la faculté de concevoir, non de procréer ; la force productrice est hors de lui et, s'il n'est pas fécondé par cette force il ne peut pas donner le jour à ce qui est en lui".

Mais plus concrètement, de quelle parole s'agit-il ? Dans le cas de Wagner, la réponse est claire. Les grandes mythologies germaniques lui fourniront les thèmes déterminants de son inspiration, qui correspond à son idéal politique de renaissance de la nation allemande.

Liszt et Wagner ne terminent pas le débat qu'ils avaient cristallisé entre deux esthétiques : celles des sentiments et de la forme, de la prééminence du contenu ou de l'irréductibilité de la musique. Car E. Hanslick (1825 -1915), célèbre critique musical et professeur d'esthétique, en est contemporain (Wagner naît en 1813 et meurt en 1883). L'ouvrage d'Hanslick, *Du Beau en Musique*, n'est publié que trois ans après l'*Opéra et Drame* de Wagner. Or ses thèses sont inverses : on voit en lui le premier représentant du courant positiviste en musique. Pour lui, la musique n'est nullement destinée à fédérer tous les arts, car par la nature de son matériau, elle y est irréductible. La musique n'exprime rien en dehors d'elle-même, elle n'est que pure forme, ne poursuit aucun but. Sa forme authentique consiste

²¹³ F.Liszt, *Chopin*, Paris, Buchet-Chastel, 1977,93-94.

²¹⁴ Wagner meurt à Venise alors qu'il était en train de rédiger un essai sur "le féminin dans l'humain".

davantage dans la musique instrumentale que dans l'opéra, genre hybride. Pour autant, la musique peut accompagner l'expression de sentiments, ce qui explique l'émotion qu'elle fait naître en nous, mais le contenu explicite de ces sentiments vient d'ailleurs et y demeure. Il peut donc y avoir parallélisme, mais pas fusion. Hanslick emploie une métaphore : "... *pensées et sentiments courent comme le sang dans les veines du beau corps sonore aux admirables proportions*" ²¹⁵.

Force est d'entendre là plus que des échos avec le positivisme des juristes. Pour ceux-ci, le droit lui aussi se suffit à lui-même. Sa théorie "pure" le situe de manière distincte d'autres ordres normatifs tels que la morale ou la religion. Il ne peut être connu que par une méthodologie propre qui dépasse celle des sciences sociales. Les réalités historiques et sociales exercent certes une influence sur lui, mais elles sont d'un autre ordre et il faut absolument éviter la confusion des genres. D'où le rôle subordonné (au mieux...) dans lequel les juristes positivistes cantonnent toujours des disciplines significativement qualifiées d'"*auxiliaires*", comme la philosophie, la sociologie ou l'anthropologie du droit. On peut cependant se demander s'il ne s'agit pas surtout là de déviations du positivisme. On peut reconnaître la spécificité du droit comme de la musique sans pour autant les clôturer sur eux-mêmes : Hanslick ne nie nullement le lien entre la musique et les émotions, même s'il affirme la radicalité de leur spécificité. La thèse n'est d'ailleurs pas celle des seuls théoriciens. Stravinsky lui-même l'a reprise dans son célèbre propos, souvent mal compris : "*L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique*" ²¹⁶.

Si les conceptions romantiques imprègnent le XIXe siècle, on voit donc qu'elles ne sont pas monocordes. D'autant plus qu'elles évoluent. Dans la première moitié du siècle, on n'y voit volontiers un langage mystique, quelque peu immatériel. Puis avec Liszt et Wagner, le réel se trouve davantage convoqué. Le milieu du siècle constitue donc un tournant, d'autant plus qu'il voit aussi la naissance des théories positivistes.

La diversité marque encore plus profondément le XXe siècle, au point qu'elle se fait incertitude.

²¹⁵ Du Beau en Musique, ch. VII.

²¹⁶ I. Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, 1930, Vol. II, 116.

b) Les incertitudes contemporaines et les vacillements de la Raison (XXe siècle)

[Retour à la table des matières](#)

À la fin de son essai sur l'*Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, M. Weber (1864-1920) parle de l'enfermement dans une "cage de fer" auquel aboutit l'usage de la raison par la modernité, qui sépare strictement le monde désenchanté des phénomènes de celui de l'Être, domaine du devoir moral et de l'expérience esthétique. Il définit la modernité par la rationalité des moyens, opposée à la visée rationnelle des valeurs ²¹⁷. Réduite le plus souvent aux moyens, la raison ne peut plus prétendre à une explication totale du monde, comme au XVIIIe siècle. Prolongeant Weber, Horckheimer, Adorno, l'Ecole de Francfort définissent la modernité comme "l'éclipse de la raison". Dans la *Critique de la raison instrumentale*, Horckheimer écrit : "Le mot "raison", pendant longtemps, a signifié l'activité de connaissance et d'assimilation des idées éternelles qui devaient servir de but aux hommes. Aujourd'hui, au contraire, ce n'est pas seulement le rôle, mais le travail essentiel de la raison de trouver des moyens au service des fins, que chacun adopte à un moment donné".

Ce courant philosophique de la première moitié du siècle n'est certes pas le seul. Au début du siècle la psychanalyse s'était bien présentée comme un magnifique effort de la raison à la poursuite de la *psyche*. Le structuralisme de Claude Lévi-Strauss représente une tentative aussi brillante de la raison pour comprendre le mécanismes des sociétés humaines. Mais l'influence de l'Ecole de Francfort demeure considérable. Elle traduit à tout le moins l'impression d'un vacillement de la raison, qu'on éprouve aussi en parcourant les champs du droit et de la musique.

A priori pourtant, la raison semble bien se porter chez les juristes. Pour la majorité d'entre eux, le droit naturel n'a pas aujourd'hui très bonne presse. À tort ou à raison, on y voit une idéologie vague, sans réelle utilité pour le praticien et qui, sur le plan théorique, commet le grave contresens de masquer l'essentiel du droit,

²¹⁷ Cf. A. Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, 113, 178-193, qui, beaucoup plus optimiste, prône la réconciliation entre la modernité et le sujet

son appartenance au monde culturel ²¹⁸. Le droit est fabriqué par l'homme, non par la nature. Sa rationalité ne provient pas d'une adéquation à un ordre préexistant, divin ou non, mais du fait que l'on peut grâce à l'étude comparative, en dégager à la fois des constantes et des lois d'évolution : c'est le but de l'anthropologie juridique.

Autre voie de la raison - mais celle-ci est une impasse : l'évolutionnisme. Alors que cette théorie, dominante à la fin du XIXe dans les sciences sociales, s'est effondrée au début du XXe, elle inspire plus ou moins explicitement la plupart des juristes actuels. Il y aurait une rationalité de type diachronique, conduisant fatalement toutes les sociétés, et *grosso modo* par les mêmes étapes, du simple au complexe. Or l'anthropologie montre le caractère très relatif de cette construction. Les Aborigènes d'Australie ont élaboré un système de parenté beaucoup plus sophistiqué que le nôtre, alors qu'on a longtemps vu en eux l'archétype des "primitifs". Et la mythologie Dogon n'est pas moins complexe que celle des Grecs...

Mais c'est dans le domaine structurel que la raison juridique semble aujourd'hui triompher. En France, la doctrine de Kelsen sur la hiérarchie des normes est très largement reçue. Elle est opérationnelle : ses sectateurs soulignent qu'elle rend bien compte du fonctionnement du système juridique. Ce qui n'empêche pas un de ses partisans les plus ouverts, D. de Béchillon, de se demander pourquoi notre culture juridique ne pense pas le droit autrement que dans ce type de schéma hiérarchique largement fondé sur la récusation du multiple et du pluralisme ²¹⁹. Mais l'apparent triomphe du rationalisme doit être minoré par quelques sévères bémols ²²⁰. D'une part, comme le fait remarquer M. Delmas-Marty, les lignes pures de la pyramide kelsenienne se troublent devant nos yeux ²²¹. Elle met en relief la discontinuité du processus d'engendrement des normes, dûe au recul de la loi au profit de la jurisprudence, à l'intervention du droit européen dans les droits

²¹⁸ Cf. P.Amselek, Avons-nous besoin de l'idée de droit naturel ?, *Archives de philosophie du droit, op cit*, 343-353.

²¹⁹ Cf. D. de Béchillon, Hiérarchie des normes et hiérarchie des fonctions normatives de l'Etat, Paris, Economica, 1996, 528-530 ; Qu'est-ce qu'une règle de droit ?, Paris, Odile Jacob, 1997, 288-291.

²²⁰ Cf. P.Issalys, La loi dans le droit : tradition, critique et transformation, dans : J.G.Belley-P.Issalys (dir.), *Aux frontières du juridique*, Université Laval, Québec, 1993, 185-219.

²²¹ Cf. M. Delmas-Marty, *Pour un droit commun*, Paris, Le Seuil, 1994, 92-113.

nationaux, à la coexistence non-hiérarchisée entre des Cours suprêmes autonomes en droit interne comme en droit européen (cloisonnement du droit de la Communauté européenne et de celui de la Convention européenne des droits de l'homme). La complexification actuelle du droit modifierait donc l'anatomie du *corpus* kelsenien. D'autre part, la philosophie néo-libérale critique le lien entre rationalité, loi et Etat, caractéristique de la doctrine française. Pour F.A. Hayek (1899 -1992), la raison doit reconnaître ses limites : "*Pour rendre la raison aussi efficace que possible, il faut avoir conscience des limites du pouvoir de la raison, et de l'aide que nous recevons de processus qui échappent à notre attention*" ²²² Le droit est antérieur à la loi, et plus large qu'elle. Il faut le déduire de règles de conduite humaine, qui seules expriment vraiment la rationalité et la justice. La coutume est réhabilitée, mais dans la diachronie : l'ordre juridique s'ajuste spontanément chaque fois que nécessaire, en fonction de l'histoire. Autrement dit -et l'anthropologie juridique le confirme par ailleurs- la coutume est moins tradition "*immémoriale*" que mode actuel de production de droit.

La montée des diverses théories du pluralisme juridique²²³ constitue une autre remise en cause du rationalisme juridique dans sa dimension uniformisante. Jusqu'ici surtout influent en Amérique du Nord (il s'acclimate mieux en pays de *Common Law*, qui révèrent moins le législateur que l'Europe continentale), il est depuis quelques années exposé et discuté en France, en même temps qu'il fédère la communauté mondiale des anthropologues du droit. À travers diverses approches, le pluralisme conteste l'équation française entre le droit et l'Etat et soutient que dans certaines conditions, un groupe social peut engendrer du droit, parallèlement ou même contre l'Etat. Le multiple, parfois le contradictoire, s'introduisent donc dans le droit, remettant en question le principe d'exclusion des contraires cher à Aristote et Kelsen. Cela au prix d'un certain relativisme, parfois âprement critiqué ²²⁴. Notre propos n'est pas ici d'entrer dans ce débat. L'important réside dans un constat : le rationalisme classique est aujourd'hui dominant en France, mais son règne n'est pas incontesté. D'autant plus que certains signes empiriques semblent bien montrer son inefficacité relative. Au XXe siècle, les codifications

²²² F.A. Hayek, *Droit, législation et liberté*, Paris, PUF, 1980, 37.

²²³ Pour plus de détails, cf.. N.Rouland, *Anthropologie Juridique*, Paris, PUF, 1988,74-96 ; À la recherche du pluralisme juridique : le cas français, *Droit et Cultures*, 36, 1998/2,2 117-262.

²²⁴ Cf. par exemple C.Atiás, *op cit.*, 223-236.

ont déçu (tous les projets de révision du Code civil ont échoué)... si ce n'est dans les nouveaux Etats nés de la décolonisation, qui ont vu dans les codes les instruments de la modernité juridique avant d'en constater les limites. Autre signe, celui de la montée du droit comparé, qui ne s'était jusqu'ici jamais très bien acclimaté en France. On risque certes d'y trouver ce qu'on y cherche : les partisans de l'uniformisation la convergence des règles, ceux de la diversité son illustration. Mais la nécessité de la démarche prouve au moins l'accès du droit à une certaine polyphonie.

La musique du XXe siècle traite-t-elle la raison de manière similaire ²²⁵ ?

A priori, il semblerait que non. Tout d'abord, comme le fait remarquer F.B.Mâche ²²⁶, le timbre est devenu depuis Debussy l'élément essentiel de la musique et il résiste radicalement à toutes formalisation logique, y compris par les musiciens sériels. Par ailleurs, certains compositeurs (J.Cage, P.Boulez dans sa *Troisième Sonate*) introduisent le hasard dans des oeuvres "aléatoires" où le parcours ou l'ordre des mouvements sont laissés à l'initiative de l'exécutant, ou dépendent du tirage au sort, de machines, du calcul des probabilités. De plus, le pluralisme semble régner ²²⁷. Le débat actuel n'est en effet plus réductible à une lutte qui opposerait les conservateurs, partisans du système tonal, aux révolutionnaires, souhaitant son abandon. Chaque compositeur définit sa propre voix, utilisant au besoin ses propres signes de notation (laquelle disparaît quasiment dans la musique électro-acoustique). La tendance semble d'ailleurs générale en art, où l'interprétation de l'oeuvre paraît s'orienter suivant une polysémie croissante. Au Moyen-Âge, la peinture était dominée par l'Eglise, et ses thèmes religieux, ce qui n'autorise qu'une interprétation fermée : une *Annonciation* ne peut être lue que

²²⁵ Pour F.B.Mâche (*op.cit.*, 98-105), on peut principalement voir à l'oeuvre trois forces au cours de notre siècle. D'abord ce qu'il appelle *le formalisme scientiste* : l'atonalisme jusque vers 1923, puis le dodécaphonisme, puis le sérialisme, qui s'épuise à partir de 1965. Ensuite la *technocratie rationaliste*, en quête d'un code universel et basée avant tout sur des recherches de formes et de matériaux. Enfin, plus récemment, *la résurgence du sacré* à travers la recherche d'une nouvelle finalité musicale, déjà entreprise par des compositeurs comme Debussy, Stravinsky, Bartok, Messiaen, Varèse, Xenakis, et très sensible aujourd'hui dans le succès des traditions musicales autres qu'occidentales (notamment dans le grand public : la vente des disques de musiques du monde atteint un niveau comparable à celle des disques de musique classique).

²²⁶ Cf. F.B. Mâche, *op.cit.*, 180-181.

²²⁷ Cf.M. Chion, *Musique contemporaine*, Encyclopedia Universalis, 1999

par référence au texte évangélique. Puis le sens se détache de la représentation : au XIXe, quand David peint *Le Serment des Horace et des Curiace*, on peut y voir au-delà du récit de Tite-Live la leçon selon laquelle les trois ordres de la société française doivent s'unir. Aujourd'hui, un tel didactisme n'est plus guère possible. L'oeuvre d'art est problématique, son auteur la livre à des interprétations plurielles. La sémiologie de la certitude fait place à celle de l'hypothétique. L'évolution des écrits théoriques en musique à partir des années cinquante semble s'inscrire dans ce mouvement. On constate la mise en question du déterminisme, l'abandon de l'idée de nécessité et de progrès historiques, le sentiment d'une perte des hiérarchies au profit de l'exaspération des différences ²²⁸.

Cependant, à y bien regarder, la XXe siècle musical n'a pas ignoré la raison, même si elle y règne moins qu'en droit. D'une part, l'ethno-musicologie a donné à la recherche en musique une dimension supplémentaire, de même que l'anthropologie a élargi dans les sciences sociales les champs d'investigation de la sociologie. *A priori*, l'ethno-musicologie semble contribuer au déclin de la raison, puisqu'elle relativise ce que la culture occidentale tenait pour universel. Dès 1885, Alexander John Ellis, père de la discipline, démontre ainsi que les gammes ne sont pas naturelles, mais artificielles, et que les lois de l'acoustique pourraient ne pas avoir de rapports avec l'organisation humaine des sons ²²⁹. En fait, la leçon ne contrevient nullement à la raison. Au contraire elle lui donne l'occasion de se déployer dans un champ plus ample, faisant sortir le musicologue de la caverne platonicienne ²³⁰. Cependant, il est vrai que jusqu'ici le courant dominant en eth-

²²⁸ Cf. M.Decarsin, La création peut-elle s'articuler encore aujourd'hui sur le progrès comme loi ?, dans : D.Cohen-Levinas (dir.), *La loi musicale - Ce que la lecture de l'histoire nous (dés) apprend*, Paris, L'Harmattan, 1999, 215-217.

²²⁹ Cf. J.Blacking, *Le sens musical*, Paris, Éditions de Minuit, 1980,67.

²³⁰ Mais en ethnomusicologie comme en anthropologie sociale, l'existence d'universaux fait problème. Dans les années soixante-dix, la tendance était au relativisme : chaque culture avait ses critères de définition de la musique, très largement irréductibles. Aujourd'hui, certains chercheurs pensent que pourraient exister des structures sonores élémentaires communes aux musiques de toutes les époques et de toutes les sociétés (par exemple les mouvements d'*ostinato* comme dans le *Boléro* de Ravel ; en revanche le rapport tonique-dominante existe pas dans certaines musique, comme à Bali), et même à certaines espèces animales (pas seulement les oiseaux : les gibbons peuvent aussi chanter). Pour plus de détails, cf. F.B.Mâche, *Musique, Mythe, Nature ou les dauphins d'Arion-*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1990 (notamment pages 13-46 sur les rapports entre musique et pensées mythique et rationnelle) ; Nils L.Wallin, Björn Merker, Steven Brown (ed.), *d'une The Origins of Music*, MIT Press, 2000. Par ailleurs, des recherches récentes d'informatique musicale semblent montrer que les mélodies qui retiennent l'attention doivent à la fois contenir de la

nomusicologie a davantage insisté sur la diversité des musiques du monde que sur la recherche d'universaux, qui demeure quand même un des buts ultimes de toute démarche anthropologique, sous peine de se cantonner à la description, si savante soit-elle.

D'autre part, la musique sérielle, inventée au début du siècle, se présente bien comme une hyper-rationalisation des modes de composition. Fut-elle une révolution ? En dehors de son caractère épisodique (elle disparaît quasiment dans les années soixante), on remarquera que ses fondateurs ont toujours voulu l'inscrire dans la continuité avec la tradition. Pour Schönberg, le système tonal n'est qu'une étape dans un processus historique menant au dodécaphonisme et à l'équivalence entre la consonance la dissonance. Il définit le système tempéré comme "*un armistice à durée indéterminée*". Pour Webern, le dodécaphonisme est une extension du caractère naturel de la tonalité, fondée sur la gamme diatonique, qui "*n'a pas été inventée, mais trouvée*". On notera dans ce domaine incertain parallélisme entre l'évolution de la musique et celle de la peinture : à l'abandon de la tonalité correspondait alors la naissance de l'art abstrait. Témoignent d'ailleurs de cette correspondance les rapports entre Kandinsky et Schönberg. En 1911, ce dernier écrit dans son *Traité d'harmonie* : "*L'Art est d'abord -à son premier niveau- une simple limitation de la nature. Mais il devient bientôt une imitation de la nature dans un sens plus large, à savoir limitation non seulement de la nature extérieure mais aussi intérieure. En d'autres termes, il ne représente pas alors que les objets ou les motifs qui produisent une impression mais avant tout ces impressions elles-mêmes* " ²³¹

Invoquée à titre de précédent par les partisans de la musique sérielle, la tonalité, fondement du rationalisme classique, leur a en fait survécu. Les instruments traditionnels, toujours largement utilisés, sont conçus pour jouer de manière tonale. Globalement, la plupart des auteurs compose aujourd'hui dans une "*ambiance tonale*" ²³². Certaines formes manifestent plus explicitement un retour à la tradition, à la consonance et à la continuité : musiques "*répétitives*" aux États-Unis, courant "*néo-romantique*" dans les années soixante-dix (Manfred Trojahn, Wolf-

répétition et de l'aléatoire, et que ce trait est universel (cf. F.Pachet, Les clés d'une mélodie intéressante, *La Recherche*, n° hors-série : La naissance de l'art, novembre 2000, 93).

²³¹ Cit. par F.Sabatier, *op. cit. supra n. 13*, Tome II, 665-666).

²³² Cf. M.Chion, *op.cit.*

gang Rihm, Pierre Henry, Ligeti). Faut-il aussi assimiler à une sorte de néo-classicisme la tendance de l'esthétique contemporaine à la théorisation de l'art ? Pour C. Kintzler, la réponse est négative²³³. D'une part, on ne retrouve pas chez les modernes l'idée d'un fondement naturel de la mathématisation possible de la musique : pour l'Ecole axiomatique qui apparaît au début du XXe, la formalisation accompagne la contingence. D'autre part, Rameau n'a jamais dissocié le plaisir de la musique.

"Le corps ne jouit jamais mieux que quand l'esprit s'en mêle", conclut-elle²³⁴.

En faveur malgré tout d'un retour à la tradition en même temps qu'au plaisir, il faut bien inscrire le renouveau de la musique baroque et de son interprétation²³⁵, qui domine la vie musicale de ces dernières décennies.

L'interprétation romantique de la musique baroque est dénoncée par les baroqueux. Ils lui reprochent de faire sonner cette musique de manière anachronique, en utilisant des instruments modernes et selon une esthétique qui est celle du XIXe siècle : ensembles orchestraux pléthoriques ; utilisation abusive du *vibrato* et du *legato*, caractéristique de la période romantique. Qui écoute aujourd'hui la *Passion selon saint Matthieu* dans la reconstitution qui a été faite de la version donnée par Mendelssohn en 1829 (celui-ci dirigeait du piano près de 400 exécutants...) et la compare aux enregistrements récents de P.Herreweghe²³⁶ s'en aperçoit sans difficulté. Pour P.Giraud, l'interprétation des baroqueux est historisante, comparable à une philologie musicale : *"... au-dessus du hasard subjectif correspondant à la position romantique [ils] parviendraient à l'objectivité de l'interprétation de l'objet musical par le biais de la légitimité de la conscience historique"*²³⁷. Ici, le mystère n'est pas percé par une divination intuitive, mais par le recours scientifique aux données rescapées du passé : traités anciens, littérature générale, iconographie, réplique la plus fidèle possible des instruments anciens ou, mieux encore, restauration minutieuse de ces derniers. P.Giraud récuse cepen-

²³³ Cf ; C. Kintzler, *op.cit.* (*Musique raisonnée...*), 46-48.

²³⁴ *Ibid.*, 48.

²³⁵ Bien entendu, les "baroqueux" ne sont pas unanimement appréciés chez les théoriciens. Pour P. Boulez, ce mouvement n'est que du "reconstructionnisme".

²³⁶ 1999, *Harmonia Mundi*, pour le dernier en date.

²³⁷ P.Giraud, *op cit.*

dant cette orientation ²³⁸, soulignant qu'il restera toujours entre le compositeur et son interprète moderne une ineffaçable distance historique. Il ajoute surtout que l'interprétation historisante méconnaît le fait que toute oeuvre d'art échappe au moins en partie à son époque et à son auteur : l'interprète n'a pas à dupliquer, mais à ajouter sa part de vérité à l'oeuvre. Pour notre part, nous pensons qu'à supposer qu'un jour nous ayons la preuve absolue -bien sûr impossible- que nos techniques permettent la restitution parfaite de la musique telle qu'elle était jouée à l'âge baroque, il restera toujours un obstacle en effet infranchissable. Nous pouvons rêver de percevoir la musique de Vivaldi comme les Vénitiens du XVIIIe. Mais nous sommes d'ores et déjà certains de ne plus jamais l'entendre de cette manière. Car d'une part notre oreille a été habituée à d'autres musiques, d'autre part nous associons la musique baroque à des images qui sont celles du passé, un passé qui restera toujours pour nous incomplet ou travesti en dépit de tous nos efforts en direction de l'histoire. *Nos perceptions sensorielles passent par des cribles culturels.* Nous ne pouvons plus éprouver les sentiments qui étaient ceux de Bach à l'écoute d'une cantate de Telemann. La preuve en est que nous pouvons écouter -et même chanter- avec émotion une *Messe* du *Cantor* de Saint Thomas en oubliant son inspiration religieuse-la seule gloire de Dieu-ce qu'il n'aurait jamais admis. Dès lors, faut-il renvoyer dos à dos les interprétations romantisante et historisante, la deuxième n'étant qu'en apparence rationnelle ? Nous ne le pensons pas. Car la direction indiquée par les baroqueux nous paraît malgré tout la bonne. Il s'agit en effet moins d'opérer une reconstitution historique par culte du passé que de permettre à une oeuvre de sonner de la manière qui mette le mieux en relief ses capacités expressives ²³⁹. Comme l'écrit P.Beaussant : "*Ce n'est pas l'histoire qui les [les baroqueux] fascine, comme on le croit ; ce n'est pas l'authenticité "historique" qu'ils recherchent (...) Ils ne recherchent rien d'autre qu'une musique décapée*" ²⁴⁰, à la manière dont la restauration des fresques de Michel-Ange leur a ôté la patine, simple accident historique que nous avons longtemps attribué à l'intention du peintre. Si l'on accepte ces qualifications, on voit que la raison classique caractérise bien la démarche des baroqueux : en reconstituant une oeuvre dans la vérité *datée* de ses origines (qui n'est pas sa vérité absolue, laquelle n'existe tout

²³⁸ Pour une remise en cause récente du mouvement baroqueux, ou du moins de certains de ses aspects, cf. J-P.Penin, *Les Baroqueux ou le Musicalement Correct*, Paris, Gründ, 2000.

²³⁹ F.Sabatier, *op.cit.*, 693, suggère un parallèle entre le mouvement baroqueux et l'écologie.

²⁴⁰ P.Beaussant, *op.cit.*, 86.

simplement pas), ils pensent optimiser ses capacités expressives et provoquer ainsi le plaisir. Qui, dans le grand public des mélomanes, est d'ailleurs au rendez-vous. La démarche du juriste face à un texte de droit romain n'est d'ailleurs pas différente (on lui souhaite par ailleurs un plaisir égal). Il sait qu'il ne pourra jamais le lire comme un contemporain du siècle d'Auguste. Mais il sait aussi que son interprétation *hic et nunc* exige qu'il l'ait d'abord parfaitement resitué dans son contexte : cela a été la grande découverte de la seconde renaissance du droit romain ²⁴¹ et reste aujourd'hui un des premiers principes enseignés aux étudiants en droit.

Au bout du compte, le XXe siècle apparaît donc essentiellement pluraliste, en musique plus encore qu'en droit. Du moins le voyons-nous ainsi, parce que nous y échappons à peine. L'écoulement du temps épure, comme il décharne les corps, révélant le squelette. Et peut-être dans trois ou quatre siècles, nos successeurs verront-ils des lignes certaines là où le mouvement de la vie rend floues nos perceptions. Nous savons où allaient les maîtres de l'*Ars nova* beaucoup mieux qu'eux. Plus que le passé, c'est le présent qui requiert l'interprétation, l'avenir demeurant le secret des dieux (l'histoire n'a jamais rien prédit, ou si peu...).

²⁴¹ Cf. *supra*, p.....

STRETTE

[Retour à la table des matières](#)

Au terme de ce parcours, il convient d'en resserrer les thèmes, de lier les voix en quelques accords.

Les premiers seront simples.

On constatera d'abord sans peine la concomitance du rôle de l'écrit dans l'organisation des données musicales et juridiques, celle des systématisations des théoriciens, la communauté de parcours de la voie profane.

On ne dissimulera pas pour autant les dissonances. Dieu reste semble-t-il plus longtemps invoqué par les juristes, comme si l'obéissance à la règle juridique n'allait décidément pas de soi, alors qu'à partir du XVIIe, la raison pure, puis le plaisir investissent davantage la musique. Autre décalage, celui du XIXe : si l'appel à l'histoire et à ses forces mystérieuses ne règne pas qu'en musique, beaucoup de juristes font le choix de la raison, notamment en France, où la Révolution a chassé Dieu du droit.

On passera ensuite à des partitions plus complexes.

Si droit et musique semblent souvent suivre la même mélodie, où situer l'harmonie, au sens de Rameau ? Deux réponses sont concevables. La première, la plus simple, correspond à la démarche que nous avons adoptée. Elle consiste à montrer que droit et musique, pris dans un mouvement général de la pensée et de la culture, traduisent à leur manière les mêmes préoccupations, raisonnement éventuellement extensible à la littérature et aux autres arts. Cette vision est donc surtout verticale. Une autre, horizontale, est possible, mais beaucoup plus subtile, qui emprunte au structuralisme. Nous ne pouvons ici que la suggérer, laissant éventuellement à d'autres le soin de l'expérimenter. On peut en effet imaginer que seraient à l'oeuvre aussi bien en musique qu'en droit les mêmes opérations de l'esprit (ce que suggèrent les remarques précédemment évoquées de Panofsky sur l'art

gothique et la pensée scolastique ²⁴²), les mêmes tendances et schèmes classificatoires. Une grammaire commune serait possible, qui unirait corps à corps les deux disciplines, et bien d'autres encore. Elles seraient alors consubstantielles, ce qui n'est pas nécessairement impliqué -ni par ailleurs exclu- dans la démarche verticale. Si de telles structures étaient élucidées, la découverte aurait une grande portée : on l'espèrera donc.

Cependant, même dans ce cas, il subsisterait entre musique et droit une irréductibilité certaine, qui vient d'une part du rôle du plaisir, d'autre part de la notion de beauté : les deux disciplines n'en font pas le même usage.

Commençons par le plaisir. La musique s'adresse autant au corps qu'à l'esprit, éveille notre sensualité où elle s'incarne. Une fugue de Bach, un aria de Mozart, un prélude de Chopin et le plus intime en nous nous se dévoile comme seule la passion amoureuse le permet, où le corps et le coeur se rejoignent : tout devient transparent. Le droit peut aussi enivrer. Pas toujours : les pouvoirs des créanciers chirographaires, le sort des biens paraphernaux ne font guère vibrer. Mais qu'on proclame contre des siècles d'histoire l'égalité et la liberté de tous les hommes, qu'on déclare solennellement les droits des enfants ou l'indisponibilité de nos corps, et l'esprit et le coeur s'émeuvent. Mais pas nos sens : les larmes peuvent venir à l'audition d'un morceau de musique, beaucoup plus rarement, sinon jamais, à la lecture d'un article du Code ²⁴³.

Les différences entre ces perceptions tiennent sans doute à la mise en oeuvre de temporalités elles aussi distinctes. En droit -mais aussi dans les arts autres que la musique- le temps ne se fige pas, mais coule de manière circulaire. Un texte de loi, les personnages d'un tableau s'inscrivent dans un présent infini, sans terme ni commencement. Le lecteur met les mots en résonance, combine les idées qu'ils font naître et les varie comme l'observateur d'un tableau en découvre peu à peu les plans, les couleurs, la géométrie. Tout cela vit, mais dans un temps bouclé sur lui-même. Alors que la temporalité de la musique est celle du temps quotidien, par lequel nous sommes emportés : il nous est consubstantiel. Un morceau de

²⁴² Cf. *supra*, p.

²⁴³ Dans son *Traité des passions*, Descartes lui-même affirme : « Ce qui vient à l'âme par les sens la touche plus fort que ce qui lui est représenté par la raison ».

musique se déploie de manière uni-linéaire : il a un début, un développement et un terme ; il s'organise d'une manière qui correspond à notre perception familière de l'écoulement temporel et s'insinue donc plus facilement en nous. Mais à supposer que cette distinction soit avérée, elle n'explique pas tout : le mystère du plaisir demeure.

Et donc aussi la crainte. Celle qu'expriment les ordres des pouvoirs spirituel et temporel, et qui traverse tant de montages philosophiques.

L'*opinio communis* accuse en général le christianisme d'avoir condamné le corps et ses plaisirs. Non sans raison. Mais en oubliant de dire que les doctrines qui le précédèrent n'étaient à leur manière guère plus tendres. Le sage doit maîtriser ses passions, nous répètent les philosophes antiques, dont celles du corps. | une question portant sur la périodicité souhaitable des rapports sexuels, Pythagore répondit : "*Quand on veut s'affaiblir*" ²⁴⁴. Plus tard, les hérésies ne furent pas toujours libératrices : les cathares n'aimaient guère la matière et leurs *parfaits* étaient abstinents. Le bouddhisme, si en vogue aujourd'hui, prêche aussi le renoncement, suivant sa propre voie. Quant aux Etats autoritaires ou totalitaires, c'est peu dire que l'hédonisme ne fait pas partie de leurs mots d'ordre. Suivant les moments et leurs besoins, beaucoup de religions et ces Etats ne se privèrent donc pas de fixer aux arts leurs propres fins : la musique fut longtemps asservie aux autels et aux princes avant de s'en émanciper.

Les philosophes procédèrent fréquemment à une dépréciation parallèle du plaisir. Cela essentiellement à travers des représentations dualistes situant en Dieu ou dans un ordre cosmique ou naturel l'essence de la musique, depuis les pythagoriciens jusqu'à la fin du Moyen-Age en passant par les doctrines pluri-séculaires de Boèce : la vraie musique n'est pas de ce monde, elle n'est accessible qu'à une minorité. Plus tard, les romantiques renoueront à leur manière avec cette tradition : la musique est la voie d'accès à l'indicible, à Dieu lui-même. Car Dieu est souvent invoqué dans ces montages, comme source de l'attraction qu'éprouve l'homme pour la beauté. Au XVe siècle, le néo-platonicien florentin Marsile Ficin (1433-1499) la définit comme "*la splendeur de la Face de Dieu*" ²⁴⁵. Aujourd-

²⁴⁴ Diogène Laërce, t. II. Serait-il surpris de savoir que de nos jours le juge a à statuer sur la même demande et institue en effet une norme ?

²⁴⁵ Cit. par E. Panofsky, op cit (La Renaissance et ses avant-courriers...), 188.

d'hui encore, soeur Marie Keyrouz, célèbre interprète de chants sacrés, ne s'exprime guère autrement : "... il y a un lien indissociable entre Dieu, le message du Christ et la beauté. Le chant en particulier, qui est la parole parfaite, ressemble à Dieu. Il permet l'amour et le partage prônés par le Christ ; il est l'unique occasion d'exprimer une vérité qui, autrement, serait inaudible" ²⁴⁶.

Ce rôle assigné à Dieu permet ici un parallèle avec le droit. Comme nous l'avons vu, tout autour de la Méditerranée, les civilisations antiques postulaient les dieux, ou Dieu, à l'origine du droit. Il demeure présent jusqu'à nous dans certaines doctrines du droit naturel, elles aussi dualistes, qui hiérarchisent un droit universel d'origine divine et des droits positifs, subordonnés, ou qui devraient l'être. Ce parallèle est-il artificiel ou procède-t-il du seul hasard ? Nous ne le pensons pas. Dans les deux cas, la démarche aboutit à repousser dans les confins ce qui s'inscrit au coeur de l'humain, à appeler Dieu à la rescousse pour éclairer l'inexpliqué (qu'est-ce que la beauté, pourquoi nous attire-t-elle ? ²⁴⁷), ou travestir des processus de domination (condamnation d'un plaisir trop terrestre par crainte de sa subversive puissance ; légitimation religieuse de l'autorité, qui contraint à davantage obéir). Notre conception serait-elle exagérément réductrice ? Nous ne le pensons pas davantage. Car si elle peut satisfaire l'athée et l'agnostique, elle ne devrait pas choquer le croyant, dans la mesure où elle reste compatible avec l'existence de Dieu, mais un Dieu qui ne serait plus un prétexte commode. Comme le rappelle aujourd'hui le jésuite H.Madelin ²⁴⁸ à la suite du pasteur Bonhoeffer (pendu par les nazis en camp de concentration) : "*Dieu est à chercher non dans ce que nous*

²⁴⁶ Cit. dans : " 2000 ans après... que reste-t-il du christianisme ? ", *Le Nouvel Observateur*, n° hors-série, n° 40, mars 2000, page 35.

²⁴⁷ Freud lui-même ressent l'émotion esthétique comme un mystère, même s'il la rapproche des désirs sexuels. Dans *Malaise dans la civilisation*, il écrit : « *La science de l'esthétique étudie les conditions dans lesquelles on ressent le « beau », mais elle n'a pu apporter aucun éclaircissement sur la nature et l'origine de la beauté ; et comme il advient toujours dans ce cas, elle s'est dépensée en phrases aussi creuses que sonores destinées à marquer l'absence de résultats. Malheureusement, c'est sur la beauté que la psychanalyse a le moins à nous dire. Un seul point semble certain, c'est que l'émotion esthétique dérive de la sphère des sensations sexuelles ; elle serait un exemple typique de tendance inhibée quant au but. Primitivement la « beauté » et le « charme » sont des attributs de l'objet sexuel. Il y a lieu de remarquer que les organes génitaux en eux-mêmes, dont la vue est toujours excitante, ne sont pourtant presque jamais considérés comme beaux. En revanche, un caractère de beauté s'attache, semble-t-il, à certains signes sexuels secondaires* ». (Cit. par C.Fouquet et Y.Knibiehler, *La beauté pourquoi faire ? - Essai sur l'histoire de la beauté féminine*, Messidor/Temps Actuel, 1982,19).

²⁴⁸ Cf. H.Madelin, *La foi et la science*, *ibid.*, 70.

ignorons, mais dans ce que nous connaissons. Cet homme d'Eglise [Bonhoeffer] refuse la conception d'un deus ex machina qui résoudrait les problèmes apparemment insolubles. Il se propose de parler de Dieu "non aux limites, mais au centre, non dans la faiblesse, mais dans la force, non à propos de la mort et de la faute, mais dans la vie et la bonté de l'homme ²⁴⁹".

Le plaisir et le droit sont donc de ce monde, qu'il soit ou non d'origine divine. La longue angoisse face au plaisir, la quête inlassable de la Beauté, les mobiles de la révolte ou de l'adhésion à la règle juridique qui incite, libère ou oblige sont en partie à chercher dans ce qui échappe au conscient. On y trouvera pêle-mêle le "manque" de la psychanalyse ; la "promesse de l'aube" ²⁵⁰, celle de l'amour maternel, que la vie ne tient jamais, et bien d'autres choses encore que nous ne cerneons pas, par incompétence.

Il reste que le droit et la musique n'ont pas la même conception du plaisir. Faut-il aussi les distinguer quant à la beauté ? Il semble bien que oui. Contrairement à ce que le profane pourrait croire, il existe bien un "beau droit" ²⁵¹. Mais la beauté dont il est question diffère de celle de l'amateur d'art. De manière accessoire, cette beauté peut être celle du style. Le juriste aime les adages, et la qualité de leur forme sert à leur mémorisation. Pour le plaisir, deux maximes rapportées parmi bien d'autres par Loisel en 1607 :

*"Boire, manger, coucher ensemble, c'est mariage ce me semble",
"Morte ma fille, mort mon gendre ²⁵²" ²⁵³.*

Mais cette qualité demeure relativement accessoire. La beauté, pour le juriste, c'est surtout la clarté de l'argumentation, sa finesse, sa subtilité. Il parlera ainsi

²⁴⁹ D.Bonhoeffer, *Résistance et soumission - Lettres de prison*, Labor et Fides, 1973, 2 190-291.

²⁵⁰ Cf. R.Gary, *La promesse de l'aube*, Paris, 1960.

²⁵¹ Cf. P.Jestaz, *Le beau droit*, op cit (Archives de philosophie du droit), 14-24.

²⁵² Cela signifie que le décès d'un des conjoints met fin aux obligations qui liaient l'autre conjoint à sa belle-famille. Ce qui est toujours l'état du droit positif, comme on ne le sait en général pas : chaque conjoint doit assistance à la famille de l'autre, jusqu'au veuvage ou au divorce.

²⁵³ Cf. A.Laingui, *La poésie dans le droit*, op cit (Archives de philosophie du droit), 132-143.

d'un bel arrêt, mais non d'une belle loi, car l'argumentation n'apparaît pas dans cette dernière, à la différence de la décision judiciaire.

Le juriste vise l'*élégance*, ce qui, pour l'artiste, n'est qu'un des aspects de la beauté parmi bien d'autres. Plus encore, le juriste tend à identifier le beau et la raison ²⁵⁴, alors que nous avons vu dans toute l'histoire de la musique que celle-ci a du constamment partager son empire avec d'autres prétendants. Faut-il pour autant prononcer la séparation des juristes et des artistes ? Ce serait imprudent, car il reste beaucoup à découvrir dans les rapports du droit avec la musique.

²⁵⁴ "La beauté du droit est la droiture, celle du raisonnement, la raison ", (G.Cornu, *Droit et esthétique - Présentation, ibid.*, 11.

DA CAPO

[Retour à la table des matières](#)

Car s'il faut conclure, tout ceci n'est au fond que prélude : les fugues restent à composer, avec la rigueur qui est leur. Proposons-en quelques sujets, de manière non exhaustive : pratiquement toute l'histoire des rapports entre le droit et la musique reste à écrire ²⁵⁵.

Il y en a au moins quatre.

Pour commencer, *l'histoire des institutions* : l'historien du droit sera ici à l'aise, car si l'objet a été jusqu'ici peu abordé, la démarche reste classique. Comment les milieux musicaux ont-ils été organisés, quels ont été leurs rapports avec les pouvoirs ²⁵⁶ ? Ensuite, la *Science Politique* : la réglementation de la musique, de ses contenus et de ses formes par les pouvoirs concrets (notamment autoritaires), dans les cités utopiques et les espaces paradisiaques, dans les espaces de loisir et de consommation, dans les lieux d'enfermement (prisons, camps de concentration) constitue un immense domaine de recherche. On songera aussi à une *sociologie* qui pourrait souvent rejoindre l'histoire des idées politiques (la musique d'une époque ne peut être abstraite de ses appartenances sociales : il y a une musique des élites, une autre du peuple... et des relations entre elles).

Il manque à la musique l'équivalent de ce que fut l'oeuvre de Duby pour l'architecture et la peinture médiévales.

Enfin, *l'histoire de la pensée*, à laquelle il faudrait adjoindre les données de l'ethno-musicologie. Dans les lignes qui précèdent, nous en avons tenté une esquisse, qui demeure caricaturale, étant donné l'ampleur de l'objet envisagé. Il faut

²⁵⁵ L.Depambour-Tarride (*op.cit. supra n.1,p.15*), le fait à juste titre remarquer au sujet de l'histoire des institutions qui leur sont communes.

²⁵⁶ Pour le droit positif, cf. D.Sistach, *La musique, l'Etat et le droit - Essai d'analyse critique*, Thèse de droit public, Université de Toulouse I, 1994, multigr.

bien sûr aller beaucoup plus loin et davantage dans le détail. Par exemple envisager les éventuels échanges entre musiciens et juristes : quelle aubaine si Rameau avait correspondu avec Montesquieu ou avec les conseillers de d'Aguesseau... l'hypothèse n'est pas absurde. N'oublions pas que jusqu'au XVIIIe, les savants sont polyvalents : les équations ne font pas peur aux philosophes et ceux-ci n'abandonnent pas le droit aux juristes. Newton avait ses idées sur la musique ²⁵⁷. Et même à partir de ce siècle jusqu'au nôtre, la liste est longue ²⁵⁸ soit des théoriciens de la musique qui avaient reçu une formation juridique ²⁵⁹, soit des musiciens bénéficiant de la même expérience ²⁶⁰. D'autre part, cédant à la tendance de l'esprit français, nous avons ici surtout accentué les processus de cohérence, de parallélisme entre le droit et la musique. Mais on goûte la saveur du fruit plus à sa pulpe qu'à son noyau... Autrement dit, il faudrait inventorier avec minutie les écarts, les décalages, les lacunes ²⁶¹. Eux aussi sont révélateurs ²⁶² : c'est la dissonance qui fait progresser.

²⁵⁷ C. Lévi-Strauss, *op cit (Regarder, écouter, lire)*, 48, n.1, rappelle que le savant établissait des rapports mathématiques entre les diamètres des anneaux diversement colorés formés par la réfraction de la lumière, et les longueurs d'un monocorde produisant les notes d'une octave.

²⁵⁸ Elle est donnée par : Wayne Alpern, *op.cit. supra* n....,1461, n.4. Pour une étude psychologique de l'artiste-juriste, cf. Daniel J.Korstein, The Double Life of Wallace Stevens : Is Law the " Necessary Angel " of Creative Art ?, 41 *N.Y.L.Sch.LawRev.*1187 (1997).

²⁵⁹ Quelques exemples :Johann Mattheson (1681-1764), Johann Scheibe (1708-1776 ; il fut l'adversaire de Bach, qu'il considérait comme dépassé cf. *supra*...), Jean d'Alembert (1717-1783),C.P.E. Bach (1714-1788), Léopold Mozart (1719-1787) Eduard Hanslick (1825-1904)

²⁶⁰ Quelques exemples : Haendel (1685-1759), Telemann (1681-1767), Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), Christoph Friedrich Bach (1732-1795), Schuman (1819-1896), Tchaïkovsky (1840-1893), Chabrier (1841-1894), Chausson (1855-1899), Sibelius (1865-1957), Stravinsky (1882-1971), Luigi Nono (1924-1990). (Du côté des peintres, on notera qu'Henri Matisse et Kandinsky accomplirent également des études de droit).

Bien entendu, on ne saurait tirer de conclusion univoque de ces doubles compétences. Jusqu'à une époque récente, l'apprentissage du droit était fréquent dans les milieux aisés, à la fois par convention sociale et nécessité. Certains musiciens peuvent donc ne pas en avoir gardé de trace déterminante (dans *Tristes Tropiques*, Claude Lévi-Strauss, évoquant ses propres études de droit, leur reproche avec ironie leur manque de scientificité). Dans son autobiographie, Stravinsky confesse ainsi son peu d'intérêt pour le droit, même si ses positions théoriques sur la musique en ont peut-être été plus influencés qu'il ne le croyait (cf. Wayne, Alpern, *op.cit.*, 1501-1502).

²⁶¹ Tous les arts ne marchent pas nécessairement au même pas. Par exemple, au XVIIe, la musique était sous-développé par rapport à la poésie et la peinture. Louis XIV, lui-même excellent musicien et danseur, fit beaucoup pour sa promotion.

Plus difficile encore, il faudrait identifier les homologues à la manière structuraliste, comme l'implique la mise en oeuvre de la démarche "horizontale" définie plus haut ²⁶³. Si comme le dit C. Lévi-Strauss, la fugue était déjà dans les mythes ²⁶⁴, si les mêmes formes de pensée sont repérables dans des domaines apparemment distincts ²⁶⁵, alors peut-être retrouvera-t-on la sonate dans le droit. Ici, le champ est totalement vierge... et d'autant plus attractif. Un ouvrage récent nous donne cependant une idée de la tâche, en comparant la peinture des impressionnistes et la musique de leur temps ²⁶⁶. Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* révèle une nouvelle écriture musicale. Dans une démarche inverse de celle de Rousseau, Debussy émancipe l'harmonie de son assujettissement à la mélodie : les accords se succèdent en s'affranchissant souvent des contraintes anciennes, "*L'harmonie fonctionnelle s'estompe au profit d'une harmonie de couleur*". Processus comparable à celui mis en oeuvre vingt ans auparavant par les impressionnistes. M.Fleury montre en effet de façon convaincante que jusque-là, la couleur jouait en peinture le même rôle de soutènement que l'harmonie par rapport à la construction tonale. Or c'est elle qui va désormais régler l'ensemble de la composition, en relativisant le sujet et la ligne. Comme les accords, elle vient au premier plan. Pour le plaisir : Debussy et Monet sont essentiellement des hédonistes. Mais aussi par souci d'une restitution plus authentique du réel : le musicien et les impressionnistes estiment être plus proches de la réalité que leurs prédécesseurs ²⁶⁷. Nous savons que le droit a des couleurs ²⁶⁸. Possède-t-il aussi des musiques ²⁶⁹ ? Dans

²⁶² "Ce sont les écarts, les discontinuités qui permettent de repérer les affleurements des structures enfouies", (P.Daix, Pour une histoire culturelle de l'art moderne - De David à Cézanne, Paris, Odile Jacob, 1998, 12.

²⁶³ Cf. *supra*, p.....

²⁶⁴ Cf ; *supra* n 91.

²⁶⁵ Claude Lévi-Strauss précise qu'il a soumis au compositeur René Leibovitz le modèle d'une transformation d'un mythe, et que quelques semaines après, le musicien lui en a adressé l'équivalent musical (cf. C.Lévi-Strauss, *op cit* (*De près et de loin*), 244.

²⁶⁶ Cf. M.Fleury, *L'impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996, 81-83.

²⁶⁷ *Ibid.*, 141.

²⁶⁸ Cf. H.Mangin, *Les couleurs du droit*, Mémoire de DEA de Théorie Juridique, Aix-en-Provence, 1995. Le droit ne s'est pas privé d'utiliser la peinture, notamment en vue de la répression et de la prévention. Bien entendu par le spectacle des supplices (cf. L.Puppi, *Les supplices dans l'Art*, Paris, Larousse, 1991). Mais aussi par la peinture dite infamante, qui consiste à représenter le coupable dans une situation qui illustre son crime : cf. G.Ortalli, *La peinture infamante*, Paris, Gérard Montfort, 1994 ; P.F.Dayot, La technique juridique de la peinture infamante, *op cit*, (*Archives de philosophie du droit, Droit et esthétique*), 122-131. L'infamie n'a pas disparu de nos droits positifs. À l'heure actuelle, un tribunal peut ordonner

certaines sociétés, chants et instruments de musique accompagnent le règlement des conflits ²⁷⁰. Cette question nous permet en tout cas d'entrevoir les noces du plaisir et de la raison, que crut atteindre le classicisme.

Au-delà des siècles, son message reste clair : *il faut sentir ce que l'on sait et comprendre ce que l'on sent* ²⁷¹.

Fin du texte

ner la publication d'un jugement dans un journal, où son affichage en certains lieux, et on sait qu'aux États-Unis on peut contraindre le mari volage ou brutal à présenter ses excuses à son épouse à la télévision...

²⁶⁹ Dans le domaine un peu trivial du droit militaire (Clémenceau disait que la justice militaire est à la justice ce que la musique militaire est à la musique...), on peut noter avec J. Carbonnier (*Flexible droit*, Paris, LGDJ, 1995, (8e éd.), 60-61) que la sonnerie du clairon tire le soldat du sommeil pour le faire revenir dans la caserne. On ajoutera qu'il peut aussi le contraindre à monter à l'assaut, ce qui n'est pas sans conséquence. À des époques plus reculées, on sait que les hoplites de Sparte marchaient au son de la flûte, et que les armées de l'Ancien Régime s'avançaient sur le champ de bataille à celui du tambour.

²⁷⁰ C'était notamment le cas chez les Inuit : cf. N.Rouland, Les modes juridiques de solution des conflits chez les Inuit, *Étude Inuit*, Numéro spécial, (Université Laval, Québec, Volume 3, 1979).

²⁷¹ On peut parfaitement chanter, jouer d'un instrument ou faire du droit sans éprouver le besoin de comprendre en profondeur la nature des processus mis en branle et, au moins pour les arts, se satisfaire du seul plaisir de la sensation, qui, à l'évidence, ne compte pas pour rien : loin de nous l'idée de partir à la recherche de la musique des sphères... Mais la connaissance exerce un effet libérateur, non seulement sur l'esprit mais également sur les perceptions, car elle dénoue des liens souvent cachés. Comme l'écrivait dans un autre contexte Max Scheler :

“Plus les métaphysiques restent à formuler et moins leurs défenseurs sont conscients de leur origine, plus fort est le pouvoir qu'elles exercent sur les esprits”, (M.Scheler, *Problèmes de sociologie de la connaissance*, Paris, PUF, 1993, 139).