S1



Ce cours ne demande pas de spécialisation préalable en arts, je dis arts au pluriel, car nous allons croiser différents supports artistiques : arts de l’image, (peinture), musique, un peu de poésie en présentant divers œuvres dont le fil conducteur rejoint l’histoire des arts.

Si vous êtes néophite en arts pas de problèmes. Si vous êtes expert en arts, pas de problèmes non plus. Même si vous, pour parodier, le titre d’un ouvrage de Pascal Quignard (la haine de la musique) avez la haine de l’art. En revanche, ne suivez pas ce cours si vous avez la haine de l’éducation ou des enfants…. C’est bien d’éducation artistique, d’art et d’éducation (éduc à l’art et par l’art) que nous allons parler.

Mais d’emblée, du moins dans la paysage français, le couple « arts, éducation » sent le soufre et résonne plus comme des noces barbares. Un paradoxe pourrait être souligné : tout le monde estime que l’art, la culture sont des éléments centraux de l’éducation, ce que les Grecs avaient souligné avec la notion de *Paidéia*, ou Schiller plus tard dans ses Lettres sur l’éducation esthétique. Mais en même temps, parmi les enseignants généralistes, personne n’ose enseigner les arts, il y a comme une résistance aux EA.

Par exemple, je peux me référer à une enquête sur les enseignements artistiques auprès des élèves de segpa/erea : sur un département, musique, danse, théâtre : personne, et ap : 3 de façon adjacente

Tout se passe comme si les plus dépossédés de culture l’étaient encore plus par les institutions scolaires. Cf Bourdieu, Darbel.

Pour revenir à l’enquête, dans les entretiens réalisés auprès des enseignants, sous l’argument « manifeste » ; « je ne suis pas formé pour », intervient très vite le latent : l’art n’a pas de vérité absolue : « ils vont faire des trucs, mais moi, je ne peux pas leur dire c’est beau ou laid ». Et c’est parce qu’il n’y pas de vérité normative, que les enseignants sont déstabilisés, ils doivent pratiquer une pédagogie de l’incertitude, et renoncer aussi à leur pouvoir de détenir la bonne réponse, le beau. La question n’est pas facile puisque, à suivre Michaud, nous sommes entrés (depuis le XXe siècle), dans une période où il deviendrait impossible de définir l’art….d’épingler précisément une norme. Comment enseigner ce que je ne peux pas définir ?

Or cette difficulté, qui renvoie à de nombreux débats en esthétique, les oeuvres changeant sans cesse de formes et de normes, et pas seulement maintenant, trouve quand même une première réponse : En effet, comment aborder les oeuvres d’art en éducation, pour les enseigner ? Il faut aller au-delà des normes et des critères d’un lieu et d’un temps pour reconnaître un caractère essentiel de l’art, qui permet de l’aborder : Le langage. Langage ne signifie pas une langue articulée selon l’ordre du signifié et du signifiant, mais signifie simplement des formes qui ont une capacité à communiquer quelque chose, à faire ressentir quelque chose que l’artiste a voulu exprimer et que va ressentir le public. Ce quelque chose a toujours à voir avec le sensible, l’émotion, mais n’instaure pas moins un sens, en provoquant un questionnement, une réflexion, du moins pour nombre d’oeuvres d’art.

Arrivé à ce stade je peux dire que l’art est un langage, qu’il peut être défini, appréhendé comme tel, et que c’est sous cet angle qu’on peut l’aborder en éducation : un langage qui passe –ou « communique » par la sensible, la sensation, par l’émotion, par l’image, au sens d’imaginaire et de rêve.

Et si le rôle de l’éducation est de guider l’in-fans-celui ne parle pas encore- vers les langages dont l’ensemble fonde la culture, nous trouvons ici, avec l’idée des arts comme langage sensible, une première approche du rapport arts/éducation.

Mais là nous rencontrons immédiatement une seconde difficulté lorsqu’on considère l’éducation face à un langage « sensible ». On pourrait dire que l’éducation telle qu’elle s’est engagée depuis l’école « 3ème république » a mis en faîte de son système la rationalité, la science, et ce au détriment du sensible. Par exemple, Durkheim dans son *éducation morale* écrit que «  l’art est dangereux parce qu’il détourne de la vie réelle et donc de la vie morale » il ne fait que des rêveurs et non des citoyens actifs. On pourrait dire que l’art n’est pas chose sérieuse, et que l’éducation ne peut se faire qu’en transmettant des éléments rationnels, vrais, plausibles, certains. Pas de place pour le rêve.

En fait cette conception de Durkheim dérive d’une très ancienne tradition qui remonte à Platon. C’est ce que je vais reprendre dans une deuxième partie de cette séance, la conception dite de la *mimèsis.* L’idée : il y a des langages, qui constituent ce que l’éducation doit transmettre et qui en constituent les disciplines. Or, tout n’est que langage, l’art, le verbal, le sport, la science, les mathématiques. Toutefois certains langages sont meilleurs que d’autres… Eliminons les moins bons.

Pour développer un peu ce schéma, chez Platon :

Le vrai, la vérité est le but ultime, ce qui pour les grecs se nomme les Idées : l’Idée c’est le prototype absolu de chaque chose de chaque être du monde, un prototype qui est une formule algorithmique quelque part dans le ciel.

Ainsi les langages (verbaux, techniques artistiques) vont-ils, en parallèle, traduire, chacun à sa façon, ces Idées, et donc en faire des copies

 **Dia 12**

 Idées (prototype abstrait, équation mathématique)

 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

 Langages, activité humaine (verbale, technique, artistique)

 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

 Copies imparfaites des Idées

Mais ce parallélisme entre les langages est inégalitaire : certains langages, marqués par l’abstraction, la précision, feront de meilleurs copies que d’autres langages. Ainsi, la précision mathématique, celle de la pensée conceptuelle et de la logique (le logos) feront de bonnes copies des idées. La technique aussi, mais d’autres seront catastrophiques, comme les arts, incapables de fixer une vérité, imprécis, ne feront que de « mauvais simulacres ».

Moralité, il faut renvoyer les artistes de la cité, ces menteurs,et ne retenir que les langages dignes de la précision rationnelle nécessaire à la connaissance des Idées…. Et l’on comprend ainsi le discrédit jeté depuis par les institutions scolaires envers les choses de l’art. C’est bien ce que reprend Durkheim lorsqu’il dit que l’art « détourne de la vie morale », il ne dit pas le vrai des Idées morale

Vous ne serez pas surpris, mais ce cours va s’opposer à cette conception d’un parallélisme inégalitaire. Je vais suivre ici la conception qu’U Eco nomme « le système sémantique global » : la culture n’est pas constituée par des langages (certains étant meilleurs que d’autres) qui traduiraient en parallèle l’essence d’une vérité (l’idée) externe au monde humain, mais la vérité est construite (toujours de façon imparfaite) par les langages eux-mêmes, de l’intérieur, et ce dans une interaction constante entre les langages, dont ceux du sensible ou ceux de la rationalité. Et ceci, la psychologie de l’enfant nous le montre : celui-ci ne se construit pas exclusivement dans des pensées ou langages exclusivement rationnels, mais en articlant sans cesse sa pensée abstraite et ses expériences sensibles. S’il n’y a pas l’un, l’autre ne peut se déployer… et inversement….

Il en va de même au niveau de la culture. On a souvent dit que toute culture meurt lorsque s’arrêtent ses langues rationnelles, mais force est de constater que toute culture meurt aussi lorsque meurent ses langages artistiques.

C’est donc cette perspective d’un système, la culture, composé par différents langages qui seraient en constante interaction, qui se fructifieraient les uns les autres, que nous allons suivre. Cette interaction, nous allons l’aborder selon une trame historique, dès la séance suivante, allant de la Renaissance à la seconde moitié du 20ème siècle. C’est ainsi que je croiserai différents langages artistiques (peinture, musique, etc…). Mais avec la théorie du système sémantique global, cette interaction entre les langages ne saurait exclure d’autres formes langagières, dont celles de la rationalité et de la logique. C’est ainsi que je ferai des interactions (« correspondances » au sens de Baudelaire) entre les œuvres et aussi un autre langage qui est celui de la philo, et au 20ème siècle de la fille de philo qu’on nomme « les sciences humaines ».

Il ne s’agit pas d’un cours de philo, mais penser l’art ou les œuvres pour les transmettre, c’est déjà comprendre le sens des œuvres, et ce sens s’éclaire souvent avec la philo, ou tout comme, dans la système de la culture, les idées philo s’éclairent souvent par les oeuvres qui leur sont contemporaines. Finalement, c’est ceci : comment donner sens à des œuvres ? question fondamentale si l’on veut enseigner les arts.

Par exemple, on considère le surréalisme (les montres molles de dali) : c’est le monde du rêve et de l’inconscient, et on se rend compte que le surréalisme fait suite aux découvertes de Freud sur le rêve à qui il se réfère. Ou encore, si l’on considère un mouvement particulier de la philo qu’on nomme le phénoménologie, où il faut déjà déployer la pensée à partir d’un flou, et d’impressions premières, on se rend compte que ce mouvement s’ajuste, et fait suite, au travail des peintres impressionnistes. La question du sens se pose dans toutes ces interactions. Qu’on se comprenne bien : il ne s’agit pas ici de concevoir ce qui relèverait d’un enseignement de la philo, par l’art, aux enfants. Nous nous limitons simplement à ma question de l’enseignement des œuvres d’art aux enfants. Mais pour nous, adultes, ceci suppose que nous connaissions ces œuvres, que nous puissions leur donner sens avant. C’est en ceci que considérer l’interaction que peuvent avoir ces œuvres avec leur contexte d’émergence, avec les questions qu’elles posent ou visent, avec leur rencontre avec les idées philosophiques du même contexte, avec l’histoire des idées est une aide nécessaire pour l’enseignant.

Dia

Tel sera la plan du cours au travers de quelques grands thèmes :

Renaissance : l’homme et la perspective

Le XVII : l’avènement du signe et des grammaires

Le XVIII : les Lumières, le sublime

Le XIX : le romantisme et le réalisme

Le XX : la conscience, l’inconscient, la forme et le temps.

Nous ponctuerons ces séances par deux moments : consacrés à penser une didactique des œuvres : comment se situer pour enseigner une œuvre ? Il s’agira, à partir d’une oeuvre de construire une fiche pédagogique : partir d’une oeuvre pour l’enseigner, et choisir ce qu’on va y enseigner, auprès d’enfants. Nous ferons une séance (ou deux 1/2 séance) portant sur ce travail, à blanc, et le partiel consistera à imaginer, à partir d’une œuvre qui aura été présentée en cours, à construire une fiche pédagogique pour travailler cette œuvre avec des enfants.

Mais, et telle est la seconde partie de la séance, qu’est-ce qui est interrogé par les langages comme ceux des arts ou de la philo ? Autrement dit : si les langages des arts et les autres langages, comme ceux de la philo, interagissent, se croisent, partagent une interrogation commune, où se croisent-ils ?

Prenons l’exemple de la philo : J.F. Lyotard disait que la philo est une pensée qui cherche « le là de l’au-delà ». Elle cherche à mettre en concepts, à nommer, à désigner, ce qui n’est pas encore nommé ou conceptualisé. Elle vise un autre, et son sens se donnera toujours dans un effort pour arraisonner un autre… Il en va de même pour la science et tout ce qui procède de la recherche, de la création.

Mais qu’en est-il pour l’art ?

Mais comment l’art procède-t-il ? Comment l’art s’y prend-t-il pour communiquer quelque chose ? Qu’est ce qui est au centre du fonctionnement artistique ?

Voyons ceci avec les arts plastiques, puis avec la musique

En arts plastiques.

Trois rapports sont discernables dans les arts de l’image, avec deux théories (ou trois)  : la *mimèsis* selon Platon, selon Aristote, et l’incarnation.

Voyons ces trois rapports.

En effet, si une théorie a fondé nos conceptions occidentales de l’art, c’est celle de la *mimèsis*, de l’imitation, telle qu’elle avait été engagée depuis les grecs anciens. L’art doit imiter la nature. Le problème est que toute imitation, toute re-présentation, ne fait qu’un double qui ne sera jamais le référent, l’original. L’art introduit toujours une distorsion vis-à-vis de son modèle, il créé un espace autre, un écart. Il fabrique de l’autre.

**DIA 1**

**Référent, modèle ---🡪 *mimèsis* 🡪 œuvre : double différent du référent**

 **Ecart, distorsion**

C’est autour de cet écart que l’on peut reconnaître l’opposition entre Platon et Aristote. Pour mieux introduire cette opposition

Regardons ces deux lits

**DIA2**

  

Le premier –vous avez reconnu un extrait de l’une des versions de la chambre de Vincent en Arles, 1889- avec une perspective légèrement faussée, tordue, des couleurs saturées aurait déclenché les foudres de Platon : ce lit n’est pas réel, il n’est qu’un mauvais simulacre et, à la rigueur, Platon aurait jeté sa préférence sur limage du catalogue d’un illustre fabriquant de meubles scandinaves.

C’est en effet l’exemple du lit que cite Platon pour condamner les arts :

Dieu a créé l’idée de lit qu’il a déposé dans l’esprit des menuisiers. Ces artisans vont ainsi suivre cette idée pour produire un vrai lit, en trois dimensions. Mais l’artiste lui, ne fait qu’imiter ce dont les deux autres –Dieu et les menuisiers- sont les créateurs. Allez donc vous allonger sur un lit peint sur une fresque ! L’artiste ne fait donc que des simulacres de la vérité, il ment, et il faut ainsi le congédier de la cité. Ou à la rigueur ne tolérer que les arts les plus figuratifs, ceux qui réduisent au maximum l’écart.

Aristote, lui, aurait jeté son dévolu sur le lit de Vincent et non celui du catalogue. Si l’art doit imiter, son intérêt, pour Aristote, est précisément celui de produite des écarts, des distorsions au regard du réel. « Nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d’animaux les plus méprisés ou même des cadavres »

L’oeuvre imite « soit des choses qui existent, soit des choses qu’on dit ou qui semblent exister, soit des choses qui doivent exister ». Mais en les imitant, elle créé toujours une mise à distance, quelque chose d’autre qui génère une étrangeté. Cette dernière est alors non seulement le lieu du *pathos*, de l’émotion, mais encore celui d’un étonnement. Voilà pourquoi, précise Aristote dans sa rhétorique, il faut « donner un langage un cachet étranger, car l’éloignement suscite l’étonnement et l’étonnement est chose agréable ».

**DIA 3**

**Référent, modèle ---🡪 *mimèsis* 🡪 œuvre : double différent du référent**

 **Ecart, distorsion**

 **Négatif pour Platon**

 **Positif pour Aristote : étonnement, mise en pensée…**

La phrase mérite qu’on s’y arrête et qu’on s’en étonne un peu. Car qu’est-ce donc que l’étonnement selon Aristote ? On se souvient de la célèbre proposition aristotélicienne : l’étonnement est la source de la pensée, le lieu fondateur de la science et de la philosophie.

Avec la *mimèsis*, là où Platon voit une erreur qui trompe la pensée, Aristote voit le contraire : une disjonction, la place de l’autre, qui étonne et engage la pensée.

Dans la perspective aristotélicienne, cette mise en étrangeté s’inscrit dans la différence entre l’œuvre et son référent à imiter in *praesencia*.

Mais, pour poursuivre cette approche théorique, ce référent va devenir *in* *absencia*, faisant que la place de l’autre ne sera plus dans la différence entre l’oeuvre et son sujet, mais à l’intérieur de l’oeuvre elle-même.

**DIA 4**

 **~~Modèle ---~~🡪 *mimèsis* 🡪 œuvre : lieu d’une différence incarnée**

 **Place de l’autre**

Ce sera la thèse de l’incarnation : dans la forme de l’oeuvre, il doit y avoir une profondeur informelle, où un autre, non visible, mais pourtant présent, qui va s’incarner.

Pour mieux introduire cette thèse de l’incarnation, revenons à la chambre de Vincent (3ème version, 1889).

**DIA 5**



Si Platon nous aurait dit : quelle horreur cette chambre à coucher toute distordue, fausse, je lui préfère le catalogue danois.

Si Aristote aurait vanté au contraire l’intérêt de cette œuvre en soulignant sa distorsion étonnante au regard d’une vraie chambre à coucher,

la thèse de l’incarnation nous dirait : ce tableau a bien un contenu manifeste, qui est une chambre à coucher. Mais au-delà, il nous fait ressentir une autre chose, qui n’est pas présente dans le contenu formel de l’œuvre, mais qui s’y incarne : il s’agit de l’enfermement, jusque dans l’opacité de le fenêtre, d’un monde torturé, tordu ,avec une perspective qui commence à se fausser, à vaciller, où nous ressentons la malaise intérieur du peintre solitaire :

Le contenu qui s’incarne ici n’est pas la chambre en elle-même, mais, je cite van Gogh, « cet autre monde qui est en moi et me le fait souffrir », cet autre monde « derrière un mur de fer invisible » que Vincent essaye de « limer, de ronger lentement avec patience »…

En termes psychanalytiques, il y a toujours du latent qui s’incarne derrière le manifeste.

Cette thèse de l’incarnation nous renvoie en fait au VIIIème siècle avec la célèbre querelle de Byzance, marquée opposition des iconoclastes et des inconodoules.

D’un côté, l’église byzantine, alors dominante, se voit concurrencée par les idoles, où l’on adore l’image pour elle-même, et non pour ce à quoi elle renvoie. Bien évidemment, d’une part la représentation christologique est alors concernée, Dieu ayant fait son fils à son image. D’autre part, on est alors très attentif au commandement ; « tu ne feras point d’images de Dieu ».

Deux camps se dessinent alors. D’une part, les iconoclastes qui demandent la suppression des images, et d’autre part les iconodoules avec notamment le *Traité contre ceux qui décrient les saintes images* de Jean Damascène

**DIA 6**



La thèse de Damascène est la suivante : on ne peut pas rejeter les images. Celles-ci non seulement sont des choses du monde, et d’un monde créé par Dieu. Mais encore, Dieu s’incarnant dans chaque chose du monde, ne peut ainsi que s’incarner dans les images. Dieu ne peut être connu, ne peut être vu, mais il est là, dans une présence incarnée que l’image doit faire sentir. Rejeter les images, c’est rejeter Dieu.

Après la conception de la *mimèsis* créatrice d’un autre, celle de l’incarnation prend le relais et le complète. L’espace autre, le lieu de l’étonnement, devient investi par une présence absente, par une transcendance invisible qui s’incarne dans l’oeuvre, une profondeur énigmatique que celle-ci doit faire ressentir.

Ici, la place de l’autre, de l’étrangeté, de la transcendance, devient située au centre de l’œuvre. Celle-ci révèle, au-delà de son apparence formelle, un sentiment informe, une présence absente, sans qu’on ait besoin, comme chez Aristote, de la comparer avec un référent connu, puisque Dieu est invisible. L’autre est in *absentia*.

Passons à la musique

Difficile de la rabattre sur le même niveau que les arts de l’image dans l’antiquité, car elle n’a pas le même statut, dans le sens où elle est associée aux mathématiques. C’est ici que je propose de situer ce qui fonde la tradition où va s’inscrire ce qu’on nomme (très mal) la « musique classique ».

Il s’agit de la conception ouverte par Pythagore de ce qu’on nomme « la musique des sphères ».

Là haut, quelque part dans les étoiles, nous devons avoir les Idées, Dieu…. En rappelant que ces idées sont un algorithme, la bonne et juste proportion des choses fixée par Dieu. C’est cette proportion divine, proportion entre les astres, le ciel, les planètes, que doivent imiter ou retrouver les langages.

Or la musique a un rôle très privilégié. On est convaincu que les proportions entre les sons, que l’on sait mesurer et calculer sur de cordes tendues, notamment avec l’école de pythagore, renverraient aux proportions entre les astres, et au-delà, aux Idées, à l’équation magique du ciel.

Cette conviction est appuyée sur le mythe de la musique des sphères, les sphères célestes, que cite Platon à la fin de sa *République*.

« Il semble, écrit d’ailleurs Platon, que comme les yeux ont été formés pour l’astronomie, les oreilles l’ont été pour le mouvement harmonique, et que ces deux sciences sont sœurs, comme l’affirment les Pythagoriciens » (289).

Tel est le mythe pamphylien qui conclut *la République*

Il s’agit des « attaches du ciel » (380), à savoir le grand fuseau de la Nécessité qui fait tourner toutes les sphères » (381) selon « huit pesons *(vases ajustés les uns dans les autres selon la trad de smyrne)* insérés les uns dans les autres », le plus grand étant évidé, « à l’intérieur dans lequel s’ajuste un autre peson semblable, mais plus petit » (381), et ainsi de suite. Ces pesons déterminent huit orbites : étoiles fixes, Saturne, Jupiter, Mars, Mercure, Vénus, Soleil, Lune. Ainsi « le fuseau tout entier tourne d’un même mouvement circulaire, mais dans l’ensemble entraîné par ce mouvement, les sept cercles intérieurs accomplissent lentement des révolutions de sens contraires à celui du tout » (382). Aussi, sur «la partie supérieure de chaque cercle se tenait une Sirène, qui était engagée dans le mouvement circulaire avec chacun et qui émettait une sonorité unique, une tonalité unique, et de l'ensemble de ces huit voix résonnait une harmonie unique » (382).

**Dia 7**

…« huit pesons insérés les uns dans les autres », le plus grand étant évidé, « à l’intérieur dans lequel s’ajuste un autre peson semblable, mais plus petit » (381), et ainsi de suite. Ces pesons déterminent huit orbites : étoiles fixes, Saturne, Jupiter, Mars, Mercure, Vénus, Soleil, Lune. Ainsi « le fuseau tout entier tourne d’un même mouvement circulaire, mais dans l’ensemble entraîné par ce mouvement, les sept cercles intérieurs accomplissent lentement des révolutions de sens contraires à celui du tout » (382). Aussi, sur «la partie supérieure de chaque cercle se tenait une Sirène, qui était engagée dans le mouvement circulaire avec chacun et qui émettait une sonorité unique, une tonalité unique, et de l'ensemble de ces huit voix résonnait une harmonie unique » (382). Platon *La république*

Telle est la musique céleste, la vraie musique divine, la *musica* *mundana* que doivent imiter les musiciens. Ceci se poursuivra durant tout le moyen-âge, puis jusqu’au 17ème siècle….

\*\*\*\*

Ainsi, au Vè siècle, pour séverin Boèce, la musique est une *mimèsis* qui doit imiter la *Musica* *mundana*, à savoir les sphères, ce qu’on va nommer la musique incréé par opposition aux musique créées par l’homme, une *musica* *mundana* dont il faut découvrir les lois. Ainsi, la musique peut-elle être classifiée comme une discipline mathématique dans l’ordre du quadrivium que proposa Boèce : arithmétique, astronomie, géométrie et musique

\*\*\*\*

Cette conception de la musique des sphères va se poursuivre jusqu’aux théories de Marin Mersenne, dernier grand défenseur de la musique des sphères, publiées dans le *Traité de l’harmonie universelle* en 1627, et signées par le pseudonyme du « Sieur de Sermes ».

**Dia 8**

**Sphères, musique du ciel, de Dieu : *musica* *mundana* (« incréée par l’homme)**

**Equation magique du ciel**

**\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\* \*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\***

**Musique créée par l’homme : vocale, instrumentale**

Au sommet, la *musica mundana*, la musique divine des astres, la musique incréée. En effet, « les consonances peuvent être comparées aux cieux et aux planètes, à cause de leurs dispositions, de leurs aspects, de leurs grandeurs, de leurs distances, et de leurs mouvements » 334

L’archétype de la *musica mundana* fournit dès lors le sens céleste vers lequel doit tendre toute musique créée. « La Musique Divine de qui dépend la nôtre, est en l’intellect divin ; et elle est intérieure ou extérieure et a pour son objet tout ce qui peut recevoir les proportions harmoniques » 80 Ainsi, « la musique créée est dépendante de la Divine » (83). De la sorte, par « la musique créée nous pourrons arriver à la connaissance de l’Incréée, puisque Dieu a fait les créatures afin qu’elles nous servent de degrés pour monter jusqu’à lui, et de miroirs pour le contempler… » (82).

Le seul problème : nous ne pourrons jamais accéder à la *musica* *mundana*, incréée, puisque toute musique humaine est créée et que personne ne peut entendre la musique des sphères. Soulignons que le grand contradicteur de mersenne fut descartes.

La musique elle aussi travaille à nous mettre en lien avec un autre. Elle imite ou incarne un autre, que finalement personne ne connaît.

\*\*\*\*\*

De cette conception d’une musique qui renverrait aux sphères et à l’équation magique du ciel et des astres, on peut souligner trois conséquences :

**Dia 9**

 Ciel, équation divine de l’univers entier, musica mundana, âme du monde

 Hommes Hommes

* Communication universelle
* Intervention thérapeutique (médecine d’Epidaure)
* Moyen de contrôle social

- la première d’ordre communicationnel. La musique renvoie à l’âme transcendante du monde (Dieu), qui elle-même touche l’âme immanente de chaque sujet. Ici se reconnaît la conception d’une musique comme langage (voire comme langue) universelle. La musique serait l’idéal de l’ordre de communication que cherche le verbal. La musique comme désir du mot Les navigateurs du XVIIe et du XVIIIe siècle avaient l’habitude d’embraquer un quatuor à cordes dans leurs expéditions, afin de servir d’interprète avec les peuplades qu’ils eussent rencontrées. L’âme des violons était censée communiquer directement avec l’âme des hommes (ou même des sauvages)…

- L’une d’ordre thérapeutique : par la musique, puisqu’elle accède à la perfection transcendantale de l’Un, il devient possible de soigner les âmes terrestres malades : Tel fut l’esprit de la médecine d’Epidaure. Ainsi se fonda la musicothérapie.

- L’autre d’ordre politique : par la musique, il devient possible de gouverner les âmes et d’asseoir un contrôle social. Par exemple, les théories de Damon d’Athènes pour lesquelles à chaque mode (à chaque type de gamme) correspond une action particulière, un comportement spécifique. La musique peut régler l’ordre de la cité. Selon les impératifs politiques, on demandera aux musiciens de ne jouer que des modes favorisant la paix, la quiétude, ou à l’inverse l’agressivité (en temps de guerre), ou encore ce qui peut stimuler une augmentation de la natalité…

On réalise dès lors que la musique en tant qu’instance qui permettrait d’atteindre la clef du pouvoir divin, la clef de l’équation régissant l’univers entier, la formule de l’Un suprême, n’a pu que devenir un lieu « tabou » et magique, réservé soit au pouvoir de la religion, soit au pouvoir de ceux destinés à diriger les hommes. Comme le rappelle P. Dumont, « dans tous les cas, les hommes d’Etat comme les hommes d’Eglise verront dans l’esthétique musicale un moyen de gouverner les hommes par la connaissance de ce qui touche au plus essentiel, à la fois du monde et de l’homme ». C’est bien une transcendance suprême que promet la musique, bien au-delà du Monde, de l’Univers.

Telle est la place de l’autre, ici en musique.

Si l’attribution d’un tel caractère cosmique n’a pu que sacraliser le musical, elle l’a aussi jugulé en le sanctifiant. L’ordre musical semble aussi concerner un ordre indépassable et *tabou*, un ordre qui fixerait les règles sacrées d’une organisation communicationnelle régissant le Monde et la Civilisation. D’où, probablement, le « partage social » très élitiste de la musique. On ne va quand même pas laisser au bas peuple ce qui lui pourrait permettre d’accéder à la formule de contrôle de l’ordre harmonique, contrôle en fait de l’univers entier.

\*\*\*\*\*

Bien évidemment, la découverte, on le verra, notamment des techniques d’observation astronomie depuis la Renaissance va mettre progressivement un terme à la croyance en l’adéquation entre les proportions musicales et celles stellaires. Mais ceci ne va pas empêcher les artistes de continuer à être influencé par les étoiles, de Pergolèse à G Grisey ou G Holst

***Pergolèse : Stabat* *mater***: élévation vers les étoiles, vers l’âme transcendante là –haut, où se tient, la musica mundana, que personne ne pourra jamais connaître ou entendre, ni créer, la place de l’autre.

**G holst**

Si à chaque fois nous retrouvons en arts un rapport à un autre, imité ou incarné, si l’art agence une place de l’autre, cette profondeur interne, ou cet envol vers l’infini stellaire, lieu de l’étonnement et de la mise en pensée va être investie, selon les époques, par les grandes constructions intellectuelles et culturelles des humains, par les grands systèmes théoriques et idéologiques, ce qu’on nomme les « grands récits »

Le spectateur ou l’auditeur pourra penser cet autre ou par cet autre, mais en se confrontant ou en adhérant alors aux idées déployées par ces grands systèmes de pensée autour de la question de l’autre.

Vous ressentez, en voyant cette œuvre, un autre : c’est bien la preuve de l’existence de Dieu, dira le christianisme, ou encore c’est bien la preuve de l’inconscient dira le grand récit de la psychanalyse, et ainsi de suite…

Ce rapport à un autre, à un inconnu est aussi au centre de l’art, comme au centre de la pensée, de la réflexion (on pense toujours ce qui est encore impensé pour nous, sinon on ne le penserait pas), n’est pas autre chose que le noyau où les langages interagissent et construisent le sens. Dès lors, il devient possible de faire, pour la culture occidentale, une petite histoire en voyant quelques systèmes de pensée et d’arts qui ont, au fil des époques, investi cette place de l’autre, en conférant lui alors un sens donné, sens qui est aussi celui des oeuvres. Tel sera le fil conducteur du cours.