

Traduction commentée de Waarom Chopin de regen niet wilde horen de Marlies De Munck

Auteur : Geron, Xavier

Promoteur(s) : Mus, Francis

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en traduction, à finalité spécialisée

Année académique : 2018-2019

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/7602>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Langues Modernes : linguistique, littérature et traduction
Filière en traduction et interprétation



Traduction commentée de
Waarom Chopin de regen niet wilde horen

De
Marlies De Munck

Travail de fin d'études présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en
traduction à finalité spécialisée

Par Xavier GERON
Année académique 2018-2019

Promoteur : Francis MUS
Co-promoteur : Pierre GERON
Lecteur : Kris STEYAERT

Université de Liège

Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Langues Modernes : linguistique, littérature et traduction
Filière en traduction et interprétation

Traduction commentée de

Waarom Chopin de regen niet wilde horen

de Marlies De Munck

Travail de fin d'études présenté en vue de l'obtention du
diplôme de Master en traduction à finalité spécialisée

Par Xavier GERON
Année académique 2018-2019

Remerciements

J'aimerais dire un grand « merci » à toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de ce TFE. Ce travail de longue haleine n'aurait pas vu le jour sans leur aide.

Tout d'abord, j'aimerais remercier Monsieur Francis Mus, mon promoteur, qui a non seulement accepté de me soutenir dans mon projet, mais qui m'a aussi suggéré la lecture de *Waarom Chopin de regen niet wilde horen*, un essai de Marlies De Munck que j'ai finalement choisi comme sujet de TFE. Je le remercie chaleureusement de m'avoir conduit à la lecture de cet ouvrage passionnant.

Merci également à Monsieur Pierre Geron, mon co-promoteur, dont la sensibilité littéraire m'a été d'une aide précieuse pour l'amélioration de mon travail. Merci à lui de m'avoir fait part de ses commentaires généreux, me faisant ainsi profiter de son souci du détail et de son expérience de traducteur.

Je remercie aussi Monsieur Philippe Gilson, musicologue et responsable de la réserve instrumentale et de la bibliothèque du Conservatoire Royal de Liège. Monsieur Gilson a été mon professeur d'organologie et d'histoire de la musique durant mes études au conservatoire. Passionné de musique et des questionnements philosophiques qu'elle engendre, Monsieur Gilson a gentiment accepté de relire ma traduction afin de vérifier la précision des concepts musicaux et philosophiques. Merci à lui de m'avoir accordé quelques heures de son temps lors d'un entretien pour partager avec moi ses nombreuses connaissances en la matière. Cette discussion m'a été d'une grande aide.

Merci à Monsieur Kris Steyaert d'avoir lu mon TFE en vue d'assister à ma défense orale.

Enfin, j'aimerais remercier tous les professeurs qui nous ont encadrés pendant ces cinq années d'étude.

Table des matières

Introduction	8
Traduction.....	11
George Sand et Frédéric Chopin	12
L'héritage de Platon	14
Musique et émotions	20
Ça se complique	24
Une impasse philosophique.....	32
De nouveau ces gouttes d'eau	37
Tentative de réponse.....	40
Lectures complémentaires	45
Commentaires.....	47
Exactitude terminologique : domaine philosophique.....	48
Un art dépourvu de sens	48
Un mode de vie vertueux	49
Cause matérielle	51
Musikstreit.....	51
Le monde et la vérité.....	52
Exactitude terminologique : domaine musical	54
Harmonie imitative.....	54
Harmonie, mode, tonalité ?	55
Chant déclamé	56
Rapports musicaux	57
Réflexions d'ordre linguistique	60
Structures nominales	60

Longueur de phrases.....	63
La destruction des systématismes	65
Verbes semi-auxiliaires	70
Sujet indéfini	72
Accentuation.....	72
Étoffement de la préposition	73
Constructions elliptiques	74
Présent historique et cohérence dans l'emploi des temps	75
Réflexions personnelles.....	80
L'oralité : un outil d'amélioration	80
Étape de relecture	80
Lectures parallèles	81
Créativité en traduction	81
Conclusion.....	84
Bibliographie.....	87

Introduction

Waarom Chopin de regen niet wilde horen est un essai écrit par Marlies De Munck, spécialiste en philosophie de la musique. Dans cet ouvrage, elle retrace très habilement l'évolution de la question du sens de la musique depuis Pythagore et Platon. Ce questionnement a de tout temps suscité l'intérêt des penseurs, des théoriciens, des compositeurs, des musiciens, etc. Peut-on prétendre que la musique est pourvue de sens, au même titre que la langue ? Son sens repose-t-il sur des choix arbitraires ou n'existe-t-il que dans la pure forme musicale ? Le cas échéant, est-il possible de le traduire sous forme de mots ? Le sens de la musique est-il trop vague ou justement trop précis pour être véhiculé par la langue parlée ? Autant d'interrogations que Marlies de Munck aborde avec beaucoup de clarté. Le choix de ce livre comme sujet de TFE a fortement été orienté par ma passion pour la musique. Par ailleurs, mon oreille musicale m'a indéniablement aidé dans l'apprentissage des langues étrangères. En outre, mes études en traduction ont éveillé en moi un enthousiasme grandissant pour leurs mécanismes complexes. La musique et la langue étant brillamment mises en parallèle par Marlies De Munck dans *Waarom Chopin de regen niet wilde horen*, la traduction de cet essai pour marquer la fin de mes études m'est apparue comme une évidence.

Il est souvent tentant d'explorer la frontière entre les mots et les sons, de comparer la musique et la langue. Leur origine et dénominateur communs, le son, fait de ces deux « langages » des phénomènes acoustiques pour le moins similaires. Notre appareil phonatoire nous permettant de produire du son, nous avons, au fil du temps, appris à maîtriser notre capacité vocale pour communiquer de plus en plus précisément. Nous plaçons nos lèvres de manière à laisser doucement filer l'air ou à le bloquer complètement, nous collons notre langue sur nos dents ou sur notre palais ; bref, nous utilisons notre appareil phonatoire avec une virtuosité déconcertante. Nous en avons acquis une telle maîtrise que nous n'avons même plus à réfléchir à la manière dont nous formons les sons.

Ceux qui s'adonnent à la pratique d'un instrument le diront, la musique exige, elle aussi, une grande maîtrise. Elle est tout à fait comparable aux mots dans ce sens qu'elle demande une technique avancée pour contrôler non seulement la hauteur du son, mais aussi son volume, son timbre, son rythme, etc.

Si l'on doute encore que la musique est sens en plus d'être forme, la langue, elle, est sans hésitation un mélange des deux. La traduction d'un texte ne se résume donc pas à la simple transmission du sens de ce texte d'une culture à l'autre. L'esthétisme a, lui aussi, toute son

importance. En effet, en tant qu'étudiants en traduction, nous avons été amenés à porter une attention toute particulière à nos tournures de phrase, aux différents registres du vocabulaire employé, au rythme des mots et à tout ce qui constitue la forme du texte. Cette rhétorique a longtemps été au centre de l'attention en Grèce antique et la conception du « *beau discours* » prôné par les Anciens a sans conteste marqué la civilisation occidentale. Dans son ouvrage *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Antoine Berman fait la liste de treize tendances déformantes qui surviennent lors du processus de traduction. Pour celle qu'il nomme « l'ennoblissement », il indique :

L'ennoblissement

C'est le point culminant de la traduction platonicienne, dont la forme achevée est la traduction (l'a-traduction) classique. On aboutit à ceci, que la traduction est « plus belle » (formellement) que l'original. [...] L'esthétique vient ici compléter la logique de la rationalisation : tout discours doit être un *beau discours*. En poésie, cela donne une « poétisation » ; pour la prose, une « rhétorisation ». [...] La rhétorisation embellissante consiste à produire des phrases « élégantes » en utilisant pour ainsi dire l'original comme matière première. L'ennoblissement n'est donc qu'une ré-écriture, un « exercice de style » à partir (et aux dépens) de l'original. (Berman, 1999, 57)

La traduction doit donc, selon les Anciens, être « plus belle » que l'original. Toutefois, nous verrons dans l'essai de Marlies De Munck que la conception de la musique de Platon a été violemment bouleversée par l'histoire. Pourquoi n'en irait-il pas de même pour sa conception du *beau discours* ? La mission du traducteur est d'avoir conscience de cette tendance déformante et de s'efforcer de la maîtriser. En effet, cette « rhétorisation embellissante » qui détermine une traduction doit, dans la mesure du possible, éviter de faire obstacle à la fonction du texte original. Pour dégager cette fonction, il est intéressant de porter son attention sur ce que les linguistes allemands Hans Vermeer et Katharina Reiss appellent le *skopos*.

The *skopos* of an action takes precedence over the mode of action, i.e. the purpose determines whether, how and what is done. [...] The highest rule of a theory of translational action is the 'skopos rule': any action is determined by its purpose, i.e. it is a function of its purpose or *skopos*. [...] The intended audience ('addressees') or recipient may be described as a specific kind or subset of *skopos*. (Reiss et Vermeer, 2014, 89-90)

Le *skopos* va donc permettre au traducteur de remplacer son travail dans son contexte. Pourquoi traduit-il ? Pour qui traduit-il ? Ces questions vont l'aider à déterminer la manière dont il va aborder la traduction. Dans l'écriture de Marlies de Munck se dessine clairement une volonté de clarté et de précision terminologique. Elle cherche également à rendre son sujet, parfois complexe, au plus grand nombre. Cela apparaît clairement dans sa façon logique d'enchaîner

les différentes théories, d'expliquer leurs divergences et de replacer les étapes dans leurs contextes historiques et idéologiques et de conserver une certaine rigueur terminologique tout au long de l'ouvrage. Il est donc important de garder à l'esprit tous ces aspects du texte original pour ne pas les voir disparaître dans la traduction.

Traduction

Waarom Chopin de regen niet wilde horen

En andere vragen uit de filosofie van de muziek

Georges Sand en Frédéric Chopin

In haar memoires vertelt de Franse schrijfster Georges Sand over een inmiddels legendarisch geworden discussie met haar minnaar, de componist Frédéric Chopin. Hoewel niet zo bedoeld, is haar relaas de perfecte belichaming van een filosofisch probleem dat opduikt wanneer het over muziek gaat. Het verhaal gaat als volgt.

In 1838, bij het intreden van de winter, troonde Sand de ziekelijke Chopin mee naar Mallorca. Ze hoopte dat het warme klimaat hem zou aansterken, maar het verblijf viel grondig tegen. Het regenseizoen was begonnen en in het ongere weer begon Chopin de eerste tekenen van tuberculose te vertonen. Omwille van het besmettingsgevaar zat er voor de componist, de schrijfster en haar kinderen niets anders op dan te verhuizen naar een voormalig klooster, ver buiten de stad.

Daar werd Chopin, een gevoelig man, steeds meer gekweld door angsten en visioenen van geesten. Op een dag vertrok Sand met haar zoon Maurice naar de stad om inkopen te doen. Al gauw gingen de aanhoudende regenbuien over in een stevig onweer. Door het noodweer raakten Sand en haar zoon nog amper terug in het klooster. Na het laatste stuk blootvoets door de modder te ploeteren, kwamen ze pas aan in het holst van de nacht.

Ondertussen had Chopin zich grote zorgen gemaakt. Hij stelde zich de gevaren voor waaraan Sand en haar zoon blootgesteld waren, en vergleed in een vreemd soort van trance. Bezeten door de gedachte dat ze overleden waren, praatte hij zich stilaan de overtuiging aan dat hij zelf ook dood was. In een angstdroom zag hij zichzelf liggen in een meer, verdronken, terwijl dikke, ijzige druppels gestaag op zijn borst vielen. Onder invloed van dit visioen nam hij plaats aan zijn piano en componeerde een prelude die hij aan Sand voorspeelde toen ze eindelijk weer thuiskwam.

Pourquoi Chopin ne voulait pas entendre la pluie

Et d'autres questions de la philosophie de la musique

George Sand et Frédéric Chopin

Dans ses mémoires, l'écrivaine française George Sand évoque une discussion devenue célèbre qu'elle a eue avec son amant, le compositeur Frédéric Chopin. Involontairement, ses écrits illustrent parfaitement un problème philosophique posé par la musique. Voici son récit.

Au début de l'hiver 1838, alors que Chopin est souffrant, Sand décide de l'emmener à Majorque dans l'espoir que le climat chaud lui permette de reprendre des forces, mais leur séjour s'avère très décevant. La saison des pluies a commencé et c'est dans ce climat sinistre que Chopin montre les premiers symptômes de tuberculose. Face aux risques d'infections, le compositeur, l'écrivaine et ses enfants n'ont d'autre choix que de déménager à l'écart de la ville, dans un ancien couvent.

Là, Chopin, homme sensible, est de plus en plus tourmenté par des angoisses et des visions d'esprits. Un jour, Sand et son fils Maurice prennent la direction de la ville pour faire des achats. Bientôt, les averses incessantes font place à un violent orage. Luttant contre la tempête et pataugeant à pieds nus dans la boue, ils parviennent enfin à atteindre leur refuge au beau milieu de la nuit.

Entre-temps, Chopin se fait un sang d'encre. Il s'imagine les dangers auxquels George Sand et son fils sont exposés et entre dans une étrange sorte de transe. Convaincu qu'ils n'ont pas survécu, il se persuade peu à peu de sa propre mort. Dans un cauchemar, il se voit noyé dans un lac, de grosses gouttes glacées tombant en mesure sur sa poitrine. C'est avec cette vision en tête qu'il s'installe au piano pour composer un prélude qu'il joue à George Sand dès son retour au couvent.

Wanneer Sand het muziekstuk hoorde, herkende ze in het ritmische patroon van de aanhoudend herhaalde noot meteen het tikken van de regen op het dak. Maar toen ze de componist daarop wees, ontkende hij dat hij dat gehoord had. Hij wond zich bovendien fel op dat Sand zijn prelude voorstelde als een ‘imitatieve harmonie’: een muziekstuk dat louter iets zou nabootsen. Met alle macht keerde hij zich tegen deze naïeve opvatting van muziek. Alsof het enkel een imitatie van de natuur voor het oor was!

In haar memoires geeft Sand hem volledig gelijk. Veelzeggend voegt ze echter toe: ‘Zijn compositie van die avond was vol van regendruppels die weergalmden op de welluidende dakpannen van het klooster. Maar ze waren vertaald door zijn verbeelding en door zijn zang in tranen die uit de hemel op zijn hart vielen.’¹ Eigenlijk waren de componist en de schrijfster het dus nog steeds oneens over de filosofische grond van de zaak. Wat kan een muziekstuk uitdrukken? Wat is de precieze betekenis van muziek en (hoe) kunnen we die onder woorden brengen? In dit geval: kan puur instrumentale muziek wel of niet iets buitenmuzikaals zoals regendruppels uitdrukken? Zo ja, hoe kunnen we dat zeker weten? Het gaat namelijk om muziek zonder woorden, dus louter muzikale klanken.

Geïnspireerd door deze anekdote gaf dirigent Hans von Bülow later de bijnaam ‘Regendruppelprelude’ aan een van de vierentwintig preludes uit de cyclus opus 28. Het was, meer bepaald, de vijftiende prelude die onder die naam wereldberoemd werd. In de repetitieve noot die doorheen het hele stuk weerklinkt, herken je inderdaad makkelijk het ritmische tikken van de regen. Je kunt je dus terecht afvragen wie uiteindelijk gelijk kreeg: de componist of de schrijfster? Wie heeft het laatste woord over de ware betekenis van een muziekstuk: de muziek of de taal?

¹ Het volledige verslag van Sand gaat als volgt: ‘En nous voyant entrer, il se leva en jetant un grand cri, puis il nous dit d’un air égaré et d’un ton étrange: “Ah ! Je le savais bien, que vous étiez morts!” [...] Il se voyait noyé dans un lac; des gouttes d’eau pesantes et glacées lui tombaient en mesure sur la poitrine et quand je lui fis écouter le bruit de ces gouttes d’eau, qui tombaient en effet en mesure sur le toit, il nia les avoir entendues. Il se fâcha même de ce que je traduisais par le mot *d’harmonie imitative*. Il protestait de toutes ses forces, et il avait raison, contre la puérilité de ces imitations pour l’oreille. Son génie était plein de mystérieuses harmonies de la nature, traduites par des équivalents sublimes dans sa pensée musicale et non par une répétition servile des sons extérieurs. Sa composition de ce soir-là était bien pleine des gouttes de pluie qui résonnaient sur les tuiles sonores de la chartreuse, mais elles s’étaient traduites dans son imagination et dans son chant par des larmes tombant du ciel sur son cœur.’ (Sand, ‘Vie littéraire et intime 1832–1850’, in: *Histoire de ma vie*, édition Gerhard, vol. 3, Leipzig: Wolfgang Gerhard, 1855, p. 575-6)

Lorsqu'elle écoute le morceau, elle associe immédiatement le motif rythmique d'une note continuellement répétée avec le doux battement de la pluie sur le toit. Mais quand elle attire son attention sur le bruit de la pluie, non seulement il nie l'avoir entendu, mais il s'indigne de la comparaison de George Sand, qui perçoit son prélude comme une « harmonie imitative », qui se contenterait d'être une simple imitation de quelque chose. Il s'insurge de toutes ses forces contre cette conception naïve de la musique comme une simple imitation acoustique de la nature !

Dans ses mémoires, George Sand lui donne entièrement raison, mais, détail révélateur, elle ajoute : « Sa composition de ce soir-là était bien pleine de gouttes de pluie qui résonnaient sur les tuiles sonores de la chartreuse, mais elles s'étaient traduites dans son imagination et dans son chant par des larmes tombant du ciel sur son cœur. »² Le fondement philosophique de la question demeure donc, pour le compositeur et l'écrivaine, un sujet de désaccord. Que peut exprimer un morceau de musique ? Quel est le sens précis de la musique et (comment) pouvons-nous l'exprimer par les mots ? En l'occurrence, la musique purement instrumentale est-elle capable, oui ou non, de désigner des éléments extramusicaux tels que des gouttes de pluie ? Le cas échéant, comment en être sûr ? Il s'agit en effet de musique sans mots, donc de sons purement musicaux.

Plus tard, le chef d'orchestre Hans von Bülow s'inspire de cette anecdote pour baptiser le prélude « La goutte d'eau », un morceau tiré du cycle de vingt-quatre préludes formant l'opus 28. C'est, pour être précis, le prélude numéro quinze qui entre dans l'histoire sous ce nom. En effet, la note répétée tout au long du morceau nous évoque facilement le battement rythmique de la pluie. Nous pouvons donc, à juste titre, nous demander qui, du compositeur ou de l'écrivaine, a finalement raison. Qui a le dernier mot quant au sens d'un morceau de musique : la musique ou la langue ?

² Voici le rapport complet de Sand : « En nous voyant entrer, il se leva en jetant un grand cri, puis il nous dit d'un air égaré et d'un ton étrange : "Ah ! Je le savais bien, que vous étiez morts !" [...] Il se voyait noyé dans un lac ; des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombaient en mesure sur la poitrine et quand je lui fis écouter le bruit de ces gouttes d'eau, qui tombaient en effet en mesure sur le toit, il nia les avoir entendues. Il se fâcha même de ce que je traduisais par le mot *d'harmonie imitative*. Il protestait de toutes ses forces, et il avait raison, contre la puérilité de ces imitations pour l'oreille. Son génie était plein de mystérieuses harmonies de la nature, traduites par des équivalents sublimes dans sa pensée musicale et non par une répétition servile des sons extérieurs. Sa composition de ce soir-là était bien pleine des gouttes de pluie qui résonnaient sur les tuiles sonores de la chartreuse, mais elles s'étaient traduites dans son imagination et dans son chant par des larmes tombant du ciel sur son cœur. » (SAND George, « Vie littéraire et intime 1832–1850 », in *Histoire de ma vie*, édition Gerhard, vol. 3, Leipzig: Wolfgang Gerhard, 1855, p. 575-6).

Plato's erfenis

Chopins protest verraadt hoe prangend de kwestie was. Muziek en taal waren verwickeld in een spannende concurrentiestrijd. Toch was dat niet altijd het geval geweest. Filosofisch bekeken is de vraag of muziek zonder woorden iets kan betekenen nog relatief jong. Van oudsher werd het namelijk vanzelfsprekend gevonden dat muziek ondergeschikt was aan het woord, en er niet van losgekoppeld mocht worden.

Die traditionele visie vind je terug in verschillende dialogen van Plato. Zo stelt hij in de dialoog *Wetten* (Nomoi) dat muziek steeds samen moet gaan met het woord, omdat ze anders vervalt tot lege virtuositeit. Onder de 'rapsoden' (zangers die zichzelf op een instrument begeleidden terwijl ze mythologische verhalen zongen of reciteerden) lieten sommigen zich in met muziekwedstrijden. Daar stond de technische beheersing van het instrument centraal. Ze waagden zich dus af en toe aan puur instrumentale muziek, zonder zang of dans. Plato keurde die nieuwerwetse praktijken af. Zulke kunst was hem te oppervlakkig, of beter gezegd: betekenisloos. Zuiver instrumentale muziek stond dus voor een gebrek aan ideeën. Ze kon de luisteraar geen nieuwe inzichten verschaffen, gezien het volgens Plato nagenoeg onmogelijk was om te achterhalen wat woordeloze ritmes en harmonieën precies betekenden.

Deze visie valt te begrijpen als een typische uitdrukking van het logocentrisme dat de westerse filosofie sinds de oudheid heeft getekend. Traditioneel stond de *logos*, of de verbaal uitgedrukte gedachte, centraal in het denken. De woorden waarmee een gedachte werd uitgedrukt waren enkel het vehikel om hun betekenis zo helder en efficiënt mogelijk over te brengen. Anders gesteld, in de filosofie stond steeds de inhoud centraal, niet de vorm. Vanuit diezelfde logocentrische overtuiging was Plato ook overtuigd dat muziek, als begeleiding van een tekst, de verstaanbaarheid van de woorden nooit in de weg mocht staan. Laat staan de aandacht afleiden van de betekenis van die tekst. Precies om die reden benadrukt Socrates in *Het bestel* (Politeia) dat muziek en ritme altijd de woorden moeten volgen, zodat ze de betekenis versterken.

L'héritage de Platon

L'indignation de Chopin souligne le caractère pressant de cette question. Musique et langue étaient impliquées dans une lutte haletante. Il n'en a pourtant pas toujours été ainsi. Philosophiquement parlant, le questionnement sur la capacité de la musique à signifier quelque chose sans l'aide de mots est relativement récent. De tout temps, l'infériorité de la musique par rapport au verbe et son impossibilité d'en être dissociée étaient considérées comme évidentes.

Cette vision traditionnelle est présente dans plusieurs dialogues de Platon. Ainsi indique-t-il dans les *Lois* (Nomoi) que la musique doit immanquablement aller de pair avec les mots, au risque de tomber dans une virtuosité vaine. Certains « rhapsodes » (récitants d'histoires mythologiques qui accompagnaient leur chant d'un instrument de musique) participaient à des concours musicaux qui mettaient à l'honneur la maîtrise technique de l'instrument. Les musiciens s'essayaient donc parfois à la musique purement instrumentale, sans chant ni danse. Platon désapprouve ces nouvelles pratiques. Ces formes d'art sont, selon lui, trop superficielles ou, plus précisément, dépourvues de sens. La musique purement instrumentale découle donc d'un manque d'idées et est incapable de transmettre de nouvelles connaissances à l'auditeur puisqu'il est pratiquement impossible, selon Platon, de dégager une signification précise de rythmes et d'harmonies dépourvues de mots.

À travers cette conception de la musique se manifeste clairement le logocentrisme qui caractérise la philosophie occidentale depuis l'Antiquité. Le *logos*, l'expression verbale de la pensée, a toujours eu un rôle prépondérant dans l'activité pensante. Les mots employés pour exprimer une idée ne servaient qu'à véhiculer, de la manière la plus claire et efficace possible, le sens de cette idée. Autrement dit, c'est le fond, et non la forme, qui primait toujours en philosophie. Platon s'inscrit dans cette conviction logocentrique. Il est convaincu que l'accompagnement musical d'un texte ne doit jamais empêcher l'auditeur de comprendre les mots, et encore moins détourner son attention du sens du texte. C'est pour cette raison précise que Socrate affirme dans la *République* (*Politeia*) que la musique et le rythme doivent toujours suivre les mots pour en renforcer le sens.

Deze bezorgdheid werkte door tot ver in de middeleeuwen. Ze hing nauw samen met de verdenking dat muziek een veel te lichamelijke kunst zou zijn. Niet alleen vergt het spelen van een instrument een fysieke inspanning, muziek heeft ook een onmiddellijke, lijfelijke impact op de toehoorders. Als dienstmeid van het woord kan ze wel het intellect aanspreken, maar net zo goed kan ze luisteraars aanzetten tot dansen of meezingen, dus louter zinnelijk genot. Zo zou de betekenis van de woorden troebel kunnen worden. De kerkvader Augustinus bekende in zijn beroemde *Confessiones* (Belijdenissen, 397–400 n.Chr.) dat hij bang was om tijdens liturgische gezangen meer ontroerd te worden door de zangstem dan door het woord. Aan de andere kant zag hij ook wel de voordelen van muziek in de kerk: precies door de grote impact kon ze de aandacht van de gelovigen vasthouden, en hen aanzetten tot devotie.

Deze dubbelzinnige verhouding tot muziek was niet nieuw. Al in het oude Griekenland kende muziek twee verschillende godheden. Haar ‘duistere’, lichamelijke zijde werd belichaamd door Dionysos, god van de roes. Eén van zijn vaste attributen was de fluit: een instrument dat enkel kan klinken door middel van intiem lichamenlijk contact. Bovendien is het onmogelijk om tegelijk fluit te spelen én een tekst te reciteren. Je hebt er letterlijk ‘de mond van vol’. Apollo daarentegen, de tegenhanger van Dionysos, werd altijd afgebeeld met een lier of een citer, dus een snaarinstrument waarop je jezelf kunt begeleiden tijdens het zingen. Een instrument dat een meer dienstbare rol kon opnemen ten opzichte van het woord was ook veel gepaster voor een god die de rationaliteit belichaamde. Deze hardnekkige associaties leefden tot in de twintigste eeuw voort. Zo beschouwde men blaasinstrumenten, en bij uitbreiding ook fanfares, als vulgair, terwijl snaarinstrumenten (en dus ook symfonische orkesten) als nobeler en beschaafder golden.

Los van deze bedenkingen over muziek als lichamelijke kunst, vind je in de antieke Griekse geschriften ook de fundamentele van de overtuiging dat muziek de emoties van de luisteraar beïnvloedt. Dat doet ze volgens Plato door die emoties te imiteren. De luisteraar gaat dan precies de emotie voelen die de muziek nabootst. Muziek kan zelfs het morele karakter van de luisteraar beïnvloeden, omdat de verschillende toonsoorten bepaalde morele kwaliteiten imiteren. Om deze reden is Plato trouwens niet mild voor muziek. Hij wil de liedkunst wel toelaten in zijn ideale staat, maar enkel als ze nauwlettend gecensureerd wordt. Sommige toonsoorten kunnen de toehoorder bijvoorbeeld moedig en flink maken, wat als voorbereiding op de strijd best nuttig kan zijn. Andere toonsoorten moeten gebannen worden, omdat de luisteraar er week en sentimenteel van wordt.

Cette préoccupation subsiste jusque tard dans le Moyen Âge. Ainsi, l'on soupçonne la musique d'être un art bien trop corporel. Non seulement la pratique d'un instrument demande un effort physique, mais la musique a également un effet physique direct sur l'auditeur. Certes, elle peut toucher l'intellect lorsqu'elle est mise au service des mots, mais elle peut tout aussi bien pousser l'auditeur à danser ou à chanter, des plaisirs purement physiques. Ce qui pourrait obscurcir le sens des mots. Saint Augustin, un des Pères de l'Église, avoue dans ses célèbres *Confessions* (397-400 apr. J.-C.) qu'à l'écoute de chants liturgiques, il craint de se sentir davantage touché par la voix que par les mots. Cependant, il relève également les avantages de la musique dans l'église. C'est précisément cet effet considérable qu'a la musique sur l'auditeur qui peut faire de ce dernier un fidèle fervent et attentif.

Ce rapport ambigu à la musique ne date pas d'hier. Dans la Grèce antique déjà, deux divinités distinctes sont attribuées à la musique. Son côté « obscur », corporel, est incarné par Dionysos, dieu de l'ivresse. Un de ses éternels attributs est la flûte : un instrument qui, pour libérer un son, nécessite un contact corporel intime. Par ailleurs, il est impossible de jouer de la flûte et de déclamer un texte simultanément. En effet, on en a littéralement « la bouche pleine ». Apollon, le pendant de Dionysos, est en revanche toujours représenté avec une lyre ou une cithare, des instruments à cordes qui permettent de s'accompagner au chant. Plus aptes à être mis au service du mot, ces instruments conviennent bien plus à un dieu incarnant la rationalité. Cette association perdure jusqu'au vingtième siècle. Les instruments à vent et, par extension, les fanfares également, sont perçus comme vulgaires, tandis que les instruments à cordes (et les orchestres symphoniques) passent pour plus nobles, plus raffinés.

Indépendamment de la conception de la musique comme un art corporel, les écrits de la Grèce antique révèlent les fondements de la conviction selon laquelle la musique influence les émotions de l'auditeur. Selon Platon, la musique imite les émotions et c'est ainsi que l'auditeur va précisément ressentir les émotions mimées par la musique. Elle peut même avoir une influence sur le tempérament moral de ceux qui l'écoutent, car chaque mode musical imite des qualités morales bien déterminées. C'est d'ailleurs pour cette raison que Platon n'y va pas de main morte avec la musique. Il consent à accorder au chant une place dans sa cité idéale, mais à condition qu'il soit scrupuleusement censuré. Certains modes peuvent, par exemple, inciter au courage et à la force, ce qui peut s'avérer très utile pour préparer au combat. D'autres harmonies rendent les auditeurs tendres et sentimentaux, celles-ci doivent donc être interdites.

Maar wie bepaalt de wetten die de muziek moet volgen? Hoe weten we welke toonsoorten te verkiezen zijn? Op welke manier kan muziek iets niet-muzikaals, zoals emoties, imiteren? Hoe kunnen we zeker zijn dat muziek precies hetzelfde uitdrukt als de woorden die ze begeleidt? En hoe kunnen we zorgen dat ze geen stiekeme, ongewenste lichamelijke effecten uitoefent op haar luisteraars? Plato geeft zelf aan dat dit uiterst moeilijke vragen zijn. In geen geval mogen ze zomaar overgelaten worden aan het oordeel van muzikanten of luisteraars zelf. Als filosoof ziet hij zich veel beter geplaatst, en spendeert dan ook veel aandacht aan de heikele kwestie van de betekenis van muziek.

Aan het einde van *Het bestel* vinden we een antwoord op al deze vragen. Plato grijpt terug op de leer van de Oud-Griekse filosoof en wiskundige Pythagoras, die een blijvend stempel zou drukken op het westerse filosofische denken over muziek. Het betreft het beroemde verhaal van Er, een soldaat die na zijn dood door het hiernamaals reist en nadien terugkeert naar de aarde om over zijn ervaringen te vertellen.

In zijn relaas komt de zogenaamde *harmonie van de sferen* ter sprake. Volgens de Griekse astronomie waren alle planeten en sterren bevestigd op perfect bolvormige hemelsferen die de aarde omringden. Hun beweging op die sferen verklaarde de baan van de hemellichamen rond de aarde. De afstanden tussen de sferen waren vastgelegd volgens bepaalde wiskundige verhoudingen. Pythagoras had geopperd dat die net dezelfde waren als de harmonische verhoudingen tussen muzikale klanken. Hij had namelijk ontdekt dat de harmonische intervallen perfecte wiskundige ratio's weerspiegelen, zoals 1:2 voor het octaaf, 3:4 voor de kwart en 2:3 voor de kwint. Gevolg: de kosmos maakt muziek.

Doordat de hemelsferen eeuwig bewegen, vertelt Er, produceren ze elk een toon van de toonladder, als in een eeuwige harmonie. Maar doordat die muziek eeuwig klinkt, zijn we er zo aan gewoon dat we ze niet meer echt opmerken. Het is de constante achtergrondmuziek van het menselijk bestaan. Op die manier zijn alle mensen doordrongen van de perfecte muzikale verhoudingen en is onze ziel letterlijk afgestemd op het heelal.

Deze kosmologie verklaart hoe muziek de emoties kan imiteren. In navolging van Pythagoras ging Plato er namelijk van uit dat de microkosmos van de menselijke ziel een weerspiegeling is van de macrokosmos. De ziel functioneert volgens dezelfde wiskundige wetmatigheden als het heelal. Gezien muziek die abstracte verhoudingen laat weerklinken, kan ze ook de werking van de ziel nabootsen en zo de emoties van de luisteraar in beweging brengen. Door dezelfde getalsverhoudingen te imiteren, is ze dus tegelijk uitdrukking van de onveranderlijke en perfecte harmonie van de kosmos, én van de evenwichtige natuur van een morele levenshouding.

Mais qui détermine les lois régissant la musique ? Comment savoir quelles harmonies choisir ? Comment la musique peut-elle imiter des réalités extérieures à la musique telles que les émotions ? Comment être sûr que la musique a exactement la même signification que les mots qu'elle accompagne ? Comment s'assurer qu'elle n'exerce sur l'auditeur aucun effet corporel insidieux et indésirable ? Platon lui-même admet qu'il s'agit là de questions extrêmement difficiles qui ne peuvent en aucun cas être laissées à l'appréciation des musiciens ou des auditeurs eux-mêmes. Il s'estime, en tant que philosophe, bien mieux placé pour réfléchir longuement à la question délicate du sens de la musique.

Une réponse est donnée à toutes ces questions à la fin de *La République*. Platon se base sur la théorie du philosophe et mathématicien grec Pythagore, qui marquerait tant la conception de la musique dans la philosophie occidentale. Sa théorie repose sur le mythe d'Er, un soldat qui, après sa mort, voyage dans l'au-delà et revient ensuite sur Terre pour conter ses aventures.

Une partie de son récit est consacrée à l'*harmonie des sphères*. Selon l'astronomie grecque, toutes les planètes et les étoiles sont fixées à des sphères parfaitement rondes qui tournent autour de la Terre. Leur mouvement sur ces sphères explique la trajectoire des corps célestes autour de la Terre. Les distances entre les sphères sont définies selon des rapports mathématiques déterminés. Pythagore imagine que ces derniers correspondent exactement aux rapports harmoniques existant entre les sons musicaux. En effet, il découvre que les intervalles harmoniques répondent à des rapports mathématiques parfaits : $1/2$ pour l'octave, $3/4$ pour la quarte, $2/3$ pour la quinte, etc. En conclusion, le cosmos fait de la musique.

Er raconte que les sphères célestes, par leur mouvement perpétuel, produisent chacune une note de la gamme, comme une harmonie éternelle. Mais nous sommes si habitués à cette musique, qui résonne constamment, que nous ne la remarquons plus vraiment. C'est l'éternelle musique de fond de l'existence humaine. Chacun est ainsi imprégné de ces rapports musicaux parfaits. Notre âme s'accorde littéralement sur l'univers.

Cette cosmologie nous éclaire sur la manière dont la musique peut imiter nos émotions. À l'instar de Pythagore, Platon imagine en effet que le microcosme de l'âme humaine est un reflet du macrocosme. L'âme obéit aux mêmes lois mathématiques que celles qui régissent l'univers. La musique faisant résonner ces rapports abstraits, elle est également capable d'imiter le fonctionnement de l'âme et, ainsi, d'agir sur les émotions de l'auditeur. Par son recours à ces mêmes rapports mathématiques, la musique exprime à la fois l'harmonie parfaite et immuable du cosmos et l'équilibre qui caractérise un mode de vie vertueux.

Precies om deze reden waarschuwt Plato dat je de jeugd niet mag blootstellen aan dissonante muziek. Zo kan er geen gewenning optreden aan afwijkende klanken, en kunnen jongeren geen voorkeur ontwikkelen voor onevenwichtige, destabiliserende verhoudingen. De representatie van een immoreel karakter zou hen kunnen aanzetten tot bandeloos gedrag, terwijl de belangrijkste taak van muziek er net in bestaat om de mens in harmonie te brengen met de kosmos. Het muziekonderwijs moest bijgevolg een voorkeur installeren voor precies die harmonieën die de orde in de kosmos weerspiegelen.

De mythe van Er is cultureel erfgoed geworden. Tot vele eeuwen later grepen wetenschappers en kunstenaars terug op het idee van de harmonie der sferen. Het belang van deze wiskundige opvatting van muziek kan dan ook niet onderschat worden. De pythagorisch-platonische erfenis zorgde ervoor dat muziek ook in de middeleeuwen een bijzondere plaats kreeg in het onderwijs, met name als een van de *artes liberales* of ‘vrije kunsten’. Ze werd niet ondergebracht in het *trivium*, dat de taalgebonden disciplines omvatte, maar wel in het *quadrivium*. Daar werden de onveranderlijke essenties van de wereld bestudeerd via de wiskunde.

Muziek was dus een wiskundige discipline, en niet een taal. Haar doel was niet om een eigen ‘betekenis’ uit te drukken, maar wel om zich dienstbaar te maken voor de wetenschap. Het muziek *maken* bleef strikt gescheiden van deze theoretische discipline en hoorde thuis bij de *artes mechanicae* of vakkennis, waar fysieke arbeid aan te pas kwam. (Ook beeldhouwkunst en schilderkunst werden daar trouwens ondergebracht.)

Deze opvatting van muziek als een voornamelijk intellectuele aangelegenheid vind je al in het invloedrijke werk *De institutione musica* (Over de fundamenten van de muziek, begin zesde eeuw n.Chr.) van de laat-Romeinse filosoof Boëthius. Muziek viel volgens hem uiteen in drie categorieën: *musica mundana*, *musica humana*, en *musica instrumentalis*. De eerste twee categorieën werden als de belangrijkste beschouwd. Ze betroffen respectievelijk de harmonie van de sferen en de harmonie van de menselijke ziel. Enkel de derde categorie verwees naar muziek als een hoorbaar, zintuiglijk fenomeen. Ze werd bovendien niet *instrumentalis* genoemd omdat ze op muziekinstrumenten gespeeld wordt, maar omdat ze instrumenteel is, dat wil zeggen in dienst staat van de twee andere soorten muziek.

C'est pour cette raison précise que Platon souligne qu'il ne faut pas exposer la jeunesse à de la musique dissonante. Aucune accoutumance à ces sons déviants n'est alors possible et la jeunesse est ainsi préservée d'un penchant pour ces rapports déséquilibrés et déstabilisants. La représentation de l'immoralité pourrait les inciter à la débauche, alors que la mission principale de la musique réside dans la création d'une harmonie entre l'homme et le cosmos. Par conséquent, l'enseignement musical se doit de préconiser ces harmonies qui représentent l'ordre présent dans le cosmos.

Partie intégrante du patrimoine culturel, le mythe d'Er inspire de nombreux scientifiques et artistes qui, pendant bien des siècles, reprennent l'idée de l'harmonie des sphères. On ne peut donc pas sous-estimer l'importance de cette conception mathématique de la musique. L'héritage de Pythagore et de Platon réserve à la musique une place particulière dans l'enseignement. En effet, elle est considérée comme un des *artes liberales*, les « arts libéraux ». La musique ne fait pas partie du *trivium*, qui comprend les disciplines liées aux lettres, mais appartient bien au *quadrivium*, qui regroupe les disciplines permettant l'étude mathématique des essences invariables du monde.

La musique est donc une discipline mathématique, non une langue. Son but n'est pas d'avoir une « signification » propre, mais bien de se mettre au service de la science. Cette discipline théorique est à distinguer rigoureusement de la *pratique* musicale qui, elle, appartient aux *artes mechanicae*, les disciplines techniques impliquant un effort physique (dont font aussi partie la sculpture et la peinture).

Cette conception de la musique comme un phénomène principalement intellectuel se retrouve également dans *De institutione musica*, un ouvrage influent sur les fondements de la musique écrit au début du sixième siècle apr. J.-C. par le philosophe latin Boèce. Selon lui, la musique se divise en trois catégories : la *musica mundana*, la *musica humana* et la *musica instrumentalis*. Les deux premières catégories sont perçues comme les plus importantes. Elles concernent respectivement l'harmonie des sphères et l'harmonie de l'âme humaine. Seule la dernière catégorie comprend la musique comme phénomène audible, sensoriel. Par ailleurs, le terme *instrumentalis* qui la qualifie ne renvoie pas aux instruments de musique, mais bien au fait que cette dernière catégorie est mise au service des deux autres, qu'elle en est l'instrument.

Plato's filosofische nalatenschap leidde dus tot een vreemde situatie: muziek werd enkel gewaardeerd als ze onhoorbaar was! De 'respectabele' muziek was, zoals de Amerikaanse kunstfilosoof Arthur Danto het later noemde, *disenfranchised*, of monddood gemaakt door de filosofische categorieën waarin ze werd vastgepind. En de hoorbare muziek, die bleef overschaduwd door de taal. Ze moest in dienst staan van een tekst en werd bovendien aan banden gelegd door de censuur. Besluit: in de oudheid en de middeleeuwen vond men dat muziek op zichzelf niet veel te betekenen had.

Toch is dat geen accurate conclusie. Wanneer je namelijk verder redeneert, moet je toegeven dat Plato en zijn volgelingen muziek net een grote eigen kracht en betekenis toekenden. Waarom zou het anders nodig zijn om bepaalde toonsoorten te censureren? Waarom zou je stipuleren dat de muziek steeds hetzelfde moet uitdrukken als de tekst, als muziek op zichzelf niets te betekenen had? De reden kan alleen maar zijn dat men aanvoelde dat zij koppig haar eigen weg kon inslaan, en betekenissen kon binnenbrengen die afweken van de tekst. Met andere woorden, in de pythagorisch-platonische traditie ontleent muziek haar betekenis niet aan de tekst, maar aan haar effect op de luisteraars. Dat dit effect moest ingedijkt en gecontroleerd worden, doet geen afbreuk aan het feit dat men wel degelijk voelde dat muziek ook los van de taal iets te betekenen had.

Veel denkers waren trouwens niet blind voor het feit dat muziek in het dagelijkse leven een prominente plaats had. Sommigen kenden dan ook een belangrijkere rol toe aan de hoorbare klanken van muziek en weigerden om haar eigenheid als klinkend medium te minimaliseren. De Oud-Griekse filosoof Aristoxenes, bijvoorbeeld, ging in tegen de zuiver wiskundige benadering van Pythagoras en bekeek muziek vooral als zintuiglijk fenomeen. Ook Plato's beroemde leerling Aristoteles stelde dat muziek niet enkel een wiskundige, maar ook een materiële oorzaak heeft, met name het fysieke geluid. Deze component – de akoestische dimensie van muziek – paste beter binnen de empirische filosofie van Aristoteles dan binnen het zuiver rationele, abstracte universum van Plato's gedachtengoed.

L'héritage de Platon entraîne donc une situation tout à fait singulière : pour être considérée, la musique doit être inaudible ! La musique « respectable », comme l'expliquera plus tard le philosophe et critique d'art américain Arthur Danto, a subi un assujettissement, elle a été rendue muette par les catégories philosophiques qu'elle s'est vu imposer. La musique audible, elle, reste dans l'ombre de la langue. Elle doit servir le texte et est par ailleurs fortement soumise à la censure. Conclusion : dans l'Antiquité et au Moyen Âge, la musique seule n'a guère d'importance.

Cette conclusion n'est pourtant pas tout à fait exacte. Après réflexion, nous sommes en effet forcés d'admettre que, en réalité, Platon et ses disciples voient en la musique une grande force et une signification propre. Sinon, pourquoi juge-t-il bon de censurer certains modes musicaux ? Pourquoi préciser que la musique doit constamment exprimer la même chose que le texte si la musique seule est insignifiante ? C'est nécessairement parce qu'on la soupçonne capable de prendre obstinément sa propre direction et d'introduire ainsi des sens différents de celui du texte. En d'autres mots, dans la tradition platonicienne et pythagoricienne, la musique ne tire pas son sens du texte, mais bien de l'effet qu'elle produit sur l'auditeur. Certes, cet effet doit être contenu et contrôlé, mais cela n'enlève rien au fait que l'on perçoit bien que la musique, même indépendamment de la langue, est porteuse de sens.

De nombreux penseurs sont d'ailleurs tout à fait conscients de l'importance accordée à la musique dans la vie quotidienne. Certains d'entre eux donnent donc plus de valeur à la forme audible de la musique et refusent de dédaigner sa qualité propre en tant que médium sonore. Par exemple, le philosophe grec antique Aristoxène refuse l'approche purement mathématique de Pythagore et voit la musique principalement comme un phénomène sensoriel. Aristote, l'illustre disciple de Platon, suggère, lui aussi, que l'origine de la musique n'est pas seulement mathématique ; il lui attribue également une cause matérielle, à savoir le phénomène physique du son. Cette composante (la dimension acoustique de la musique) s'intègre mieux dans la philosophie empirique d'Aristote que dans l'univers rationnel et abstrait de Platon.

In de late middeleeuwen probeerde de christelijke filosoof Thomas van Aquino de erfenis van Plato te verzoenen met de filosofische inzichten van Aristoteles. Daardoor kwam er stilaan meer waardering voor de zintuiglijke realiteit van muziek. Naarmate de empirische wetenschappen vooruitgang boekten, kwam ook de pythagorische kosmologie onder druk te staan. Wetenschappers als Copernicus, Kepler en Galilei maakten met hun ontdekkingen de hele idee van de harmonie der sferen uiteindelijk onhoudbaar. Deze omwenteling had onvermijdelijk ook invloed op het denken over muziek. Door de intieme band met de kosmos te lossen, kon muziek niet langer inzicht bieden in de essentie van het heelal en dus ook niet in de bewegingen van de ziel. Als gevolg verhuisde ze naar de periferie van het filosofische denken. Haar betekenis werd niet langer gezocht in de wiskundige aard van harmonische verhoudingen, maar steeds meer in haar aardse gedaante.

À la fin du Moyen Âge, le philosophe chrétien Thomas d'Aquin tente de réconcilier l'héritage platonicien avec les pensées d'Aristote, effort qui mène à une revalorisation progressive de la réalité sensorielle de la musique. À mesure que les sciences empiriques gagnent du terrain, la cosmologie pythagoricienne tend à en perdre. Par leurs découvertes, certains scientifiques tels que Copernic, Kepler et Galilée finissent par rendre la grande théorie de l'harmonie des sphères indéfendable. Immanquablement, la conception de la musique est, elle aussi, touchée par ce bouleversement. Privée de cette étroite connexion avec le cosmos, la musique n'a dès lors plus le pouvoir de nous éclairer ni sur l'essence de l'univers ni, par conséquent, sur les mouvements de l'âme. Elle passe alors au second plan dans la pensée philosophique et son sens n'est plus exploré à travers la nature mathématique de ses rapports harmoniques, mais davantage par sa forme matérielle.

Muziek en de emoties

Door het wegvallen van het pythagorisch-platonische model van de kosmos verviel ook de verklaring hoe muziek een effect op de emoties kan hebben. Hoe kan ze de bewegingen van de ziel weerspiegelen zonder de sleutel van de wiskundige verhoudingen? In de vroegmoderne periode – de renaissance en de vroege barok – zagen nieuwe esthetische concepten het licht, zoals ‘expressie’ en ‘representatie’. Deze concepten lieten toe om het verband tussen muziek en de emoties op een meer directe manier te verklaren.

Het denken over muziek en over de kunsten nam in het algemeen ook steeds meer de vorm aan van een aparte filosofische discipline: de esthetica. Zulke denkers zochten wel nog aansluiting bij wetenschappelijke theorieën, maar het ideaal van één universeel verklaringsmodel waarin muziek werd gelinkt aan de kosmos werd stilaan verlaten. In de plaats kwamen gespecialiseerde theorieën, zoals bijvoorbeeld René Descartes’ theorie van de passies of hartstochten. Die schreef het ontstaan van de passies – begeerte, liefde, haat, droefheid en vreugde – toe aan de bewegingen van zogenaamde *esprits animaux*, een soort dierlijke energie in de mens die de ziel in beweging bracht. Zulk een theorie leende zich uitstekend om de invloed van muziek op het gemoed te verklaren. Je hoefde er enkel van uit te gaan dat de trillingen van muziek in staat zijn om de *esprits animaux* in beweging te brengen, als in een louter mechanisch proces. Zo zocht en vond je verklaringen die geen omweg meer maakten via de bewegingen van de kosmos. Muziek werd steeds meer gezien als een zintuiglijk, expressief fenomeen en schoof stilaan op in de richting van de taal.

Reeds aan het einde van de zestiende eeuw werd een esthetische theorie ontwikkeld die een belangrijke invloed uitoefende op deze evolutie. De leden van de Florentijnse Camerata, een groep van musici, dichters, en andere kunstenaars, bedachten een nieuwe muzikale stijl die inging tegen de toen gangbare polyfonie. Vanuit hun humanistische idealen bepleitten zij een terugkeer naar de monodie – de eenstemmigheid – om zo de boodschap van een tekst duidelijk te kunnen overbrengen. In de hoogdagen van de polyfonie was het immers vaak moeilijk geworden om doorheen de verschillende stemmen nog de woorden te ontwaren, laat staan de gezongen tekst te begrijpen. Daarom stelde Vincenzo Galilei, vader van de beroemde Galileo en lid van de Camerata, dat een tekst enkel in een solomelodie tot zijn recht kan komen.

Musique et émotions

Périmé, le modèle du cosmos défendu par Pythagore et Platon ne permet plus d'expliquer l'action de la musique sur les émotions. Sans la clé des rapports mathématiques, comment la musique peut-elle refléter les mouvements de l'âme ? Le début de l'époque moderne (la Renaissance et l'aube de la période baroque) voit naître de nouveaux concepts esthétiques, tels que l'« expression » et la « représentation », qui permettent une explication plus directe du lien entre la musique et les émotions.

De façon générale, la manière dont on pense la musique et les arts prend progressivement la forme d'une discipline philosophique à part entière : l'esthétique. Les penseurs adeptes de cette discipline cherchent encore, il est vrai, des convergences avec des théories scientifiques, mais l'idéal d'un modèle d'explication universel qui lierait la musique au cosmos est peu à peu abandonné. Il est remplacé par des théories spécialisées comme celle des passions de l'âme de René Descartes, qui attribue les passions (le désir, l'amour, la haine, la tristesse et la joie) aux mouvements de ce que Descartes appelle les « esprits animaux », une sorte d'énergie intérieure qui meut l'âme humaine. Une telle théorie explique à la perfection l'influence de la musique sur les émotions. Il suffit de considérer que les vibrations de la musique ont la faculté de faire s'animer ces esprits animaux, comme dans un phénomène purement mécanique. Plus besoin, dès lors, de faire un détour du côté du cosmos pour trouver des explications. La musique est de plus en plus envisagée comme un phénomène expressif, sensoriel, et évolue peu à peu dans la direction de la langue.

Cette évolution se verra fortement influencée par l'apparition d'une nouvelle théorie esthétique dès la fin du seizième siècle. Les membres de la *Camerata* florentine, un groupe réunissant musiciens, poètes et autres artistes, imaginent un nouveau style musical qui va s'opposer à la polyphonie en vogue à l'époque. S'appuyant sur leur idéal humaniste, ils plaident un retour à la monodie (le chant à une voix) pour transmettre au mieux le message compris dans un texte. En effet, il était parfois devenu difficile, à l'âge d'or de la polyphonie, de percevoir les mots au travers de la multiplicité des langues, sans parler du texte chanté, devenu pratiquement impossible à comprendre. C'est pour cette raison que Vincenzo Galilei, père du célèbre Galilée et membre de la *Camerata*, défend le chant monodique qui est, selon lui, seul à pouvoir rendre justice à un texte.

Niet toevallig streefden de leden van de Camerata een terugkeer na naar het ideaal van de Oud-Griekse tragedie, die volgens hen volledig werd gezongen. Hun opvattingen over deze muziek waren wel niet helemaal correct, maar door hun zogenaamde terugkeer naar de esthetica van de oudheid creëerden ze wel een nieuw muzikaal genre, waarin de samenwerking tussen muziek en taal centraal stond: de opera. In die eerste opera's werd een zangstijl gehanteerd die het midden hield tussen spreken en zingen – de *stile recitativo* of recitatiefstijl. Een manier waarop deze zangstijl de verstaanbaarheid van de tekst probeerde te bevorderen, was het aanpassen van de melodie aan het spraakritme. De 'spraakzang' die zo werd ontwikkeld, diende de emoties van de tekst over te brengen door zo dicht mogelijk bij de natuurlijke intonatie te blijven die je in de normale spraak gebruikt.

Het mechanisme om emoties uit te drukken was dus, net als bij Plato, imitatie. Maar nu waren het niet langer de bewegingen van de ziel die nagebootst werden. Wel die van de taal: de stembuigingen, het timbre van de stem, de ritmes en de klemtonen die een spreker in zijn woorden legt om zijn emoties uit te drukken. Net zoals we emoties herkennen in de stem van een spreker, kunnen we ze ook in de stem van de zanger herkennen. Dat deze intonaties 'natuurlijk' waren, dien je met een korrel zout te nemen. In feite waren het eerder de conventionele figuren uit de retorica die dienstdeden als basis voor de nieuwe zangstijl. Toch werd hier via de taal een nieuw esthetisch verband gelegd tussen muziek en emoties. En hoewel muziek nu niet langer het zwijgen werd opgelegd in een kosmologisch systeem, bleef ze ondergeschikt aan de taal, zowel inhoudelijk als vormelijk. De taal leverde nog steeds de betekenis, en haar retorische figuren stonden model voor de muzikale vormgeving.

Een andere theorie die in de vroege barok tot ontwikkeling kwam, werd later benoemd als de 'affectenleer'. Volgens deze leer kon je de passies – 'affecten' zoals liefde, woede, verwondering, contemplatie, enzovoort – representeren door hun uitwendige kenmerken na te bootsen. De affectenleer werkte als een soort gebruiksaanwijzing voor componisten door aan te duiden welke toonaard of muzikale figuur gebruikt moest worden om een bepaald affect te representeren. De Duitse componist en muziektheoreticus Johann Mattheson stelde bijvoorbeeld dat je verdriet best uitdrukt door middel van een langzame, slepende melodie. Een ruwe en onaantrekkelijke melodie is dan weer meer geschikt om haat te representeren.

Ce n'est pas sans raison que les membres de la Camerata prônent un retour à l'idéal de la tragédie grecque antique, entièrement chantée selon eux. L'idée qu'ils ont de cette musique n'est certes pas tout à fait correcte, mais ce retour présumé à l'esthétique de l'Antiquité les pousse à créer un nouveau style musical marqué par l'association de la musique et de la langue : l'opéra. Dans ces premiers opéras, un style de chant à mi-chemin entre le chant et le langage parlé est alors pratiqué : le *stile recitativo* ou le style récitatif. Ce style de chant consiste notamment à adapter la mélodie au rythme de la langue parlée pour favoriser l'intelligibilité du texte. Le « chant déclamé » qui en résulte vise à respecter au mieux les intonations naturelles de la langue parlée pour communiquer les émotions du texte.

Le mécanisme utilisé pour exprimer les émotions est donc, comme chez Platon, celui de l'imitation. Cependant, ce ne sont plus les mouvements de l'âme qui vont servir de modèle, mais bien ceux de la langue : les inflexions vocales, le timbre de la voix, les rythmes et les accents que le locuteur emploie dans ses paroles pour exprimer ses émotions. Tout comme nous sommes capables de percevoir les émotions dans la voix d'un locuteur, nous reconnaissons aussi celles exprimées dans la voix d'un chanteur. Le supposé « naturel » de ces inflexions n'est toutefois pas à prendre au pied de la lettre. En réalité, ce sont plutôt les figures conventionnelles de la rhétorique qui servent de base au nouveau style de chant. Toujours est-il qu'un nouveau lien esthétique, conditionné par la langue, se forme entre la musique et les émotions. Et bien que la musique ne soit désormais plus réduite au silence dans un système cosmologique, elle demeure subordonnée à la langue, tant dans son contenu que dans sa forme. En effet, la langue continue à fournir le sens, et ses figures rhétoriques servent de modèles à la création musicale.

Au début de la période baroque grandit un autre mouvement de pensée que l'on nommera plus tard la « théorie des affects ». Selon cette théorie, les passions (des « affects » tels que l'amour, la colère, l'étonnement, la contemplation, etc.) peuvent être représentées par l'imitation de leurs caractéristiques extérieures. Les compositeurs consultent cette théorie des affects comme une sorte de mode d'emploi pour savoir quelle tonalité ou quelle figure musicale choisir afin de représenter un affect déterminé. Pour exprimer le chagrin, le compositeur allemand Johann Mattheson préférera par exemple une mélodie lente et traînante. Pour la haine, ce sera plutôt une mélodie rude et disgracieuse.

De affectenleer greep, net als de spraaktheorie van de Camerata, terug op principes uit de retorica. In beide gevallen was het de bedoeling om met muziek echte, persoonlijke emoties op te roepen bij de luisteraar. Maar in de affectenleer werden de gerepresenteerde emoties niet langer opgevat als de eigen emoties van de componist of de uitvoerder. De ‘affecten’ waren algemene standaardemoties. Je kon ze reproduceren in de muziek, zonder dat je ze zelf hoefde te voelen. Anders gezegd: de affectenleer legde meer nadruk op representatie dan op expressie. De band tussen muziek en emoties werd zo eerder conventioneel dan organisch. De muziek verwees naar de emoties volgens bepaalde geldende afspraken, als een soort symbool.

Je zou kunnen zeggen dat de betekenis *buiten* de muziek kwam te liggen, in plaats van er een intrinsieke eigenschap van te zijn. Hoewel de affectenleer zich leek te beroepen op algemeen geldende natuurwetten, werd de band tussen teken (de muziek) en betekenis (de affecten) toch fragieler. Het was dan ook niet zo gek om muziek, zoals de filosoof Jean-Jacques Rousseau deed, de ‘taal van het hart’ te noemen. Met uitzondering van enkele klanknabootsingen (zoals ‘koekoek’ of ‘kwaken’ bijvoorbeeld) berust de betekenis van gesproken taal namelijk ook op loutere conventies. Er is geen organische, natuurlijke band tussen een woord en zijn betekenis. Die band berust op een afspraak. Op dezelfde manier zou je muziek, in het licht van de affectenleer, inderdaad een taal kunnen noemen.

Voor de luisteraar betekent dit dat je de gangbare conventies moet kennen, om deze muzikale taal correct te kunnen interpreteren. Dat is niet altijd het geval. Zo komt het dat de meeste luisteraars vandaag niet weten dat in de barokmuziek van Johann Sebastian Bach bepaalde affecten worden uitgedrukt. Net zoals de meesten van ons ook de voeling kwijt zijn met de ethische betekenis van de verschillende kerktoonaarden. We kennen simpelweg de conventies niet meer die toen golden.

Toegegeven, de verwijzing naar Rousseau is hier wel een beetje misleidend. Hoewel hij muziek inderdaad een *langage* noemt, wilde hij in zijn beroemde *Essai sur l'origine des langues* (1781) vooral benadrukken dat muziek een veel natuurlijker medium is dan de gesproken taal. Volgens Rousseau is taal uit muziek voortgekomen, en er steeds verder van afgedreven. Jammer, want zo is de taal haar muzikaliteit kwijtgeraakt, en heeft ze ingeboet aan expressiviteit. En zo verloor ze meteen ook haar organische band met de emoties.

Comme la théorie de la Camerata, basée sur la parole, la théorie des affects s'inspire de principes rhétoriques. Leur objectif est commun : susciter par la musique des émotions sincères et personnelles chez l'auditeur. Dans la théorie des affects cependant, les émotions représentées ne sont plus considérées comme celles ressenties par le compositeur ou l'interprète. Les « affects » sont des archétypes d'émotions qui peuvent être reproduits en musique sans pour autant les expérimenter soi-même. En effet, dans la théorie des affects, la représentation prime l'expression. Dès lors, le lien entre musique et émotions est davantage de nature conventionnelle qu'organique et la musique, pour désigner une émotion, respecte certaines conventions établies, comme une sorte de symbole.

Nous pourrions donc dire que le sens se situe à l'extérieur de la musique, au lieu d'en être une caractéristique intrinsèque. Bien que la théorie des affects semble prendre appui sur des lois naturelles universelles, le lien entre le signe (la musique) et le sens (les affects) se fragilise malgré tout. Nommer la musique la « langue du cœur », comme le fait Jean-Jacques Rousseau, n'est donc pas insensé. À l'exception de certaines imitations sonores (comme *coucou* ou *cancaner* par exemple), le sens de la langue parlée repose sur de simples conventions. Il n'existe aucune connexion organique, aucun lien naturel entre un mot et sa signification. Ce lien est purement conventionnel. De la même façon, il est envisageable, à la lumière de la théorie des affects, de qualifier la musique de langue.

Pour l'auditeur, cela signifie qu'il doit connaître les conventions appliquées pour être en mesure de bien interpréter la langue musicale. Ce n'est pas toujours le cas. Aujourd'hui, la plupart des auditeurs ignorent d'ailleurs que la musique baroque de Jean-Sébastien Bach renvoie à des affects bien déterminés. Tout comme nous avons pour la plupart perdu de vue le sens éthique des différents modes d'église. Nous n'avons simplement pas connaissance des conventions en vigueur à l'époque.

La référence à Rousseau dans ce contexte peut être, il est vrai, un peu trompeuse, car s'il qualifie en effet la musique de langage, il affirme surtout, dans son célèbre *Essai sur l'origine des langues* (1781), que la musique est un médium bien plus naturel que la langue parlée. Selon Rousseau, la langue est née de la musique pour ensuite s'en éloigner peu à peu. Par conséquent, la langue a malheureusement perdu tant en musicalité qu'en expressivité et s'est, de ce fait, privée de son lien organique avec les émotions.

In de historische evolutie die ik tot hiertoe schetste, daarentegen, zie je dat muziek in het filosofische denken net steeds meer opschoof in de richting van taal. In de platonische visie was zij geen talig medium, maar een wiskundig instrument. De spraaktheorie van de Camerata benaderde muziek meer als een soort neptaal: door gesproken taal te imiteren en natuurlijke stembuigingen na te bootsen, kon zij expressief zijn en emoties uitdrukken. Wel bleef men veronderstellen dat muziek en woord samengingen, in een recitatieve stijl. Met de affectenleer kende het denken over muziek een volgende kentering. Muziek werd een taal met een eigen betekenis. Om het onderliggende mechanisme van deze taal te verklaren werd wel nog verwezen naar de retorica, maar de muziek hoefde geen woorden meer te bevatten om affecten te kunnen representeren. Zij had nu haar eigen conventies die de componist, uitvoerder en luisteraar toelieten om emoties weer te geven en te herkennen.

Nous pouvons observer, dans l'évolution historique que j'ai retracée jusqu'ici, que, contrairement à la vision de Rousseau, la musique se rapproche de plus en plus de la langue dans la pensée philosophique. Dans la vision platonicienne, la musique n'est pas un médium langagier, mais bien un instrument mathématique. La Camerata, avec sa théorie basée sur la parole, conçoit plus la musique comme une sorte de pseudo-langue qui dévoile expressivité et émotions grâce à l'imitation de la langue parlée et des inflexions vocales naturelles. La musique et les mots sont toujours supposés se compléter dans un style récitatif. La théorie des affects amorce un nouveau tournant dans la conception de la musique. Elle devient alors une langue pourvue d'une signification propre. La rhétorique sert encore de base pour expliquer la mécanique sous-jacente de cette langue, mais la musique n'a plus besoin de mots pour représenter les affects. Elle dispose désormais de ses propres conventions admises par le compositeur, l'interprète et l'auditeur pour représenter et reconnaître les émotions.

De strijd wordt heviger

Terwijl de esthetica in de loop van de achttiende eeuw evolueerde tot een volwaardige tak van de filosofie, steeg de muziek nog niet meteen in filosofisch aanzien. Aan de ene kant genoot ze niet langer de status van een wiskundige discipline, en aan de andere kant werd ze evenmin als een volwaardige kunstvorm beschouwd. Nu ze in het vaarwater van de taal was terechtgekomen, moest ze zich bewijzen als een expressief medium. Zo belandde de zuiver instrumentale muziek stevast onderaan in de rangschikking van de kunsten, waarmee esthetici zich toen graag bezighielden. Terwijl literatuur en poëzie in de ogen van de filosofen op de meeste bijval konden rekenen, leek muziek een ‘nietszeggende’ kunst. Meer dan enkele standaardaffecten leek zij niet te kunnen weergeven, terwijl de andere kunsten tot zoveel meer nuance en precisie in staat waren.

Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat muziek nauwelijks aan bod komt in de beroemde *Kritik der Urteilkraft* (Kritiek van het oordeelsvermogen, 1790) van Immanuel Kant. Wanneer hij ze toch vermeldt, is het niet als een van de kunsten, maar als een ornament – als ‘tafelmuziek’ om feestelijkheden op te luisteren. Volgens Kant brengt muziek enkel zintuiglijke sensaties teweeg bij de luisteraar, in plaats van de verbeelding te prikkelen en de geest te cultiveren. Precies daarom twijfelt hij of muziek wel als een ‘schone kunst’ mag beschouwd worden, of dat ze enkel aanspraak kan maken op de status van ‘aangename kunst’. En zelfs dat laatste valt te betwijfelen. Niet alleen zijn muzikale impressies van voorbijgaande aard. Volgens de grote filosoof uit Koningsbergen mist muziek ook de gepaste mate van beschaving, omdat zij zich ongewild opdringt bij haar luisteraars, ook diegenen die daar niet om gevraagd hebben!

Kants bezwaren doen denken aan de twijfels van Augustinus en aan de politieke zorgen van Plato. Tegelijk doet het toch vreemd aan dat hij deze woorden schreef midden in een periode van buitengewone muzikale bloei. Het zijn de hoogdagen van wat later de ‘klassieke muziek’ zal genoemd worden. Een jaar na het boek van Kant, in 1791, overleed in Wenen de componist Wolfgang Amadeus Mozart. Net als zijn voorganger Haydn schreef Mozart tijdens zijn korte leven een indrukwekkend oeuvre bijeen, met een prominente plaats voor zuiver instrumentale muziek. Hij bracht muziekgenres zoals de symfonie, het solo-concerto, het strijkkwartet en andere vormen van kamermuziek tot volle ontwikkeling. Zo effende hij het pad voor de fenomenale evolutie van de instrumentale muziek in de negentiende eeuw. Deze muziek sprak direct tot de luisteraar, zonder gebruik te maken van gezongen teksten of andere gekende conventies. Het was louter de muziek zelf die hier ‘aan het woord’ was.

Ca se complique

Contrairement à l'esthétique, qui devient au cours du dix-huitième siècle une branche philosophique à part entière, la musique tarde à trouver grâce aux yeux de la philosophie. D'une part, elle ne jouit plus du statut de discipline mathématique, et d'autre part, elle n'est pas encore considérée comme une forme d'art à part entière. Maintenant qu'elle est intégrée au domaine du langage, la musique doit faire ses preuves en tant que moyen d'expression. Ainsi, la musique purement instrumentale est rangée systématiquement tout en bas du système des beaux-arts, une hiérarchisation qui enthousiasme les esthéticiens de l'époque. Alors que la littérature et la poésie suscitent la plus grande admiration des philosophes, la musique semble demeurer un art « vide de sens », incapable d'exprimer quoi que ce soit au-delà de certains archétypes d'affects, tandis que les autres arts, beaucoup plus précis, peuvent apporter un large éventail de nuances.

Il n'est donc pas surprenant de remarquer que dans sa *Critique de la faculté de juger* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), Emmanuel Kant n'accorde à la musique qu'une place dérisoire. Quand toutefois il vient à la mentionner, ce n'est pas pour la présenter en tant qu'art, mais bien en tant qu'ornement (comme musique de table [*Tafelmusik*] servant à agrémenter des festivités). Selon Kant, la musique se limite à provoquer chez l'auditeur des effets d'ordre sensoriel sans stimuler son imagination ou cultiver son esprit. Pour cette raison, Kant doute que la musique puisse être rangée parmi les « beaux-arts » ou qu'elle puisse simplement prétendre au statut d'« art agréable ». Mais même cela est sujet à hésitation. Non seulement les impressions musicales sont de nature éphémère, mais la musique n'atteint pas, selon l'illustre philosophe de Königsberg, le degré de civilité attendu puisque, involontairement, elle s'impose aux auditeurs, y compris à ceux qui n'en expriment pas l'envie !

Les doutes de Kant rappellent les hésitations d'Augustin et les préoccupations politiques de Platon. Il est toutefois surprenant que le philosophe allemand écrive ces mots alors que la musique, en plein essor, vit l'âge d'or de ce que l'on appellera plus tard la « musique classique ». Un an après la parution de l'ouvrage de Kant, en 1791, le compositeur Wolfgang Amadeus Mozart meurt à Vienne. Durant sa courte vie, Mozart, comme son prédécesseur Haydn, constitue une œuvre impressionnante dans laquelle il réserve une place considérable à la musique purement instrumentale. Il porte à leur apogée plusieurs genres musicaux tels que la symphonie, le concerto, le quatuor à cordes ainsi que d'autres formes de musique de chambre. Il pose ainsi les premiers jalons d'une évolution phénoménale de la musique instrumentale au dix-neuvième siècle. Cette musique s'adresse directement à l'auditeur sans passer par un texte chanté ou reposer sur des conventions établies. C'est alors la musique elle-même qui « prend la parole ».

Deze paradox valt makkelijk af te doen als een voorbeeld van de typische wereldvreemdheid van filosofen. Kant heeft in zijn hele leven de provinciestad Koningsbergen nooit verlaten, en was wellicht gewoon niet op de hoogte van wat er zich afspeelde in het bruisende Wenen van zijn tijd. Maar toch staat er meer op het spel. Uit de scheeftrekking tussen theorie en praktijk valt namelijk veel te leren. Om dat te zien, is het belangrijk de verdere evolutie van de klassieke muziek onder de loep te nemen, en goed te kijken welke rol taal precies heeft gespeeld.

In de loop van de negentiende eeuw ontwikkelde de instrumentale muziek zich tot wat later 'absolute muziek' werd genoemd. Aan de ene kant scheurde zij zich los van haar gebruik in de kerk, aan het hof en bij andere feestelijkheden en plechtigheden. Aan de andere kant wilde zij zich volledig losmaken van de taal. Vanuit het perspectief van de componisten valt deze ontwikkeling goed te begrijpen. Zij wilden niet langer in dienst staan van kerk of vorst, om geen censuur meer te ondergaan. Tegelijk wilden ze de vrijheid om meer te doen dan het illustreren of ondersteunen van een betekenis die al door woorden werd uitgedrukt. Ze verzetten zich tegen het filosofische hokjesdenken dat de muziek al zo lang probeerde te controleren. Muziek was op zich perfect in staat om betekenisvol te zijn, zonder te moeten verwijzen naar een context, verhaal of theorie.

Die betekenis werd door muziekkenners en theoretici ook steeds minder verbonden met de emoties. In zijn beroemde boekje *Vom Musikalisch-Schönen* (Over het muzikaal schone, 1854) verzette de Weense muziekcriticus Eduard Hanslick zich tegen het idee dat emoties de betekenis van muziek zouden zijn. Hij erkende wel dat muziek de gevoelens van de luisteraar hevig kan beroeren. Daarom brengen velen haar met de emoties in verband. Maar dat wil nog niet zeggen dat muziek *over* die emoties zou gaan, laat staan dat zij een objectief kenmerk van de muziek zelf zouden zijn. Daartoe beschikt muziek niet over de juiste middelen. Ze kan geen bepaalde emoties imiteren of representeren omdat emoties geen abstracte, zwevende entiteiten zijn, zoals de affectenleer dacht. 'Liefde' is altijd liefde *voor* iets of iemand, net als haat. En droefheid, kwaadheid of vreugde voel ik enkel omwille van een bepaalde gebeurtenis. Zulk een concrete gebeurtenis kan muziek volgens Hanslick niet op eigen houtje voor de geest roepen, daartoe heeft zij de taal nodig.

Nous pouvons aisément concevoir ce paradoxe comme un exemple d'un déphasage avec la réalité, si propre aux philosophes. De toute sa vie, Kant ne quittera jamais Königsberg, si bien qu'il n'est sans doute simplement pas au courant de la vie trépidante qui anime Vienne à son époque. Mais là n'est pas la seule explication. En effet, il y a beaucoup à apprendre de cet écart entre théorie et pratique. Pour cela, il est important d'observer la manière dont la musique classique évolue par la suite et de bien considérer le rôle précis qu'y joue la langue.

Dans le courant du dix-neuvième siècle, la musique se développe pour devenir ce que l'on appellera plus tard la « musique absolue ». D'une part, elle s'extrait de l'église et de la cour, s'absente des festivités et autres cérémonies. D'autre part, elle entend s'affranchir entièrement de la langue. Du point de vue des compositeurs, ces changements sont tout à fait compréhensibles. Ils refusent d'être mis au service de l'Église ou d'un souverain pour ainsi s'affranchir de toute censure. Par ailleurs, ils veulent être libres d'accomplir plus par la musique, qui jusqu'alors n'a fait qu'illustrer ou accompagner un sens déjà véhiculé par des paroles. Ils s'érigent contre la pensée philosophique « catégorisante » qui a si longtemps cherché à contrôler la musique. Selon eux, la musique est parfaitement capable d'être elle-même porteuse de sens, sans avoir à se référer à un contexte, un récit ou une théorie.

Les théoriciens de la musique et les connaisseurs associent de moins en moins le sens musical aux émotions. Dans son célèbre essai *Du Beau dans la musique (Vom Musikalisch-Schönen, 1854)*, le critique musical viennois Eduard Hanslick s'oppose à l'idée que les émotions constituent le sens de la musique. Bien qu'il reconnaisse que celle-ci peut fortement animer les sentiments de l'auditeur — c'est d'ailleurs pour cette raison que l'on associe souvent la musique aux émotions —, il soutient que ces émotions n'en sont pas le sujet, et encore moins une caractéristique objective propre. Pour cela, la musique ne dispose pas des bons outils. Elle ne peut imiter ni représenter des émotions déterminées, explique-t-il, car contrairement à ce que suggère la théorie des affects, celles-ci ne sont pas des entités abstraites et flottantes. « L'amour », c'est toujours de l'amour *pour* quelqu'un. Il en va de même pour la haine. La tristesse, la colère, la joie n'apparaissent qu'à la suite d'un événement déterminé. Selon Eduard Hanslick, la musique est incapable d'évoquer à elle seule un phénomène aussi concret. Pour ce faire, elle a besoin de la langue.

Hanslick illustreerde dit met de beroemde aria *Che farò senza Euridice* van Christoph Willibald Gluck, uit de opera *Orfeo ed Euridice* (1762). Deze aria is de aangrijpende klaagzang van Orfeo, die door zijn eigen schuld zijn geliefde Euridice voorgoed verloor. Wie de tekst verstaat – opera's werden in die tijd in het Italiaans geschreven – hoort in de melodie de pure, diepe droefheid die Orfeo overvalt. Wie echter niet let op de tekst, en evenmin het verhaal kent, die hoort wellicht een opgewekte, misschien zelfs ronduit vrolijke melodie!

Dit bewijst volgens Hanslick dat muziek zelf, zonder taal, niet in staat is om specifieke emoties uit te drukken. Het zijn enkel subjectieve projecties van de luisteraar. Emoties kan en mag je dan ook niet beschouwen als de betekenis van muziek. Toch wil dat niet zeggen dat zuiver instrumentale muziek betekenisloos zou zijn. Nee, de échte betekenis van muziek omschreef Hanslick als 'klinkend bewegende vormen'.³ In de absolute muziek vallen inhoud en vorm dus naadloos samen.

Het is deze ontwikkeling die aan de kunstkriticus Walter Pater de beroemde uitspraak ontlokte, dat alle kunsten voortdurend streven naar de conditie van muziek (1877).⁴ Alle kunstvormen zochten volgens hem namelijk naar een volmaakte symbiose tussen inhoud en vorm. Zo schopte de muziek het, in de loop van de negentiende eeuw, tot de hoogste van alle kunsten. Componisten begonnen in eigen naam te componeren en wachtten niet langer op een opdracht van een keurvorst of kerkelijk leider. Het zelfstandige muziekconcert deed ook zijn intrede. Dit bracht een nieuwe, geconcentreerde luistercultuur tot stand, waarin voor het publiek een strikt *silentio*-gebod gold. Hier werd voor het eerst de taal het zwijgen opgelegd door de muziek, en niet andersom! Terwijl Mozarts leermeester Salieri het nog vanzelfsprekend had geacht dat de titel van zijn opera *Prima la musica, poi le parole* (Eerst de muziek, dan de woorden) als een grap werd begrepen, werd het steeds minder vreemd om te beweren dat muziek voorrang had op de tekst. Met componisten als Mozart en Beethoven, Schumann en Brahms, en vele anderen kwam inderdaad een nieuwe verhouding tot stand tussen muziek en taal.

³ 'Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.' (Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig: Rudolph Weigel, 1854, p. 32)

⁴ 'All art constantly aspires towards the condition of music. For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it.' (Walter Horatio Pater, 'The School of Giorgione' in: *Studies in the History of the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 124)

Pour illustrer ses propos, Eduard Hanslick s'aide du célèbre air *Che farò senza Euridice* tiré de l'opéra *Orphée et Eurydice* (1762) de Christoph Willibald Gluck. Cet air est le poignant lamento d'Orphée qui, par sa faute, a perdu pour toujours sa tendre Eurydice. Celui qui comprend le texte — à l'époque, les opéras sont écrits en italien — percevra aisément la douleur pure et profonde qui s'abat sur Orphée. En revanche, ceux qui ne se soucient pas du texte, et qui connaissent encore moins l'histoire mise en musique dans cette œuvre, entendront probablement une mélodie entraînante, voire franchement enjouée !

Selon Eduard Hanslick, c'est la preuve que la musique, sans l'aide de la langue, n'est pas en mesure d'exprimer une émotion spécifique. Les émotions ne sont en réalité qu'une projection subjective de l'auditeur. On ne peut dès lors voir en elles le sens de la musique. Cependant, cela ne signifie pas que la musique purement instrumentale est dépourvue de sens. Au contraire, Eduard Hanslick décrit son sens réel comme des « formes sonores en mouvement »⁵. Dans la musique absolue, contenu et forme se confondent donc parfaitement.

C'est cette évolution qui inspire au critique musical Walter Pater cette phrase devenue célèbre : « tout art aspire constamment à la condition de la musique » (1877)⁶. À savoir, une symbiose parfaite entre la matière et la forme, un idéal, selon lui, vers lequel tendrait toute forme d'art. Ainsi, la musique, au cours du dix-neuvième siècle, se démarque progressivement pour s'élever au rang d'art suprême. Les compositeurs commencent à composer en leur nom et créent sans plus attendre les commandes des princes-électeurs ou du clergé. C'est également le début des concerts exclusivement réservés à la musique, qui entraînent le développement d'une véritable culture de l'écoute qui impose au public d'observer le *silentio*. Pour la première fois, c'est la musique qui réduit la langue au silence et non l'inverse ! Tandis que Salieri, le maître de Mozart, voit dans le titre de son opéra *Prima la musica, poi le parole* (d'abord la musique, ensuite les paroles) un trait d'humour évident, l'on considère de plus en plus couramment que la musique prime le texte. Avec Mozart et Beethoven, Schumann et Brahms ainsi que beaucoup d'autres compositeurs, un nouveau rapport prend forme entre la musique et la langue.

⁵ “Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.” (HANSLICK Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig: Rudolph Weigel, 1854, p. 32).

⁶ “All art constantly aspires towards the condition of music. For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it.” (PATER Walter Horatio, “The School of Giorgione” in *Studies in the History of the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 124).

Het kon niet anders dan dat de filosofie uiteindelijk van koers moest veranderen. De eerste denker die aan deze nood gehoor gaf, was Arthur Schopenhauer. In zijn hoofdwerk, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (De wereld als wil en voorstelling, 1818), gaf hij aan de muziek de erkenning die ze verdiende. Ze is volgens hem het enige medium dat de mens inzicht in de essentie van de wereld kan verschaffen. Dat is omdat ze rechtstreeks in contact staat met de ‘Wil’, volgens Schopenhauer het drijvende principe van de werkelijkheid.

In tegenstelling tot de andere kunsten (én de filosofie) biedt muziek ons als het ware een inkijk in dit metafysische principe, omdat ze geen gebruik maakt van ideeën of representaties. Ze doet geen beroep op concepten of voorstellingen om de wereld weer te geven, zoals bijvoorbeeld poëzie of schilderkunst wel doen. Neen, het verloop van de muziek is een rechtstreekse uitdrukking van de Wil zelf. Ze laat ons die Wil onmiddellijk voelen. Nog anders gesteld, precies omdat ze zich ontdaan heeft van buitenmuzikale elementen zoals taal, kan zuiver instrumentale muziek inzicht bieden in de wereld zoals die echt is. Muziek is dus geen taal, en hoeft ook geen gebruik te maken van taal – in tegenstelling tot de filosofie! Muziek heeft geen omwegen nodig via representaties, wiskundige ratio’s of affecten. Ze is een onbemiddelde uiting van de wereld-als-Wil.

De gevolgen voor de filosofie van de muziek waren niet te overzien. Muziek had zich niet alleen losgemaakt van de taal, ze werd nu zelfs door de filosofie erkend als haar meerdere! Niet alleen kreeg ze een soort late filosofische waardering als kunst. Nee, het ideaal voor *alle* kunsten begon te veranderen. Muziek liet zien dat kunst, precies door géén gebruik te maken van voorstellingen en ideeën, op een echtere manier expressief kon zijn. Ze toonde een onbezoedelde blik op de waarheid.

De nieuwe instrumentale muziek paste perfect binnen de zogenaamde *Kunstreligion* die zich in die tijd ontwikkelde. Met deze term verwees de filosoof Friedrich Schleiermacher niet naar religieuze kunst, wel naar de verering en soms zelfs verafgoding van kunst door zijn romantische tijdgenoten. Zij beleden de kunst alsof het een religie was. De absolute muziek dichtten ze universele, zelfs bovennatuurlijke betekenissen toe, die het niveau van de individuele gevoelsuitdrukking ver overschreden. In het verlengde daarvan ontstond er een ware genieëncultus, die componisten vereerde als halfgoden.

Immanquablement, la philosophie est, elle aussi, contrainte de suivre le rythme. Le premier philosophe à répondre à ce besoin d'évolution est Arthur Schopenhauer. Dans son œuvre principale *Le Monde comme volonté et comme représentation* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818), il donne à la musique la reconnaissance qu'elle mérite. Elle est selon lui le seul médium capable de fournir à l'homme une compréhension de l'essence du monde, et ce, grâce à son contact direct avec la « Volonté », que Schopenhauer tient comme principe moteur de la réalité.

Contrairement aux autres arts (et à la philosophie elle-même), la musique permet en quelque sorte d'offrir une compréhension de ce principe métaphysique, car elle n'a pas besoin de passer par des idées ou des représentations, de faire appel à des concepts ou des images pour représenter le monde, à la différence de la poésie et de la peinture, par exemple. Non, la musique, lorsqu'elle se produit, est une expression directe de la Volonté. Elle nous la fait ressentir instantanément. Autrement dit, la musique purement instrumentale s'étant affranchie de tout élément extramusical comme la langue, elle nous éclaire sur le monde tel qu'il est vraiment. La musique n'est donc pas une langue et n'est pas contrainte d'y avoir recours... à l'inverse de la philosophie ! Elle n'a nul besoin de détours par des représentations, des rapports mathématiques ou des affects. La musique est une expression immédiate du monde-comme-Volonté.

Pour la philosophie de la musique, les conséquences sont incalculables. La musique ne s'est pas seulement débarrassée de la langue, elle est désormais reconnue par la philosophie comme sa supérieure ! Il ne s'agit pas simplement d'une sorte de reconnaissance philosophique tardive de la musique en tant qu'art. C'est l'idéal de *toutes les formes d'art* qui se redéfinit. La musique démontre que l'art, précisément en ne passant pas par les idées et les représentations, peut exprimer plus justement. La musique offre de la vérité une vision limpide.

Cette nouvelle musique instrumentale concorde parfaitement avec l'émergence du nouveau concept de *Kunstreligion* (religion de l'art). Par ce terme, le philosophe Friedrich Schleiermacher ne désigne pas l'art religieux, mais bien l'adoration de l'art, parfois même le véritable culte que lui vouent ses contemporains romantiques. Ils pratiquent l'art comme on pratique une religion et attribuent à la musique absolue une portée universelle, des significations divines qui dépassent de loin l'expression d'affects individuels. De ce contexte naît un véritable culte du génie, où les compositeurs sont considérés comme des demi-dieux.

In zijn *Kreiseriana* (1810–1814) voerde de befaamde schrijver E.T.A. Hoffmann het personage van kapelmeester Johannes Kreisler op. Die lijkt wel het prototype van de romantische componist: hemelbestormend, excentriek, manisch en bij momenten totaal depressief. Kreislers grote idolen zijn Bach, Haydn, Mozart en Beethoven. De *Kreiseriana* bevatten ook een essay over de instrumentale muziek van Beethoven. Zijn vijfde symfonie (de zogenaamde ‘noodlotsymfonie’) wordt daar in hoogdravende taal beschreven en geldt voor Kreisler (en Hoffmann zelf) als het perfecte voorbeeld van de nieuwe instrumentale muziek. Omdat deze muziek geen gebruik maakt van hulpmiddelen zoals poëzie, schrijft hij, kan ze het oneindige uitdrukken. Dat maakt haar tot de meest romantische van alle kunsten: ‘Muziek onthult aan de mens een ongekend koninkrijk, een wereld die niets gemeen heeft met de externe zintuiglijke wereld die hem omringt en waarin hij alle specifieke gevoelens achterlaat om zichzelf over te geven aan een onuitsprekelijk verlangen.’⁷

Met zulke beschrijvingen drukte Hoffmann iets uit dat ook componisten in die tijd nastreefden: de poëtische, suggestieve kracht van de zuiver instrumentale muziek. Net het ontbreken van woorden maakte van muziek een universelere taal dan de gesproken en geschreven taal. Anders gesteld: zonder woorden ontbrak het haar niet aan betekenis, maar werd haar betekenis net veel rijker en dieper. Hieruit volgt meteen ook dat de betekenis van muziek niet *parafraseerbaar* is. Ze kan niet in woorden worden vertaald, want dan wordt ze weer gereduceerd tot het concrete niveau van de alledaagse dingen, of de wereld-als-voorstelling, zoals Schopenhauer het noemde.

De stelling dat muziek ‘onuitsprekelijk’ is, werd al gauw heel populair. Haar betekenis is niet in woorden te vatten. Volgens sommigen was dat omdat woorden veel te concreet zijn en dus geen recht kunnen doen aan het abstracte karakter van muziek. Anderen vonden dat muziek juist te exact is om in woorden uit te drukken. Ze drukt schakeringen en nuances uit die je nooit in taal kunt vangen. Een beroemde uitdrukking van dat tweede standpunt komt van de componist Félix Mendelssohn-Bartholdy. In een brief uit 1842 schreef hij: ‘De gedachten die mijn lievelingsmuziek uitdrukt zijn niet te vaag om in woorden te gieten, integendeel, ze zijn net *te precies*.’⁸

⁷ ‘Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.’ (E.T.A. Hoffmann, ‘Beethovens Instrumentalmusik’, in: *Theorie der Romantik*, red. Herbert Urlings, 1814, hoofdstuk 1)

⁸ Brief van Mendelssohn aan Marc-André Souhay, 15 okt. 1842. (Mendelssohn, *Letters*, red. G. Selden-Goth, New York: Pantheon Books, 1945, p. 313–314)

Dans ses *Kreisleriana* (1810 – 1814), l'illustre écrivain E. T. A. Hoffmann donne vie à un personnage nommé Johannès Kreisler, un maître de chapelle qui incarne le compositeur romantique par excellence : idéaliste, excentrique, maniaque et par moment complètement dépressif. Ses idoles sont Bach, Haydn, Mozart et Beethoven. Les *Kreisleriana* comprennent également un essai sur la musique instrumentale de Beethoven. Sa cinquième symphonie (surnommée la «symphonie du destin») y est décrite dans un langage emphatique et représente pour Kreisler (et pour Hoffmann lui-même) le parfait exemple de la nouvelle musique instrumentale. Selon lui, la musique ne s'aide d'aucun moyen extramusical, comme la poésie, et peut de ce fait exprimer l'infini. Cela fait d'elle le plus romantique de tous les arts : « La musique ouvre à l'homme un royaume inconnu totalement étranger au monde sensible qui l'entoure, et où il se dépouille de tous les sentiments qu'on peut nommer pour plonger dans l'indicible ».⁹

Hoffmann évoque dans ce genre de description cette puissance poétique et suggestive propre à la musique purement instrumentale et que les compositeurs de l'époque recherchent également. C'est justement l'absence de mots qui fait de la musique une langue plus universelle que la langue parlée ou écrite. Autrement dit, cette absence de mots ne rend pas la musique insignifiante, au contraire, son sens n'en est que plus riche et plus profond. Cela implique que le sens de la musique n'est pas *paraphrasable*. Elle ne peut se traduire sous forme de mots, car cela ne ferait que la réduire au niveau concret des éléments ordinaires, ou de ce qu'Arthur Schopenhauer appelle le monde-comme-représentation.

L'idée que la musique est « indicible » devient rapidement très populaire. Sa signification, ineffable, ne peut être figée sous forme de mots. Pour certains, la raison en est que les mots sont beaucoup trop concrets pour rendre justice au caractère abstrait de la musique. D'autres pensent que la musique est justement trop exacte pour s'exprimer par des mots. La langue est bien incapable de saisir ses nombreuses subtilités et nuances. C'est notamment l'avis du compositeur Felix Mendelssohn-Bartholdy, qu'il exprime de manière remarquable dans une lettre écrite en 1842 : « Ce qui pour moi ressort d'une musique que j'aime n'est pas trop imprécis pour être exprimé par les mots, mais au contraire *trop précis* ».¹⁰

⁹ “Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.” (HOFFMANN E.T.A., “Beethovens Instrumentalmusik”, in *Theorie der Romantik*, red. Herbert Urlings, 1814, chapitre 1). (Traduction française de Brigitte Hebert et Alain Montandon).

¹⁰ Lettre de Mendelssohn à Marc-André Souchay, 15 oct. 1842. (MENDELSSOHN Félix, *Letters*, red. G. Selden-Goth, New York: Pantheon Books, 1945, p. 313–314).

Met het idee van ‘onuitsprekelijkheid’ sloten de romantici rechtstreeks aan bij een lange traditie. Met name de religieuze mystiek had al sinds eeuwen de onuitsprekelijkheid van God benadrukt. De enige manier om over God te spreken, zo stelden deze mystici, was via een omweg, door metaforen en vergelijkingen. Net zo probeerde men de onvatbare betekenis van zuiver instrumentale muziek toch in woorden te vangen door middel van suggestieve, poëtische beschrijvingen en vergelijkingen. En wie de lof zong van de onuitsprekelijkheid van de nieuwe instrumentale muziek, kon er vaak nog het minst over zwijgen. Hoffmanns recensies en vertellingen zijn een prachtig voorbeeld, maar ook in de twintigste eeuw nog ‘bezondigden’ muzikadepten zoals de Franse filosoof Vladimir Jankélévitch zich aan uitgebreide beschrijvingen van deze ‘onuitsprekelijke’ muziek (*La musique et l'ineffable*, De muziek en het onuitsprekelijke, 1961).

Dat Hoffmanns beschrijvingen werden geapprecieerd, blijkt onder meer uit een briefje van Beethoven waarin hij de schrijver bedankt en laat weten geïnteresseerd te zijn door diens belangstelling (1820). Hoffmann drukte dan ook een onmiskenbaar stempel op de muziekgeschiedenis. Verschillende van zijn verhalen werden op muziek gezet, onder andere door Jacques Offenbach en Pjotr Tsjaikovski. Robert Schumann componeerde zelfs een werk voor piano solo met de titel *Kreiseriana* (1838), geïnspireerd door het personage van Johannes Kreisler en opgedragen aan Chopin.

Tegelijk zette Hoffmann met zijn *Kreiseriana* de toon voor een nieuwe manier van schrijven over muziek. Typisch was dat hij een diep en doorleefd muzikaal inzicht wist te koppelen aan een poëtische, bevlogen stijl die zelf als muzikaal kan omschreven worden. Daarmee oefende hij een grote invloed uit op andere schrijvers van zijn tijd, waaronder ook George Sand.

Het was precies tegen dit soort poëtische beschrijvingen dat de eerder vermelde Eduard Hanslick zich verzette. Hij meende dat zulke fantastische interpretaties en de bijhorende dwepende luisterhouding de nieuwe muziekvormen onrecht aandeden. Volgens hem kon je de instrumentale muziek beter begrijpen door ze op een objectieve manier te bestuderen. Dat vroeg om een beschrijving in heldere, sobere taal. Het vormenspel was alles dat ertoe deed, en dat leende zich uitstekend voor wetenschappelijke analyses. Het standpunt van Hanslick evolueerde steeds meer in de richting van een puur formalisme, waarin de laatste banden tussen muziek en de wereld werden doorgeknipt.

Les romantiques, avec cette idée d'« ineffabilité », se placent immédiatement dans la lignée d'une tradition de longue date. La mystique souligne en effet depuis des siècles le caractère ineffable de Dieu. Selon les mystiques, l'évocation de Dieu ne peut se faire qu'au travers de détours, de métaphores et de comparaisons. De même, on s'efforce d'exprimer par des mots le sens a priori inaccessible de la musique purement instrumentale au moyen de descriptions et de comparaisons poétiques et suggestives ; et, souvent, ceux qui font l'éloge de l'ineffabilité de la nouvelle musique instrumentale sont aussi les plus bavards à ce sujet. E. T. A. Hoffmann, avec ses critiques et ses récits, en est un bel exemple, mais encore au vingtième siècle, certains mélomanes comme le philosophe français Vladimir Jankélévitch, par la longueur de leurs descriptions musicales, font « offense » à cette « ineffabilité » (*La musique et l'ineffable*, 1961).

Les écrits de Hoffmann sont très appréciés, comme en témoigne notamment un billet de Beethoven à l'écrivain dans lequel le compositeur lui exprime sa gratitude et son appréciation pour ses descriptions et lui dit avoir été flatté par son intérêt (1820). Ainsi, Hoffmann laisse une empreinte indiscutable dans l'histoire de la musique. Certains de ses récits sont mis en musique, notamment par Jacques Offenbach et Piotr Tchaïkovski. Robert Schumann compose même une pièce pour piano solo qu'il nomme *Kreisleriana* (1838), inspirée du personnage de Johannès Kreisler et dédiée à Chopin.

Mais ce n'est pas tout : avec ses *Kreisleriana*, Hoffmann donne le *la* pour une nouvelle manière d'écrire sur la musique. Il sait associer une compréhension musicale profonde et accomplie à un style poétique et passionné pouvant lui-même être qualifié de musical. Par ce style très caractéristique, Hoffmann exerce une large influence sur les écrivains de son époque, notamment George Sand.

C'est précisément à cette forme de description poétique qu'Eduard Hanslick s'oppose. Il estime que ces interprétations fantastiques et l'attitude d'écoute extasiée allant de pair ne font pas honneur à ces nouvelles formes de musique. Selon lui, une étude objective de la musique instrumentale nous permet de mieux la comprendre. La clarté et la sobriété sont donc de mise dans la description musicale. La musique est pure forme et cela se prête parfaitement à l'analyse scientifique. Peu à peu, l'opinion de Hanslick évolue dans le sens d'un formalisme pur qui rompt les derniers liens entre la musique et le monde.

Gedurende het grootste deel van de twintigste eeuw werd deze formalistische benadering in musicologische kringen beschouwd als de enige juiste. Het gevolg waren haarscherpe, maar vaak ook kurkdroge analyses. Het contrast met Hoffmanns beschrijvingen kon niet groter zijn. Ter illustratie: dezelfde vijfde symfonie van Beethoven die aan Hoffmann zulke extatische taal ontlokte, wordt door musicoloog Ignace Bossuyt vandaag als volgt omschreven: ‘In de vijfde wordt de thematische concentratie tot het uiterste doorgedreven: het eerste deel is als het ware één continue doorwerking vertrekkend van een minieme ritmisch-melodische cel. [...] Zowel in de vijfde als in de zesde symfonie gaan de laatste delen zonder onderbreking in elkaar over, wat weer eens duidt op Beethovens streven naar een doorlopende structuur en naar een stuwning naar de finale toe.’¹¹ Beide auteurs proberen het gedreven karakter van deze symfonie te vatten, maar waar Hoffmann dat doet door de verbeelding te prikkelen, zoekt Bossuyt naar objectief aantoonbare muzikale kenmerken die zorgen voor dat gedreven karakter.

Tot voor kort woog dit waardeoordeel ook sterk door in de filosofie van de muziek. Zo stelde de Amerikaanse filosofe Susanne Langer in haar invloedrijke boek *Philosophy in a New Key* (Filosofische vernieuwing 1942) dat de betekenis van muziek zeker niet schuilt in een of ander verhaal dat we erbij verzinnen. Zulk een verhaal of programma noemt ze een *crutch*: een ‘kruk’ die helpt om te leren lopen, maar die we moeten weggooien zodra we op eigen benen kunnen staan.¹² Om muziek écht te begrijpen moeten we naar die muziek zelf luisteren, en niet naar het stellingenwerk dat we errond hebben gebouwd. Deze visie paste perfect in het positivistische klimaat dat toen hoogtij vierde in de Angelsaksische filosofie. Daar werd gestreefd naar een transparante redeneerstijl die niet moest onderdoen voor de helderheid van de wiskunde. Langer, en vele filosofen na haar, vatten daarom de betekenis van muziek op als een objectieve eigenschap die op een strikt logische manier kon worden geanalyseerd. Het lag voor de hand dat de meest ‘objectiveerbare’ eigenschap van muziek – haar vorm – de plek werd waar die betekenis gezocht werd.

¹¹ Ignace Bossuyt, *Beknopt overzicht van de muziekgeschiedenis*, Leuven: Acco, 2005, p. 158.

¹² ‘A program is simply a crutch. It is a resort to the crude but familiar method of holding feelings in the imagination by envisaging their attendant circumstances.’ (Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 242)

Durant la plus grande partie du vingtième siècle, cette approche formaliste est considérée dans les milieux musicologiques comme la seule valable, ce qui donne souvent naissance à des analyses extrêmement précises, mais d'une extrême sécheresse émotionnelle. Le contraste avec les descriptions de Hoffmann ne peut être plus patent. Voici, en guise d'illustration, comment le musicologue Ignace Bossuyt décrit aujourd'hui cette même « symphonie du destin » qui inspira à Hoffmann ce langage si extatique : « Dans sa cinquième symphonie, Beethoven pousse la densité thématique à son extrême : le premier mouvement est pour ainsi dire le développement unique et continu d'une infime cellule rythmique et mélodique. [...] Dans la cinquième comme dans la sixième symphonie, les derniers mouvements se succèdent sans interruption, ce qui souligne une fois de plus la volonté de Beethoven de présenter une structure continue ainsi qu'une intensité croissante jusqu'au finale. »¹³ Les deux auteurs entendent rendre le caractère passionné de cette symphonie, mais là où Hoffmann convoquera l'imagination, Bossuyt, lui, illustrera cette passion par des éléments musicaux objectifs et démontrables.

Encore récemment, la philosophie de la musique était fortement marquée par ce jugement de valeur. Ainsi, Susanne Langer, dans son ouvrage influent *Philosophy in a New Key* (1942), indique que le sens de la musique ne réside en aucun cas dans l'un ou l'autre récit que cette dernière nous aurait inspiré. Elle compare ce type de récit, ou programme, à une béquille dont on s'aide pour apprendre à marcher, mais dont on doit se débarrasser sitôt que l'on tient sur nos deux jambes.¹⁴ Seule l'écoute de la musique elle-même, et non les constructions imaginaires que nous érigeons autour, en permettra une compréhension véritable. Cette perspective s'inscrit parfaitement dans le climat positiviste, alors prédominant dans la philosophie anglo-saxonne, et marqué par l'aspiration à un style de raisonnement transparent égalant la précision des mathématiques. Langer, ainsi que de nombreux philosophes après elle, conçoivent le sens de la musique comme un élément objectif se prêtant à une analyse tout à fait logique. Il est donc évident que le sens de la musique ne peut se trouver que dans la plus « objectivable » de ses composantes : sa forme.

¹³ BOSSUYT Ignace, *Beknopt overzicht van de muziekgeschiedenis*, Leuven: Acco, 2005, p. 158.

¹⁴ 'A program is simply a crutch. It is a resort to the crude but familiar method of holding feelings in the imagination by envisaging their attendant circumstances.' (LANGER Susanne K., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 242).

In deze formalistische context kwam de zogenaamde ‘programmamuziek’ in een slecht daglicht te staan. Dat is instrumentale muziek die een verhaal vertelt of iets buitenmuzikaals uitbeeldt, bijvoorbeeld door klanken uit de natuur te imiteren. Bekende voorbeelden zijn het symfonisch gedicht *De Moldau* van Bedřich Smetana (1874), en Modest Moessorgski’s pianocycclus *Schilderijentoonstelling* (1874). Zulke ‘toonschilderingen’ beschouwden zowel de formalisten als de romantische aanhangers van de absolute muziek als oneigenlijk. Deze muziek probeerde namelijk iets te doen waartoe ze per definitie niet in staat was. Volgens de formalisten was het een vergissing om de betekenis van muziek in het buitenmuzikale te zoeken, terwijl romantici, in navolging van Hoffmann, meenden dat de transcendente, universele betekenis van instrumentale muziek onrecht werd aangedaan door haar te reduceren tot een concreet verhaal.

Toch kende de programmamuziek een enorme opgang in de loop van de negentiende eeuw. Nieuwe muzikale genres zoals het ‘symfonisch gedicht’ en het ‘lied zonder woorden’ leken de schijnbare tegenstelling tussen muziek en taal te willen overbruggen door de muziek zelf als een taal op te vatten. Of misschien eerder: vanuit de voortdurende wedijver met de andere kunsten wilden ze aantonen dat muziek in staat is om hetzelfde te doen als de poëzie en de schilderkunst. Ze kan vertellen en uitbeelden, schilderen en dichten.

Daarnaast nam ook het oudere genre van de opera een hoge vlucht. Het was de beroemde operacomponist Richard Wagner die, in reactie op Hanslick, de formalistische opvatting van muziek smalend ‘absoluut’ noemde. Alsof muziek ooit kon bestaan los van de wereld, in het luchtledige! Wagner meende net dat muziek en taal moesten samenwerken. Zo kreeg je het *Gesamtkunstwerk*, de hoogste vorm van expressie. De term ‘absolute muziek’ geraakte echter snel ingeburgerd, en werd door Hanslick en zijn navolgers met trots als een kwaliteitslabel ingelijfd.

Dans ce contexte formaliste, la musique dite « à programme » est loin d'apparaître sous son meilleur jour. Il s'agit de musique instrumentale qui raconte une histoire, qui dépeint des éléments extramusicaux par l'imitation des bruits de la nature, par exemple. Le poème symphonique *La Moldau* de Bedrich Smetana (1874), et la série de pièces pour piano *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgski (1874) en sont deux exemples connus. Ces « peintures musicales » sont considérées comme incongrues par les formalistes et les partisans romantiques de la musique absolue. En d'autres termes, cette musique se fixe un objectif qu'elle n'est, par définition, pas en mesure d'atteindre. Selon les formalistes, il ne sert à rien de chercher le sens de la musique dans l'extramusical, tandis que les romantiques, dans la lignée de Hoffmann, estiment que c'est léser la musique instrumentale que de réduire son sens transcendant et universel à un récit concret.

Pourtant, la musique à programme connaît un essor considérable dans le courant du dix-neuvième siècle. De nouveaux genres musicaux tels que le « poème symphonique » ou la « romance sans paroles » semblent vouloir gommer la contradiction apparente entre la musique et la langue en utilisant la musique elle-même comme une langue. Ou, plus exactement peut-être, ces nouveaux genres contribuent à valoriser la musique dans sa rivalité continue avec les autres formes d'arts en prouvant qu'elle est capable, tout comme la poésie ou la peinture, de raconter, de représenter, de peindre, de rimer.

Par ailleurs, l'ancien genre musical de l'opéra retrouve un succès considérable. C'est avec condescendance que le célèbre compositeur d'opéra Richard Wagner, en réponse à Hanslick, qualifie d'« absolue » la conception formaliste de la musique. Comme si, indépendamment du monde, la musique pouvait émerger du vide ! Selon Wagner, musique et langue doivent être complémentaires pour former une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), la plus haute forme d'expression. Cependant, l'expression « musique absolue » s'installe rapidement et Hanslick ainsi que ses partisans l'utilisent fièrement comme label de qualité.

Een filosofische patstelling

De discussies laaiden hoog op. Tijdens de zogenaamde *Musikstreit* verdeelden ze de muziekwereld in twee kampen. Ofwel volgde je Hanslicks opvatting, en dan leek elke programmatische interpretatie van muziek verkeerd of in het beste geval amateuristisch. Aanhangers van dit standpunt waren onder andere Robert en Clara Schumann en Johannes Brahms. Zij volgden de klassieke vormidealen zoals die door Haydn, Mozart en Beethoven waren ontwikkeld. Ofwel zat je in het kamp van de ‘Nieuwe Duitse school’, met componisten als Franz Liszt en Richard Wagner, en zag je geen probleem in programmatische interpretaties van muziek. Integendeel, de muziek van de toekomst moest volgens hen de door Beethoven ingeslagen weg volgen. Beethoven had in het laatste deel van zijn laatste symfonie namelijk het woord terug binnengebracht, om Schillers beroemde *Ode an die Freude* (Ode aan de vreugde) te verklanken. Deze zet werd door de ‘moderneren’ gezien als een richtingaanwijzer voor de verdere evolutie van de muziek.

In de praktijk werd het ‘toonschilderen’ of ‘toondichten’ ongemeen populair. Nadat componisten als Hector Berlioz, Franz Liszt en Richard Strauss de programmatische orkestmuziek tot volle ontwikkeling hadden gebracht, werd het moeilijk om dit genre als kinderachtig af te doen. Toch werd de formalistische opvatting van muziek *bon ton* in intellectuele kringen. De sociale druk om je tot het ene of andere kamp te bekeren was dan ook hoog.

De kwestie bracht menig componist aan het twijfelen. Zo noemde Gustav Mahler zijn eerste symfonie (1889) oorspronkelijk een ‘symfonisch gedicht’. De verschillende delen kregen suggestieve titels, zoals *Frühling und kein Ende* (Geen einde aan de lente), *Gestrandet! Ein Totenmarsch in Callots Manier* (Gestrand! Een dodenmars op de wijze van Callot) en *Dall’Inferno al Paradiso* (Van de hel naar het paradijs). Later verwijderde hij deze poëtische titels en verving ze door zuiver muzikale, technische tempoaanduidingen. Het werd dan *Langsam, schleppend* (Langzaam, slepend); *Immer sehr gemächlich* (Altijd heel rustig), *Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell* (Krachtig bewogen, maar niet te snel), *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen* (Feestelijk en afgemeten, zonder te slepen) en *Stürmisch bewegt* (Stormachtig bewogen).

Une impasse philosophique

Le débat est intense, et ce que l'on nomme le *Musikstreit* (conflit en musique) sépare le monde de la musique en deux camps. D'un côté, Hanslick et ses partisans rejettent les interprétations musicales programmatiques, ou, au mieux, les associent à de l'amateurisme. Johannes Brahms ainsi que Robert et Clara Schumann partagent entre autres cet avis et suivent les idéaux de forme classiques tels que développés par Haydn, Mozart et Beethoven. De l'autre côté, il y a la « Nouvelle École allemande », qui rassemble des compositeurs tels que Franz Liszt et Richard Wagner, pour qui ces interprétations programmatiques ne posent aucun problème. Au contraire, l'avenir de la musique s'inscrit, selon eux, dans la lignée de Beethoven. En effet, dans le dernier mouvement de sa dernière symphonie, il réinstalle des paroles en mettant en musique le célèbre *Hymne à la Joie* de Friedrich von Schiller. Les « modernes » voient en ce coup de maître un exemple à suivre, un modèle déterminant pour l'évolution de la musique.

Dans la pratique, ces « peintures musicales » et ces « poèmes musicaux » deviennent extrêmement populaires. Et il devient bien difficile, une fois la musique orchestrale programmatique sublimée par des compositeurs tels que Hector Berlioz, Franz Liszt et Richard Strauss, de la faire passer pour un genre musical enfantin. Cependant, la conception formaliste de la musique est de bon ton dans les cercles d'intellectuels. Choisir son camp, c'est donc s'exposer à une forte pression sociale.

Cette opposition fait naître l'hésitation chez bon nombre de compositeurs. Gustav Mahler, par exemple, qualifie tout d'abord sa première symphonie (1889) de « poème symphonique ». Il donne à ses différents mouvements des titres suggestifs tels que *Frühling und kein Ende* (Le Printemps sans fin), *Gestrandet! Ein Totenmarsch in Callots Manier* (Fantaisies à la manière de Callot) et *Dall'Inferno al Paradiso* (De l'enfer au paradis). Mais il renonce ensuite à ces titres poétiques et les remplace par de simples indications musicales, précisions techniques de tempo : *Langsam, schleppend* (Lent, traînant), *Immer sehr gemächlich* (Très confortable), *Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell* (Énergique et animé, mais pas trop rapide), *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen* (Solennel et mesuré, sans trainer), et *Stürmisch bewegt* (Tourmenté, agité).

De noten bleven dezelfde, maar door deze aanpassing kreeg zijn symfonie meer artistieke ernst. Onder invloed van het formalisme trok hij ook de programmatische toelichting terug, die hij oorspronkelijk bij dit werk had geschreven. Voortaan moest zijn muziek voor zich spreken! En toch blijven bijna alle programmaboekjes, tot op vandaag, ook de oorspronkelijke titels vermelden. (Weliswaar met de vermelding dat ze door de componist zelf waren geschraapt.) De parallel met de regendruppelprelude is frappant. Je kunt je dan ook de vraag stellen in hoeverre Mahlers symfonie nog voor zichzelf kan spreken, na zulk een onthulling.

De evolutie in Mahlers oeuvre verraadt in welke zin de romantische *Musikstreit* uiteindelijk werd beslecht. De formalistische benadering triomfeerde. Ze gaf een objectief-wetenschappelijk elan aan het denken en schrijven over muziek. Het succes van het formalisme staat echter in schril contrast met de manier waarop muzikanten en concertgangers doorgaans spreken over muziek. Daar is voortdurend sprake van de emoties die een stuk uitdrukt. Heel vaak gebruiken toehoorders buitenmuzikale beelden en metaforen om de muziek te omschrijven. Dat gebeurt heus niet enkel in een pedagogische setting, waar zulke beelden als ‘kruk’ dienen om beginners op weg te helpen.

Nee, ook gerespecteerde muziekkenners en professionals hanteren een beeldend taalgebruik. Een mooi voorbeeld gaf onlangs de Vlaamse dirigent Philippe Herreweghe, die reflecteerde over de betekenis van muziek. ‘Bij Mahler’, zo stelde hij, ‘is het grondgevoel niet zozeer dat hij bang was om te sterven – dat was hij wellicht ook wel zoals ieder ander – maar net daardoor is er dat verklankte besef dat het leven zo mooi is, de lente zo prachtig en dat wij weg moeten.’¹⁵

Uit deze manier van spreken blijkt niet alleen dat muziek wordt gehoord als een betekenisvol medium. Het toont ook dat de figuur van de componist nog steeds tot de verbeelding spreekt en onze luisterervaring kleurt, net als bij Hoffmann. Biografische elementen zijn niet weg te denken uit de programmaboekjes die worden uitgedeeld bij concerten. Toch gaat dit lijnrecht in tegen het devies dat de muziek voor zichzelf moet spreken.

¹⁵ ‘Ik noem u wel eens mijn psychiater’ (interview met Philippe Herreweghe), *De Standaard*, 7 januari 2017, p. 22.

Bien que les notes de sa symphonie restent identiques, ces modifications suffisent à lui attribuer davantage de crédit artistique. Sous l'influence du formalisme, il retire également les explications programmatiques qu'il avait initialement jointes à son œuvre. Dorénavant, sa musique devra s'exprimer par elle-même ! Pourtant, aujourd'hui encore, les titres originels figurent dans les programmes (bien qu'il soit sans doute précisé que le compositeur les a lui-même rejetés). La ressemblance avec le prélude de « la goutte d'eau » est frappante. Mais après une telle révélation, l'on peut dès lors se demander dans quelle mesure la symphonie de Mahler peut encore s'exprimer par elle-même.

Cette évolution dans l'œuvre de Mahler laisse entrevoir le dénouement de ce *Musikstreit*, qui s'achève par le triomphe des formalistes, dont l'approche favorise une façon plus objective et plus mathématique de penser la musique et d'écrire sur la musique. Un contraste violent oppose cependant le succès du formalisme à la façon dont les musiciens et les amateurs de concerts parlent de musique. En effet, ces derniers évoquent sans cesse les émotions qu'un morceau de musique leur inspire. Les auditeurs décrivent souvent la musique à l'aide de nombreuses métaphores et d'images extramusicales. Et on est pourtant bien loin du contexte pédagogique dans lequel ces images ne serviraient que de « béquilles » aux débutants.

Non, de nombreux professionnels et spécialistes confirmés utilisent également ce langage imagé. Le chef d'orchestre flamand Philippe Herreweghe, dans une réflexion sur le sens de la musique, en donne un bel exemple. « Chez Mahler », indique-t-il, « l'impression générale n'est pas tant la peur de la mort (qu'il ressentait probablement autant que n'importe qui), mais plutôt la prise de conscience musicale que malgré la beauté de la vie et la splendeur du printemps, il nous faut partir un jour. »¹⁶

Ce type de discours présente non seulement la musique comme un médium signifiant, mais démontre également, comme chez Hoffmann, que la figure du compositeur fait encore appel à notre imagination et colore notre expérience auditive. On n'imagine pas un programme de concert dépourvu d'éléments biographiques. Pourtant ; ces indications vont directement à l'encontre de la conception de la musique comme moyen d'expression autonome.

¹⁶ "Ik noem u wel eens mijn psychiater" (interview de Philippe Herreweghe), *De Standaard*, 7 janvier 2017, p. 22.

Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat deze tegenstrijdigheden tot een heuse filosofische patstelling hebben geleid. De vraag naar de betekenis van muziek werd tijdens de afgelopen decennia een van de populairste topics in de analytische esthetica. De discussie is trouwens nog steeds gaande. Muziekfilosofen staan voor een lastig dilemma: aan de ene kant streven zij uiteraard objectiviteit na. Ze zijn dus geneigd om mee te stappen in het verhaal van de formalisten en de betekenis van muziek louter en alleen in de muziek zelf te situeren. Muziek kan dan onmogelijk iets anders betekenen dan zichzelf. Muziek is muziek is muziek. Aan de andere kant voelen zij dat een hele dimensie van de muzikale ervaring op die manier onbesproken blijft. Een degelijke theorie zou toch moeten verklaren waarom zoveel mensen muziek blijven beschrijven via buitenmuzikale inhoud?

De kern van het probleem kan samengevat worden in de volgende paradox: muziek is betekenisvol, maar ze betekent niets anders dan zichzelf. Ze is meer dan een loutere opeenvolging van trillingsfrequenties (daarin onderscheidt ze zich van gewoon ‘geluid’), maar tegelijk bestaat ze uit niets anders dan frequenties. Ze imiteert niet, refereert niet en representeert niet, en toch staat een muziekstuk niet op hetzelfde niveau als een rol behangpapier. Het vormenspel van muziek is meer dan holle ornamentatie.

Een belangrijke vraag die hieruit volgt is of en hoe je zinvol over muziek kunt spreken en schrijven. In zijn boek *The Corded Shell* (De besnaarde schelp, 1980) ging muziekfilosoof Peter Kivy verder in op deze kwestie. Hij vraagt zich meer bepaald af wat het statuut is van onze typische uitspraken over muziek. Zo is het niet ongebruikelijk om een melodie vrolijk of droevig te noemen, maar tegelijk weet je dat dat niet letterlijk waar kan zijn. Dat we nog steeds zo over muziek praten, zegt Kivy, wil toch zeggen dat muziek iets met emotie te maken heeft, dus is ze meer dan enkel een vormelijk spel. De vraag is echter over wiens emoties het dan gaat. Als je een melodie droevig noemt, is dat omdat ze *jou* droevig maakt? Of bedoel je de droefheid van de componist of de uitvoerder? De muziek zélf kan toch niet droevig zijn?

Inévitablement, ces contradictions donnent lieu à une impasse philosophique de taille. La question du sens de la musique est une des plus prisées par l'esthétique analytique durant ces dernières décennies. Le débat persiste d'ailleurs aujourd'hui. La philosophie de la musique est confrontée à un véritable dilemme : d'un côté, la recherche naturelle d'objectivité pousse les philosophes à adopter la conception formaliste qui place le sens de la musique dans la musique même et nulle part ailleurs. Ainsi, elle ne peut signifier rien d'autre qu'elle-même. Musique est musique est musique. D'un autre côté, ils ont conscience que cette optique passe sous silence une facette entière de l'expérience musicale. Il doit pourtant bien exister une théorie solide justifiant ces éléments extramusicaux tant utilisés dans les descriptions musicales !

Le centre de la question tient dans ce paradoxe : la musique est porteuse de sens mais ne signifie rien d'autre qu'elle-même. Elle est plus qu'une simple succession de fréquences vibratoires (elle se distingue ainsi du « bruit » ordinaire), mais est constituée uniquement de ces fréquences. Elle n'imité rien, ne renvoie à rien, ne représente rien, et pourtant, un morceau de musique ne se rapproche en rien d'un rouleau de papier peint. Le jeu de formes de la musique dépasse l'ornementation creuse.

De là découlent les questions suivantes : comment parler de musique ou écrire à son sujet de manière sensée ? Est-ce seulement possible ? Dans son ouvrage *The Corded Shell* (1980), Peter Kivy, spécialiste en philosophie de la musique, pousse la réflexion. Plus précisément, il se questionne sur le statut de nos descriptions musicales courantes. Il n'est pas rare d'entendre une mélodie qualifiée de joyeuse ou triste même si tout le monde sait que, dans un sens littéral, cela ne peut être le cas. Mais nous continuons pourtant à utiliser ce genre de discours, ce qui constitue la preuve, selon Peter Kivy, que musique et émotions sont bel et bien liées. Pour lui, la musique est donc plus qu'un simple jeu de formes. Il reste cependant à déterminer à qui appartiennent ces émotions. Quand je dis d'une musique qu'elle est triste, est-ce parce qu'elle *me* rend triste ? Ou bien s'agit-il de la tristesse du compositeur ou de l'interprète ? La musique elle-même ne peut tout de même pas être triste !

Kivy betoogt van wel. In zijn boek wil hij aantonen dat de muziek wel degelijk zelf droevig 'is' en in die zin volledig autonoom is. Ze hoeft volgens hem geen beroep te doen op woorden of andere hulpconstructies om emoties uit te drukken. De volgende vraag is natuurlijk hoe we die droefheid moeten begrijpen. De droefheid van muziek vergelijkt Kivy met de droefheid in het gezicht van een sint-bernardshond. We zien de gelijkenis tussen de hangende mond en schuin geplaatste ogen van het dier, en de gelaatsuitdrukking van iemand die droef is. Iedereen kan dit herkennen. Toch neem ik daarom nog niet aan dat de hond zelf droevig is. Op dezelfde manier herkennen we volgens Kivy het slepende van een droevige melodie, of het springerige en huppelende van een vrolijke melodie, zonder te denken dat die melodie zelf droefheid of blijdschap ervaart.

Met deze theorie grijpt Kivy terug naar de inzichten van de Camerata. Hij wil aantonen dat muziek expressief is, en dus iets niet-muzikaals kan uitdrukken (namelijk emoties) door onze natuurlijke expressie na te bootsen. Muziek imiteert de manier waarop wij dagelijks emotie tonen en herkennen. Aan de andere kant wil hij ook de verwezenlijkingen van de romantici behouden, en de autonomie van de muziek als kunstvorm veiligstellen ten opzichte van de taal. In tegenstelling tot de visie van de Camerata meent hij dat zij genoeg heeft aan zichzelf, en niet in dienst hoeft te staan van een tekst. Muziek krijgt betekenis louter en alleen door middel van haar vormtaal. Melodie, timbre, ritme en tempo imiteren niet de taal, maar bootsen rechtstreeks onze gelaats- en lichaamsexpressie na.

Kivy's uiteindelijke doel is om filosofisch te verklaren dat we geen onzin uitkramen wanneer we emoties gebruiken om over muziek te spreken. Zijn belangrijkste argument is dat we gewoon verwoorden wat we in de muziek hebben gehoord. We hebben het er niet zelf bij gefantaseerd. De muzikale betekenis is dus oorspronkelijker dan de woorden die we gebruiken om haar te omschrijven. Met zijn theorie wil hij die betekenis veiligstellen van de beschuldiging dat het alleen een subjectieve projectie van de luisteraar zou zijn. En door de betekenis van de muziek los te koppelen van het woord, wordt de autonomie van de muziek weer bevestigd.

Si, selon les arguments de Kivy, elle le peut. Dans son livre, il cherche à prouver que la musique « est » bel et bien triste et, en ce sens, totalement autonome. Selon lui, elle n'a pas besoin de paroles ni d'aucune autre assistance pour exprimer des émotions. Évidemment, il reste à savoir comment comprendre cette tristesse. Kivy compare la tristesse de la musique à celle qui se dessine sur la gueule d'un saint-bernard. Tout le monde s'accorde à dire que la bouche pendante et les yeux inclinés de ce chien rappellent les traits d'un visage triste, mais je n'en conclus pas pour autant que l'animal lui-même ressent cette tristesse. De même que tout le monde perçoit, selon Kivy, le côté traînant d'une mélodie triste ou l'aspect sautillant et énergique d'une mélodie joyeuse sans pour autant imaginer que la mélodie elle-même ressent la tristesse ou la gaieté.

Avec cette théorie, Kivy rejoint les idées de la Camerata. Il cherche à prouver que la musique est expressive, et donc qu'elle est capable de désigner des éléments extérieurs à la musique (à savoir, les émotions) en imitant notre expression naturelle. La musique imite notre façon d'exprimer et de percevoir les émotions au quotidien. Par ailleurs, il veut également conserver les accomplissements des romantiques et assurer l'autonomie de la musique en tant qu'art vis-à-vis de la langue. Contrairement à la Camerata, il estime que la musique se suffit à elle-même sans devoir supporter un texte. Le sens de la musique réside uniquement dans son langage de formes. La mélodie, le timbre, le rythme et le tempo n'imitent pas la langue, mais miment directement les expressions de notre visage et de notre corps.

Kivy se fixe comme objectif principal de démontrer par une explication philosophique qu'il n'est pas absurde de faire référence aux émotions pour parler de musique. Son argument principal : nous ne faisons que traduire par des mots ce que nous avons entendu dans la musique. Cela ne sort pas tout droit de notre imagination. Le sens de la musique précède donc les mots que nous utilisons pour la décrire. Par sa théorie, il vise à défendre le sens de la musique, qu'on accuse de n'être qu'une projection subjective de l'auditeur. Et c'est cette distinction entre le sens de la musique et les mots qui va permettre à la musique de reconformer son autonomie.

Er blijven echter een boel vragen en moeilijkheden. Bijvoorbeeld dat deze theorie enkel de zogenaamde ‘huis-, tuin- en keukenemoties’ kan verklaren, vergelijkbaar met de gestandaardiseerde emoties van de affectenleer. Blij, droef, en misschien ook nog kwaad en gelaten behoren zeker tot het spectrum. Maar verder lijken weinig schakeringen mogelijk, terwijl dat toch net de aantrekkingskracht van muziek is. Veel muzikliefhebbers ervaren bijvoorbeeld dat ze een volledig nieuwe betekeniswereld betreden, wanneer ze naar een onbekend muziekwerk luisteren. Allerlei schakeringen komen aan bod, die elk als betekenisvol worden ervaren. Die laten zich echter niet vertalen in de ruwe categorieën van Kivy’s theorie. En wat heb je uiteindelijk filosofisch bereikt, als je niet kunt uitleggen hoe een vioolsonate ‘melancholisch’ kan zijn? Of hoe een symfonie ironisch, diepzinnig, of alomvattend kan zijn? Hoe kan hij verklaren dat Herreweghe in Mahlers muziek het bitterzoete inzicht hoort dat het leven mooi is, maar wij het vroeg of laat allemaal vaarwel moeten zeggen? En hoe kan je zoiets überhaupt denken zonder een beroep te doen op de taal?

De filosofie komt hier in een impasse terecht. Ofwel streven we maximale objectiviteit na en leggen we de focus uitsluitend op onbetwistbare, waarneembare muzikale eigenschappen, maar dan lijkt een hele betekeniswereld te verdampen. Ofwel nemen we de poëtische en emotionele beschrijvingen van muziek ernstig, maar dan komt de objectiviteit van de betekenis onder druk te staan. Welk criterium moeten we aannemen om te weten of een interpretatie juist of fout is? We kunnen toch niet eender welk verhaal verzinnen bij een muziekstuk? Dat zou leiden tot een verregaand relativisme, een situatie waarin *anything goes*, zoals Hanslick wilde aantonen met zijn verwijzing naar Glucks aria. In dat geval zouden we evengoed kunnen stellen dat muziek helemaal geen betekenis heeft en het enkel om projecties van de luisteraar gaat. Kortom, de uitdaging bestaat erin om de betekenis van muziek op een filosofisch overtuigende manier te verankeren.

Cependant, de nombreuses questions et problématiques restent sans réponse. Par exemple, cette théorie ne couvre que quelques émotions de la vie de tous les jours comparables aux émotions standardisées de la théorie des affects. La joie et la tristesse figurent bien dans la liste, suivies certainement par la colère et la résignation, mais l'éventail de leurs nuances semble assez limité. C'est pourtant cette capacité qu'a la musique d'exprimer ces nuances qui séduit. De nombreux amateurs de musique affirment, par exemple, qu'à l'écoute d'une œuvre musicale inconnue, c'est un monde de sens nouveaux qui s'ouvre à eux. Toutes sortes de nuances entrent en jeu, et chacune d'elles est perçue comme significative. Cependant, elles n'entrent pas dans les grandes catégories énoncées dans la théorie de Kivy. Dès lors, peut-on vraiment parler d'explication philosophique si celle-ci ne nous permet pas de démontrer comment une sonate pour violon peut être « mélancolique » ? Ou une symphonie ironique, profonde ou universelle ? Comment Kivy peut-il expliquer qu'à l'écoute de la musique de Mahler, Herreweghe ressent une douce amertume à l'idée qu'un jour ou l'autre, nous devons tous quitter cette vie pourtant si belle ? Et comment peut-on ne serait-ce que penser à ce genre de chose sans faire appel à la langue ?

La philosophie fait face à une impasse. Soit nous visons une objectivité maximale en nous concentrant exclusivement sur des éléments musicaux observables et incontestables, mais c'est tout un monde de sens qui semble ainsi partir en fumée. Soit nous prenons au sérieux les descriptions musicales poétiques et émotionnelles, mais c'est alors l'objectivité du sens qui en pâtit à son tour. Quels critères employer pour juger la justesse d'une interprétation ? On ne peut tout de même pas, à l'écoute d'un morceau de musique, inventer n'importe quelle histoire ! Cela mènerait à un relativisme extrême, une situation où tout est permis, comme veut le démontrer Hanslick dans sa référence à l'air de Gluck. Dans ce cas, l'on pourrait tout aussi bien dire que la musique n'est porteuse d'aucun sens mais n'engendre que des projections de l'auditeur. En résumé, le défi est d'ancrer le sens de la musique de manière philosophiquement convaincante.

Opnieuw Sand en Chopin

Zoals ik boven toonde, schuilt er een lange, ideologisch geladen geschiedenis achter de vraag naar de betekenis van muziek. Je kunt die omschrijven als een strijd tussen muziek en taal. Meer dan tweeduizend jaar lang was muziek in de ogen van filosofen op allerlei manieren ondergeschikt aan het woord. In haar strijd om artistieke erkenning als een van de ‘schone kunsten’ leek het voor de muziek dan ook erg belangrijk om zich los te scheuren van de taal om op die manier volledig autonoom te worden.

Ik ben ervan overtuigd dat de impasse waarin de muziekfilosofie zich vandaag bevindt een rechtstreeks gevolg is van deze strijd. Door koste wat het kost te willen aantonen dat muziek autonoom tot betekenis kan komen, en daar op geen enkele manier taal of woorden voor nodig heeft, is er in het denken over muziek een artificiële scheiding doorgevoerd. Muziek werd niet alleen losgekoppeld van de taal, maar meteen ook van de gehele context waarin ze leeft, gemaakt en gehoord wordt, en waarin er over muziek gesproken wordt. Ze werd eerst op een voetstuk geplaatst en vervolgens gedwongen om te ‘spreken’, als in een verhoor. Maar op zulk een moment lijkt ze plots oorverdovend stil te worden.

Hoe moet je dit vraagstuk dan wel aanpakken? Mijn voorstel is om precies datgene te doen waar filosofen goed in zijn: achter de schermen kijken. Het lijkt me om te beginnen niet zo gek om de muziek terug in haar eigen habitat te plaatsen. Of dat nu de habitat van de liefhebber, de uitvoerder, de feestganger, de componist, de danser, de muzikant of de schrijver is. Want als we muziek niet ‘op zichzelf’ beschouwen, als een absolute kunst, maar als een fenomeen dat we *ervaren*, dan komt ook de hele context van die ervaring tevoorschijn. Inclusief de manier waarop we over muziek praten, ernaar leren luisteren, enzovoort. Het is precies het mechanisme achter die betekenisvolle ervaring dat we moeten achterhalen.

De nouveau ces gouttes d'eau

Comme je l'ai démontré, une longue histoire lourde d'idéologies se cache derrière la question du sens de la musique. Une histoire qui peut se résumer en un conflit entre la musique et la langue. Pendant plus de deux mille ans, la musique était, aux yeux des philosophes, soumise au mot sous de nombreux aspects. Il semblait important pour la musique, dans sa quête de reconnaissance artistique en tant que discipline des « beaux-arts », de se détacher de la langue pour ainsi devenir complètement autonome.

Je suis convaincue que l'impasse dans laquelle se trouve aujourd'hui la philosophie de la musique est une conséquence directe de ce conflit. À force de vouloir prouver à tout prix que la musique peut véhiculer du sens de manière autonome, et donc qu'elle peut très bien se passer de la langue ou de paroles, nous avons introduit une frontière artificielle dans notre manière de penser la musique. La musique a non seulement été dissociée de la langue, mais, du même coup, aussi du contexte général dans lequel elle évolue, est réalisée et reçue, ainsi que de celui dans lequel les gens en parlent. Elle a tout d'abord été placée sur un piédestal pour ensuite être forcée à « parler », comme dans un interrogatoire, ce qui semblait la réduire instantanément à un silence assourdissant.

Dès lors, comment aborder ce problème ? Je propose de faire ce que les philosophes font de mieux : regarder derrière les rideaux. Premièrement, il me semble intéressant de reconsidérer l'habitat dans lequel la musique évolue. Que ce soit lors d'une fête ou dans le contexte de l'amateur de musique, de l'interprète, du compositeur, du danseur, du musicien ou de l'écrivain. Car si nous ne considérons pas la musique « seule », en tant qu'art absolu, mais bien comme un phénomène que nous *expérimentons*, tout le contexte de cette expérience apparaît également. Notamment la façon dont nous parlons de musique, dont nous apprenons à l'écouter, etc. C'est précisément le mécanisme opérant derrière cette expérience significative qu'il nous faut rechercher.

Laat me even terugkeren naar de anekdote over Chopin en Sand, om dit voorstel toe te lichten. Ik geloof namelijk dat het verhaal een belangrijk inzicht schenkt in de verstrengeling van muziek en taal. Het kan iets cruciaals leren over de muzikale ervaring. Op het eerste gezicht lijkt de discussie tussen Sand en Chopin een originele versie te zijn van een gekend debat in de beeldende kunst. Gaat een schilderij over het onderwerp dat afgebeeld wordt, of draait het eerder om de expressie van de kunstenaar? Zo lang de beeldende kunst figuratief was, leek het eeuwenoude concept *mimesis* (nabootsing) perfect te werken: een stilleven van een appel gaat over een appel. Toen de moderne schilderkunst opkwam, werd *mimesis* vervangen door expressie. Minder belangrijk was *wat* er precies werd afgebeeld in een schilderij. De focus kwam te liggen op *hoe* de kunstenaar zijn onderwerp had afgebeeld om het expressief te maken.

Dit onderscheid vinden we terug in de discussie tussen Chopin en Sand over de betekenis van de bewuste prelude. Sand had die aanvankelijk geïnterpreteerd alsof ze ‘over’ regendruppels ging. Dat deed het muziekstuk volgens haar door de regen te imiteren, als een *harmonie imitative*. Chopin corrigeerde haar: het was hem niet te doen om imitatie. Nabootsen, in de zin van afbeelden, was niet wat muziek betekenisvol maakt. Evenmin meende hij dat zijn muziek naar iets buiten de muziek zelf refereerde. Als de prelude al naar iets zou verwijzen, dan was het naar iets zuiver muzikaals, aangezien Chopin voor het opzet van deze prelude-cyclus geïnspireerd was door Bachs beroemde *Das wohltemperierte Klavier* (1722/1742).

Toch bleef Sand volhouden dat de compositie vol regendruppels zit, maar dan vertaald in tranen die vallen op het hart van de componist. In deze metafoor ‘ziet’ ze de doodsangst die ze hoort in de muziek. Haar beschrijving van de prelude als ‘tot muziek getransformeerde regendruppels’ vertelt dus iets over de componist zelf. Kortom, haar uiteindelijke interpretatie veronderstelt niet dat muziek een mimetische kunst is (zoals de antieke en vroegmoderne esthetica wilde), en evenmin dat ze iets buitenmuzikaals representeert (zoals de affectenleer beweerde). Wel beriep Sand zich op de romantische visie die muziek als een expressief medium zag. De muziek is volgens haar de uitdrukking van de gemoedstoestand van de componist, die zij op haar beurt vertaalt in de metafoor van gestaag vallende druppels.

Permettez-moi, pour clarifier cette idée, de revenir un instant sur l'anecdote de Chopin et Sand. Je pense en effet qu'elle donne une compréhension intéressante de l'étroite relation qui existe entre la musique et la langue. Elle peut nous dévoiler un élément primordial de l'expérience musicale. De prime abord, cette discussion entre Sand et Chopin rappelle un débat bien connu de l'art visuel. Une peinture traite-t-elle du sujet qu'elle représente ou est-elle plutôt le reflet de l'expression de l'artiste ? Tant que l'art visuel s'en tenait au figuratif, l'éternel concept de *mimêsis* (imitation) semblait fonctionner à merveille : en nature morte, une pomme représente une pomme. Mais avec l'émergence de la peinture moderne, l'expression a remplacé la *mimêsis*. Ce n'est plus tant le *sujet* représenté qui importe en peinture. À présent, ce qui intéresse, c'est la *façon* dont l'artiste reproduit ce sujet pour le rendre expressif.

Cette distinction, nous la retrouvons dans la discussion entre Chopin et Sand sur le sens du fameux prélude. Selon la première interprétation de Sand, ce prélude a pour « sujet » les gouttes de pluie, et ce, en imitant la pluie, comme une « harmonie imitative ». Chopin s'empresse de la corriger : selon lui, il ne s'agit en aucun cas d'imitation. Ce n'est pas par l'imitation, dans le sens de représentation, que la musique acquiert son sens. Et il estime encore moins que sa musique réfère à des éléments extérieurs à elle-même. Si son prélude doit vraiment exprimer quelque chose, cela ne peut être que purement musical. Et pour cause ! Pour composer son cycle de préludes, Chopin s'est inspiré du célèbre *Clavier bien tempéré* (1722/1742) de Jean-Sébastien Bach.

Sand maintient pourtant que la composition est pleine de gouttes de pluie, mais traduites par des larmes tombant du ciel sur le cœur du compositeur. Elle « voit » dans cette métaphore la peur de la mort qu'elle perçoit à l'écoute du morceau. Sa description du prélude comme « des gouttes de pluie transformées en musique » nous révèle donc quelque chose sur le compositeur lui-même. En résumé, sa dernière interprétation ne sous-entend pas que la musique est un art mimétique (comme le prétendent les esthétiques antique et moderne) et encore moins qu'elle exprime des éléments extramusicaux (comme l'affirme la théorie des affects). Non, Sand rejoint plutôt l'approche des romantiques, qui considèrent la musique comme un médium expressif. Pour elle, la musique est l'expression de l'état d'âme du compositeur, qu'elle traduit à son tour dans la métaphore du battement incessant de la pluie.

Chopin verdedigt in deze echtelijke *Musikstreit* een absolute opvatting van muziek. Daarmee houdt hij het midden tussen een zuiver formalistische positie, als een voorloper van Hanslick, en een meer romantische visie die de muziek, à la Hoffmann, een universeel en transcendent karakter toedicht. Beide posities liggen dicht bij elkaar, in de zin dat ze een concrete, buitenmuzikale ‘inhoud’ verwerpen als de betekenis van muziek.

Wie had er nu gelijk? *The proof of the pudding is in the eating*. De meest voor de hand liggende oplossing lijkt wel om gewoon zelf te luisteren en dan te beslissen of Sands interpretatie steekhoudt. Er is echter een probleem met het verhaal van Sand. Chopin componeerde tijdens zijn verblijf in Mallorca namelijk meerdere preludes en uit de beschrijving in *Histoire de ma vie* kan niet precies worden opgemaakt over welke prelude het gaat. Von Bülow besliste wellicht dat het om nummer vijftien moest gaan, omwille van de herhaalde noot die doorheen die hele prelude weerklinkt. Inderdaad wekt die de indruk van vallende regendruppels. Maar pianist Alfred Cortot, die als eerste een opname maakte van de volledige prelude-cyclus, gaf een heel andere beschrijving van die prelude: ‘De Dood is daar, in de schaduw.’¹⁷ Geen verwijzing dus naar regendruppels. Bovendien zijn er meerdere preludes in deze cyclus waarin repetitieve noten voorkomen en die ook qua sfeer overeen lijken te komen met de beschrijving van Sand (zoals de tweede, de vierde, en de zesde prelude). Dat leidt tot een merkwaardige vraag: welke van deze preludes bevat de meest overtuigende regendruppels?

Uiteraard is de vraag onzinnig. Niet alleen kun je erover twisten welke prelude Sand bedoelde, het hele idee dat de prelude over regendruppels zou gaan is betwistbaar, zoals Chopin zelf aangaf. Maar mocht u dit boek even aan de kant leggen om de preludes te beluisteren, dan ben ik er zeker van dat het verhaal van Sand de luisterervaring zal beïnvloeden. Net zoals de luisterervaring van zovele concertgangers die in het programmaboekje het verhaal te lezen krijgen. Zelfs als wordt vermeld dat de historische correctheid van het verhaal niet gegarandeerd is en dat Chopin zelf de interpretatie verwierp. Daarom, dus, wilde Chopin de regen niet horen.

¹⁷ ‘Mais la Mort est là, dans l’ombre...’ (Frédéric Chopin, *24 Préludes Op. 28*, Édition de travail par Alfred Cortot, Parijs: Maurice Senart, 1926)

Au centre de cette mésentente conjugale qu'est le *Musikstreit*, Chopin défend une conception absolue de la musique, à mi-chemin entre une position purement formaliste, comme un précurseur de Hanslick, et une approche plus romantique qui attribue à la musique un caractère universel et transcendant, à la Hoffmann. Ces deux idées sont étroitement liées. En effet, aucune d'entre elles ne place le sens de la musique dans un « contenu » extramusical concret.

Mais finalement, à qui doit-on donner raison ? On juge l'arbre à ses fruits. Il semble que la solution la plus évidente est d'écouter le morceau par soi-même avant de décider si l'interprétation de Sand tient la route. Cependant, un problème persiste dans le récit de Sand. En effet, durant son séjour à Majorque, Chopin compose plusieurs préludes et la description de Sand dans *Histoire de ma vie* ne permet pas de déterminer avec précision de quel prélude il s'agit. Von Bülow a probablement porté son choix sur le numéro quinze en raison de la note répétée tout au long du prélude. Elle rappelle, il est vrai, le battement des gouttes de pluie. Cependant, le pianiste Alfred Cortot, qui a été le premier à réaliser un enregistrement de l'ensemble du cycle de préludes, décrit ce morceau d'une façon bien différente. : « Mais la Mort est là, dans l'ombre. »¹⁸ Aucune allusion aux gouttes de pluie. Par ailleurs, ce cycle contient d'autres préludes qui présentent cette répétition de notes et dont l'atmosphère semble correspondre à la description de Sand (notamment le deuxième, le quatrième et le sixième). Survient alors une drôle de question : lequel de ces préludes présente les gouttes de pluie les plus convaincantes ?

Cette question est bien évidemment absurde. Non seulement on ne peut déterminer avec certitude de quel prélude il est question dans la description de Sand, mais c'est l'entièreté de sa référence aux gouttes de pluie qui est contestable, comme l'indique Chopin lui-même. Mais si vous posez ce livre un instant pour écouter les préludes, je suis convaincue que la description de Sand influencera votre expérience auditive. Tout comme celle de l'auditeur qui, avant un concert, tombe sur cette description en feuilletant le programme. Même s'il est mentionné que la précision historique du récit n'est pas garantie et que Chopin a lui-même rejeté cette interprétation. Voilà pourquoi Chopin ne voulait pas entendre la pluie.

¹⁸ « Mais la Mort est là, dans l'ombre... » (CHOPIN Frédéric, *24 Préludes Op. 28*, Édition de travail par Alfred Cortot, Paris: Maurice Senart, 1926).

Een poging tot antwoord

In Chopins protest schuilt het begin van mijn poging tot antwoord op de heikele vraag naar de betekenis van muziek. Mijn overtuiging is niet dat *anything goes*, en dat de luisteraar uiteindelijk zelf maar kiest wat hij of zij in de muziek wil horen. Nee, de betekenis van muziek wordt niet voorzien door eender welk verhaaltje. Wel beïnvloedt zulk een verhaal onze luisterervaring. Bij veel luisteraars verhoogt het de focus, in dit geval op de repetitieve noten. Dat is meteen ook de reden waarom formalisten zulke bezwaren hebben tegen programmatische interpretaties van muziek. De programma's (of inhouden) die aan muziek worden toegeschreven kunnen zo tot de verbeelding spreken, dat ze opdringerig worden. Ze laten de luisteraar weinig ruimte om op een andere manier te luisteren.

In die zin ben ik het eens met Susanne Langer: wat zulke interpretaties doen is niet de betekenis geven van een muziekstuk, maar een middel aanreiken om een werk te ontsluiten. Door mijn aandacht te richten op bepaalde aspecten in de muziek, begin ik te anticiperen. Ik ga 'uitkijken' (of 'uitluisteren') naar hoe het werk zich ontvouwt. Door actief deel te nemen, ga ik als het ware antwoorden op de muziek. Zo word ik opgenomen in de spanningsboog van een werk en beleef ik de muziek 'in het moment'.

In tegenstelling tot Langer ben ik dus niet gekant tegen een programmatische luisterhouding. Voor vele luisteraars maakt die het namelijk mogelijk om aan een werk te participeren. Dat engagement, of dat opgaan in het kunstwerk, is volgens mij heel betekenisvol. Het maakt een ervaring van muzikale betekenis mogelijk. Anders gesteld: doordat ik erin kan opgaan, ervaar ik de betekenis van een muzikaal werk. Dat kan een buitenmuzikale inhoud zijn, zoals bijvoorbeeld Herreweghes beschrijving van de muziek van Mahler. Maar net zo goed kan de betekenis van een werk zich als een puur muzikale inhoud aan mij voordoen. In dat geval ervaar ik de zuivere klanken – hun schoonheid of lelijkheid, hun timbre en ritme, hun harmonie of onverwachtheid, enzovoort – zelf als uiterst betekenisvol.

Tentative de réponse

La protestation de Chopin constitue mon point de départ pour tenter d'apporter une réponse à la question épineuse du sens de la musique. Selon moi, une situation où tout est permis, où l'auditeur choisit tout simplement ce qu'il veut entendre dans la musique, n'est pas la bonne solution. Non, la musique n'obtient pas son sens par le biais de l'une ou l'autre image inventée au hasard. Pourtant, ces images influencent bien notre expérience auditive. Chez beaucoup d'auditeurs, elles favorisent une plus grande attention, et l'orientent en l'occurrence sur les notes répétées. C'est pour cette raison précise que les formalistes sont si réticents aux interprétations programmatiques de la musique. Les programmes (ou contenus) ont un tel pouvoir stimulant sur l'imagination de l'auditeur qu'ils en deviennent envahissants. Ils laissent peu de place à une autre interprétation.

Dans ce sens, je rejoins donc Susanne Langer : ces interprétations ne font pas d'un morceau de musique un phénomène significatif, elles nous offrent un accès à cette musique. En portant mon attention sur certains éléments musicaux déterminés, je commence à anticiper. Je « guette » d'un œil attentif (ou d'une oreille attentive) la façon dont va se dérouler le morceau. Cette écoute active est, en quelque sorte, ma manière de répondre à la musique. Je me retrouve ainsi entraînée dans l'arc de tension de l'œuvre et je vis la musique « dans l'instant ».

Contrairement à Langer, je n'ai donc rien contre l'écoute programmatique. Elle permet en effet à beaucoup d'auditeurs de participer à une œuvre musicale. Cet engagement par lequel l'auditeur se laisse absorber dans l'œuvre musicale est, selon moi, très significatif. Il permet d'expérimenter le sens de la musique. Autrement dit, c'est par cette fusion, désormais possible, avec l'œuvre musicale que j'en expérimente le sens. Il peut se résumer en un contenu extramusical, comme la description que fait Herreweghe de la musique de Mahler, mais il peut tout aussi bien m'apparaître sous la forme d'un contenu purement musical. Dans ce cas, ce sont les sons eux-mêmes (leur beauté, leur laideur, leur timbre et leur rythme, leur harmonie, leur imprévisibilité, etc.) que j'expérimente comme hautement significatifs.

Deze kijk op de zaak impliceert dat muzikale betekenis, net als muziek zelf, enkel tot stand komt in een luisterervaring. Ze verdwijnt dus ook weer zodra de muziek gedaan is. De muzikale klanken zorgen voor een betekenisvolle ervaring, maar er is niets permanents aan deze betekenis. Samen met de muziek wordt die betekeniswereld opgetrokken, en samen met de laatste klanken sterft ook de betekenis terug uit. Muzikale betekenis kan dus niet vastgelegd worden, niet in een partituur en niet in woorden. Wat overblijft in woorden, bijvoorbeeld in de beschrijving van Sand, is niet de betekenis maar eerder een soort mal die de luisterervaring vormgeeft. Zulk een beschrijving kan wel een prachtige herinnering oproepen aan een muzikale ervaring, net als een geur of smaak een herinnering kan zijn aan een ervaring, omdat ze ooit die ervaring mee gekleurd hebben.

Het madeleinekoekje van de schrijver Marcel Proust is het bekendste voorbeeld. In *À la recherche du temps perdu* (Op zoek naar de verloren tijd, 1922) beschrijft hij hoe de smaak van dat koekje, gedoopt in thee, onverwacht zijn geheugen activeert en een heleboel herinneringen naar boven haalt. Deze herinneringen betreffen niet de smaak van dat koekje zelf – in die zin is de madeleine zelf niet de ‘betekenis’ van de herinnering – maar zijn vroegere ervaringen bij zijn oudtante op het platteland. Toch is de invloed van de madeleine op deze ervaring onmiskenbaar. Zijn beschrijving van de smaak is een toegangsweg tot zijn jeugd.

Op dezelfde manier kun je stellen dat de interpretatie van Sand nooit zelf de betekenis van de prelude kan leveren. Ze is deel van een hoogstpersoonlijke herinnering aan een hoogstpersoonlijke ervaring, maar zo kan ze wel de lezer inspireren tot een betekenisvolle luisterervaring.

Vaak echter is een beschrijving van een werk meer dan een herinnering aan een vroegere luisterervaring. Het kan een didactische of wetenschappelijke beschrijving zijn, of een muziektheoretische analyse. In die gevallen is de beschrijving bedoeld als een objectieve weergave van wat verondersteld wordt in de muziek zelf reeds aanwezig te zijn. Maar hoe complex zulke analyses ook mogen zijn – zelfs al houden ze ook rekening met fenomenologische factoren, zoals bijvoorbeeld klankkleur, en met contextuele factoren, zoals bijvoorbeeld de politieke of ideologische ontstaansachtergrond van een werk – toch kunnen ze de luisterervaring zelf niet vervangen. Dus ook deze analyses reiken niet de betekenis van een werk aan. Het zijn enkel instrumenten om te komen tot een betekenisvolle ervaring.

Cette vision des choses implique que le sens musical, tout comme la musique elle-même, ne survient que dans un contexte d'expérience auditive. Il disparaît donc sitôt que la musique s'évanouit. Les sons musicaux forment une expérience significative, mais ce sens n'a rien de permanent. Ce monde de sens surgit avec la musique et se volatilise quand s'éteignent les derniers sons. Le sens musical ne peut donc être figé. Que ce soit dans une partition ou sous forme de mots. Ce qui persiste dans les mots, comme dans la description de Sand, ce n'est pas le sens, mais plutôt une sorte de moule qui façonne l'expérience musicale. Une telle description peut réveiller le merveilleux souvenir d'une expérience musicale. Tout comme on se rappelle un épisode de notre vie par l'odeur ou le goût qui l'a un jour coloré.

La madeleine de Proust est l'exemple le plus connu. Dans son roman *À la recherche du temps perdu* (1922), Marcel Proust décrit comment le goût de la madeleine, trempée dans le thé, active brusquement sa mémoire et lui fait revenir de nombreux souvenirs. Ces souvenirs ne concernent pas le goût du gâteau en lui-même (la madeleine elle-même ne constitue donc pas le « sens » du souvenir) mais ses séjours passés dans la maison de sa grand-tante à la campagne. Cependant, l'influence de la madeleine sur cette expérience est indéniable. Sa description du goût de la madeleine est une ouverture sur sa jeunesse.

Ainsi, l'on peut considérer que l'interprétation que Sand donne du prélude ne suffit absolument pas à en fournir le sens. Elle est liée au souvenir tout à fait personnel qu'elle garde d'une expérience tout aussi personnelle, mais cela n'enlève rien au fait que cette interprétation peut inspirer un lecteur et, ainsi, lui permettre une expérience auditive significative.

Cependant, la description d'une œuvre musicale se limite rarement au simple souvenir d'une expérience auditive. Il existe en effet beaucoup de descriptions didactiques ou scientifiques et d'analyses musicales théoriques. Ces dernières sont destinées à faire un compte rendu objectif des éléments supposés être déjà présents dans la musique. Mais quel que soit le niveau de complexité de ces analyses (en effet, elles prennent parfois en compte des facteurs phénoménologiques tels que le timbre du son, ou encore des facteurs contextuels tels que le contexte politique ou idéologique qui a vu naître une œuvre), elles ne peuvent remplacer l'expérience auditive en elle-même. Par conséquent, ces analyses, elles non plus, ne sont pas aptes à révéler le sens d'une œuvre. Elles ne peuvent servir que d'outil permettant une expérience auditive significative.

Stel dat een musicoloog aantoont dat de grondstructuur van een werk de sonatevorm is. Als luisteraar kan je die analyse lezen voor je het stuk gaat horen. Toch zal ze nooit in woorden vertellen wat het stuk betekent. Enkel wanneer je er effectief naar luistert, geleid door de analyse, kan het werk zijn sonatevorm prijsgeven als een betekenisvolle muzikale kwaliteit.

Dat brengt me tot de gedachte dat er onnoemelijk veel manieren zijn om naar muziek te luisteren en om een muziekstuk te interpreteren. En dus zijn er minstens evenzoveel betekenissen. Vaak wordt daarbij een beroep gedaan op taal. Dat kan een programmatische beschrijving zijn, maar net zo goed een educatief commentaar, zoals in de populaire concertreeks *Young People's Concerts* van Leonard Bernstein tijdens de jaren 1960. Ook op een minder zichtbare manier levert taal een bijdrage aan het tot stand komen van muzikale betekenis. Denk aan het verzoek, voor een concert, om mobiele telefoons uit te schakelen. Die vraag kadert in een geheel van door taal bemiddelde concertmores met enkel één doel: een geconcentreerde luisterervaring mogelijk maken. Ook boeken over muziek spelen een constitutieve rol in de ervaring van muzikale betekenis. Je kunt leren luisteren, net zoals je een instrument leert bespelen. Ook in dat leerproces is een belangrijke rol weggelegd voor taal.

Had Chopin dan ongelijk? Mag de taal zomaar betekenissen opleggen aan de muziek? Ik denk het niet. Dat er onnoemelijk veel betekenissen van een muziekstuk zijn, maakt die betekenissen aan de ene kant niet minder waardevol, maar aan de andere kant ook niet allemaal even interessant, spannend, waardevol of beklijvend. Met mijn antwoord wil ik dan ook geen relativisme prediken. Wel wil ik laten zien dat ons spreken en denken over muziek *constitutief* is voor onze luisterervaring. Het geeft vorm aan de betekenissen die we in muziek horen.

Imaginons qu'un musicologue indique que la structure d'une œuvre musicale est de forme sonate. Il est possible, en tant qu'auditeur, que l'on prenne connaissance de cette analyse avant d'entendre l'œuvre, mais elle ne pourra pas pour autant traduire le sens du morceau sous forme de mots. C'est uniquement au moment de l'écoute que, guidé par l'analyse, on pourra percevoir cette forme sonate que l'œuvre présentera comme une qualité musicale significative.

Cela me donne à penser qu'il existe d'innombrables façons d'écouter de la musique ou d'interpréter une œuvre musicale. Il existe donc une aussi grande variété, sinon encore plus grande, de sens différents, et pour les exprimer, la langue est souvent sollicitée, que ce soit dans une description programmatique ou encore dans un commentaire éducatif comme dans la fameuse série de *Concerts pour les jeunes* de Leonard Bernstein, diffusée dans les années 1960. Cependant, la contribution de la langue à la formation du sens musical est parfois plus subtile. Par exemple, l'annonce, au début d'un concert, qui incite les auditeurs à éteindre leur téléphone portable. Cette annonce s'inscrit dans l'ensemble des traditions de concerts véhiculées par la langue et dont l'unique but est de favoriser la concentration lors de l'expérience auditive. Les livres ont également un rôle constitutif dans l'expérience du sens musical. On peut apprendre à écouter, tout comme on apprend à jouer d'un instrument de musique. Dans ce processus d'apprentissage également, la langue occupe un rôle essentiel.

Mais cela implique-t-il que Chopin avait tort ? Que la langue peut tout simplement donner du sens à la musique ? Je ne pense pas. La grande variété de sens que peut prendre un morceau de musique n'implique en rien que leur valeur est amoindrie. Mais cela ne signifie pas non plus qu'ils sont tous d'une valeur ou d'un intérêt égal ou encore qu'ils sont tous aussi marquants ou captivants les uns que les autres. Dans ma tentative de réponse, je ne prêche donc pas le relativisme. Je veux juste indiquer que la manière dont on pense la musique et dont on parle de musique est *constitutive* de notre expérience auditive. Elle façonne les sens que l'on perçoit dans la musique.

De vraag waarom Chopin de regen niet wilde horen is namelijk niet zo verschillend van de vraag waarom wij de affecten in Bachs muziek niet meer horen. Het antwoord op beide vragen vinden we, zoals ik al suggereerde, ‘achter de schermen’. De meesten van ons zijn niet meer vertrouwd met de affectenleer en kennen simpelweg de conventies uit de tijd van Bach niet meer. Daardoor horen we de muziek wellicht op een andere manier dan de componist ze bedoeld had. Op dezelfde manier kunnen we Chopins prelude niet meer horen zoals hij ze bedoeld had, nadat we haar als de regendruppelprelude hebben leren kennen. In beide gevallen wordt onze ervaring gestuurd door kennis en concepten (of een gebrek daaraan) die maken dat we op een bepaalde manier gaan luisteren.

Is dat een probleem? Nee, ik denk het niet. Zoals ik aangaf maken programmatische beschrijvingen een betekenisvolle ervaring net mogelijk. Dat geldt evenzeer voor de filosofische (en musicologische) concepten die we hanteren om over muziek na te denken. Het hele idee van ‘absolute muziek’ is daar een mooi voorbeeld van. De geschiedenis van dit concept – ‘muziek die volledig autonoom is’ – toont dat het een menselijke uitvinding is. De overtuiging dat muziek volledig op zichzelf, los van mens en wereld, een eigen betekenisrijk openbaart, is relatief nieuw in de muziekgeschiedenis. In wisselwerking met dit idee ontstonden echter ook een nieuwe luisterhouding, nieuwe concert-geplogenheden en nieuwe verwachtingen bij de luisteraar. Samen met deze nieuwe ‘absolute’ muziek ontwikkelde zich een nieuwe muziekcultuur met recensies, poëtische beschrijvingen, filosofische theorieën, formele analyses, artistieke vetes, muzikale vedetten, enzovoort. Paradoxaal genoeg gaf dit alles mee vorm aan de veronderstelde ‘absoluutheid’ van de muziek. Het idee van absolute muziek is dus een soort fictie die in stand gehouden wordt omdat ze werkt! Ze spreekt zodanig tot onze verbeelding dat we na meer dan tweehonderd jaar nog steeds graag luisteren naar muziek alsof die volledig op zichzelf staat – op haar triomfantelijke voetstuk.

Pourquoi Chopin ne voulait-il pas entendre la pluie ? Cette question n'est pas si éloignée de la suivante : pourquoi n'entendons-nous plus les affects dans la musique de Bach ? Comme je l'ai déjà suggéré, c'est « derrière les rideaux » que se cache la réponse à ces deux questions. La majorité des gens n'a jamais entendu parler de la théorie des affects et ne connaît tout simplement pas les conventions qui étaient en vigueur à l'époque de Bach. C'est pourquoi notre compréhension de sa musique diverge probablement de l'intention initiale du compositeur. De même qu'après avoir appris à connaître le prélude de Chopin sous le nom de « la goutte d'eau », il nous est impossible de l'appréhender selon l'intention première du compositeur. Dans les deux cas, notre expérience auditive est guidée par les connaissances et les concepts (ou par leur absence), qui vont déterminer notre écoute.

Mais est-ce un problème ? Non, je ne le pense pas. Au contraire, comme je l'ai déjà indiqué, les descriptions programmatiques permettent une expérience auditive significative. Il en va de même pour les concepts philosophiques (et musicologiques) que nous manipulons dans nos réflexions sur la musique. Tout le concept de « musique absolue » en est un bel exemple. L'histoire de ce concept (d'une musique « complètement autonome ») nous dévoile qu'il s'agit d'une invention humaine. La conviction selon laquelle la musique est capable à elle seule, indépendamment du monde et des hommes, de révéler son propre monde de sens est relativement récente dans l'histoire de la musique. Cependant, en corrélation avec cette idée, une nouvelle façon d'écouter la musique, de nouvelles habitudes de concert et de nouvelles attentes de la part de l'auditeur se sont développées. L'évolution de cette nouvelle musique « absolue » a entraîné le développement d'une nouvelle culture musicale, avec ses critiques, ses descriptions poétiques, ses théories philosophiques, ses analyses formelles, ses désaccords artistiques, ses vedettes, etc. Paradoxalement, tout cela a contribué à la formation de la supposée « absoluité » de la musique. L'idée de musique absolue est donc une sorte de fiction qui persiste par son succès ! Elle stimule tant notre imagination que, deux cents ans plus tard, il nous arrive encore d'écouter de la musique comme un élément jouissant, sur son fier piédestal, d'une autonomie totale.

De absolute muziek appelleert aan een romantisch verlangen om op te gaan in iets dat ons volledig transcendeert, dat niet van deze wereld is en onze dagelijkse besognes overstijgt. Om aan dit verlangen tegemoet te komen, is het echter wel van belang om deze fictie in stand te houden. Anders dreigt de muziek ‘onttoverd’ te worden en boet ze aan zeggingskracht in. Dat is meteen ook de reden waarom Chopin protesteerde tegen Sands interpretatie. Die maakte er een huis-, tuin- en keuken-affaire van. Het beeld van de regendruppels beperkt de reikwijdte van de muziek door haar vast te pinnen op toevallige weersomstandigheden, terwijl de absolute schoonheid van de prelude er net in schuilt dat ze ook los van haar ontstaanscontext tot ons spreekt. Haar muzikale kwaliteiten kunnen op zichzelf worden genoten, als je maar de moeite doet om geconcentreerd te luisteren. Dat is toch wat het ideaal van de absolute muziek ons influistert.

Op dezelfde manier kun je stellen dat ook andere theorieën hun aandeel hebben in de betekenis van muziek. Plato's morele opvattingen strookten wellicht met de manier waarop de verschillende toonaarden in het oude Griekenland werden ervaren. Wie vertrouwd is met de retorische stijlfiguren van de late zestiende eeuw, ervaart de recitatieven in vroege opera's waarschijnlijk als veel expressiever dan wie hier niets van kent. En Hanslicks ideeën hebben ongetwijfeld hun stempel gedrukt op de luisterervaring van onnoemelijk veel muziekliefhebbers in de twintigste eeuw.

Tot slot nog dit: ik wil allerminst beweren dat muziek op zich tot minder in staat is dan we graag geloven. Integendeel, haar vermogen om te betekenen lijkt wel eindeloos. Wel wil ik graag een weg tonen uit de filosofische impasse. Ik wil erop wijzen dat de scheiding van muziek en taal vruchtbaar is geweest voor de ontwikkeling van de klassieke muziek, maar helemaal niet hoeft te betekenen dat de taal geen rol speelt in onze muzikale ervaring. Dit wil niet zeggen dat muziek steeds een tekst of begeleidend programma nodig heeft om betekenisvol te kunnen zijn. Wel dat taal ons de concepten aanreikt waarmee we over muziek nadenken. Die concepten bepalen op hun beurt hoe we naar muziek luisteren en welke betekenis we er al dan niet in horen. Op die manier zorgt de taal mee voor de immense rijkdom aan betekenissen waarmee een muzikaal leven gezegend is. We hoeven immers niet te stoppen met spreken, schrijven en nadenken over muziek.

La musique absolue en appelle à notre désir romantique de se laisser complètement transcender par un phénomène extérieur à ce monde, quelque chose qui dépasse nos besognes quotidiennes. Pour répondre à ce désir, il est cependant essentiel de perpétuer cette fiction. Sinon, la musique risquerait d'être privée de sa « magie » et perdrait de son éloquence. C'est exactement pour cette raison que Chopin a contesté l'interprétation de Sand. Elle réduisait son prélude à un élément de la vie de tous les jours. L'image des gouttes de pluie limite la portée de la musique en l'associant de force à une condition météorologique fortuite, alors que la beauté absolue de ce prélude réside justement dans le fait qu'il nous touche indépendamment du contexte de sa composition. Il est possible d'apprécier les qualités musicales du prélude indépendamment de tout le reste, à condition d'y prêter une écoute suffisamment attentive, une attitude que l'idéal de la musique absolue nous incite d'ailleurs à adopter.

On peut dès lors supposer que d'autres théories ont également joué un rôle dans la création du sens musical. Les jugements moraux de Platon correspondaient probablement à la façon dont les différents modes musicaux étaient perçus dans la Grèce antique. Les récitatifs des premiers opéras sont sans doute plus expressifs pour ceux qui connaissent les figures de style rhétoriques répandues à la fin du seizième siècle que pour ceux qui n'y sont pas initiés. Et l'expérience auditive de nombreux amateurs de musique du vingtième siècle a sans conteste été influencée par les idées de Hanslick.

Pour conclure, j'aimerais ajouter que mon intention n'est en aucun cas de déprécier le pouvoir de la musique. Bien au contraire, son pouvoir significatif semble infini. J'aimerais proposer une solution à cette impasse philosophique. Je tiens à souligner que cette scission entre musique et langue a été profitable à la formation de la musique classique, mais cela n'implique en rien que la langue est totalement étrangère à notre expérience musicale. Il ne faut pas entendre par là que la musique doit inmanquablement être accompagnée d'un texte ou d'un programme pour révéler son pouvoir significatif. Ce qu'il faut plutôt comprendre, c'est que la langue nous donne accès aux concepts que nous utilisons dans notre pensée musicale. À leur tour, ces concepts déterminent notre écoute et le sens que l'on retire, ou non, de la musique. Ainsi, la langue contribue à l'immense variété de sens dont l'expérience musicale est pourvue. Il ne faut donc surtout pas s'empêcher de parler de musique, d'écrire ou de réfléchir sur la musique.

Verder lezen

Augustinus, Aurelius, *Belijdenissen*, vertaald door Wim Sleddens, Budel: Damon, 2009.

Boethius, Anicius Manlius Severinus, *Fundamentals of Music*, vertaald door Calvin M. Bower, onder redactie van Claude V. Palisca, New Haven: Yale University Press, 1989.

Bossuyt, Ignace, *Beknopt overzicht van de muziekgeschiedenis*, Leuven: Acco, 2005.

Chopin, Frédéric, *24 Préludes Op. 28*, werkuitgave door Alfred Cortot, Parijs: Maurice Senart, 1926.

Descartes, René, *Les Passions de l'âme* (1649), met noten en inleiding door Geneviève Rodis-Lewis, Parijs: Vrin, 1970. [*De passies van de ziel*, vertaald door Th.H.M. Verbeek, Groningen: Historische Uitgeverij, 2008].

Galilei, Vincenzo, *Dialogue on Ancient and Modern Music*, vertaald door Claude V. Palisca, New Haven: Yale University Press, 2003.

Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Kreisleriana* (1810–1815), in: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 1, Berlin: Aufbau, 1963.

Jankélévitch, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable* (1961), Paris: Éditions du Seuil, 1983.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790), onder redactie van Wilhem Weischedel, Berlijn: Suhrkamp Verlag, 2011. [*Kritiek van het oordeelsvermogen*, inleiding, vertaling en annotaties door Jabik Veenbaas en Willem Visser, Meppel: Boom, 2009]

Kivy, Peter, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton: Princeton University Press, 1980.

Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (1941), Cambridge: Harvard University Press, 1979. [*Filosofische vernieuwing: een studie over de symboliek*, vertaald door A.M. Offermans-van Galen, Utrecht: Spectrum, 1965]

Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Bärenreiter Studienausgabe, Kassel: Bärenreiter, 2012.

Mendelssohn, Felix, *Letters*, onder redactie van G. Selden-Goth, New York: Pantheon Books, 1945.

Lectures complémentaires

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, TRABUCCO, J (trad.), Flammarion, 1993.

BOETHIUS, Anicius Manlius Severinus, *Fundamentals of Music*, BOWER, CALVIN M (trad.),
rédaction de PALISCA, CLAUDE V, New Haven : Yale University Press, 1989.

BOSSUYT, Ignace, *Beknopt overzicht van de muziekgeschiedenis*, Leuven : Acco, 2005.

CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes Op. 28*, édition de travail d'Alfred Cortot, Paris : Maurice
Senart, 1926.

DESCARTES, René, *Les Passions de l'âme* (1649), introduction et notes par Geneviève Rodis-
Lewis, Paris : Vrin, 1970.

GALILEI, Vincenzo, *Dialogue on Ancient and Modern Music*, PALISCA, Claude V. (trad.) New
Haven: Yale University Press, 2003.

HANSLICK, Eduard, *Du beau dans la musique : essai de réforme de l'esthétique musicale*.
BANNELIER C. (trad.), Paris, 1877.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Kreisleriana* (1810–1815), in: *Poetische Werke in sechs
Bänden*, Band 1, Berlin: Aufbau, 1963.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable* (1961), Paris: Éditions du Seuil, 1983.

KANT, Emmanuel, [*Critique de la faculté de juger*](#), traduction et présentation par RENAUT A.,
Flammarion, 2000.

KIVY, Peter, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton: Princeton
University Press, 1980.

LANGER, Susanne K., *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and
Art* (1941), Cambridge: Harvard University Press, 1979.

MATTHESON, Johann, *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Bärenreiter Studienausgabe,
Kassel: Bärenreiter, 2012.

MENDELSSOHN, Felix, *Letters*, redaction de SELDEN-GOTH, G., New York: Pantheon Books,
1945.

Pater, Walter Horatio, 'The School of Giorgione' (1877), in: *Studies in the History of the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, 2010.

Plato, *Wetten*, vertaald door Mario Molegraaf, Amsterdam: Bert Bakker, 2008.

Plato, *De ideale staat. Politeia*, vertaald door Gerard Koolschijn, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2016.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, onder redactie van André Ferré en Pierre Clarac, Parijs: Gallimard, 1954. [*Op zoek naar de verloren tijd*, vertaald door T. Cornips, M.E. Veenis-Pieters, en C.N. Lijzen, Amsterdam: De Bezige Bij, 2003]

Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues* (1781), inleiding en annotaties door Angèle Kremer-Marietti, Parijs: l'Harmattan, 2009.

Sand, George, *Histoire de ma vie*, Leipzig: Wolfgang Gerhard, 1855.

Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818/1819–1844), onder redactie van Matthias Koßler en Oliver Hallich, Berlin: De Gruyter, 2014. [*De wereld als Wil en Voorstelling*, onder redactie van Maarten Doorman, vertaald door Hans Driessen, Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2012]

PATER, Walter Horatio, 'The School of Giorgione' (1877), in: *Studies in the History of the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, 2010.

PLATON, *Les Lois*, CASTEL-BOUCHOUCHI, A. (trad.), Gallimard, 1997.

PLATON, *La République*, LEROUX G. (trad.), Flammarion, Paris, 2002.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, rédaction de FERRÉ A. et CLARAC P., Gallimard, Paris, 1954.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues* (1781), introduction et annotation par KREMER-MARIETTI A., l'Harmattan, Paris, 2009.

SAND, George, *Histoire de ma vie*, Leipzig: Wolfgang Gerhard, 1855.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, BURDEAU A. (trad.), Librairie Félix Alcan, Paris, 1912.

Commentaires

Introduction aux commentaires

Dans son essai, Marlies De Munck retrace l'évolution de la conception du sens de la musique au fil des siècles. De prime abord, la question du sens de la musique peut sembler obscure aux yeux du lecteur lambda. C'est pourquoi l'auteure de *Waarom Chopin de regen niet wilde horen* prend soin de rendre ce sujet accessible par des constructions de phrases relativement simples, transparentes. Elle assure également une lecture agréable en enchaînant les idées de manière logique et en répétant certains concepts pour faciliter la compréhension du texte. Bien que vulgarisé, son essai n'en est pas moins marqué par une volonté de rigueur terminologique. C'est cette précision lexicale, tant sur le plan philosophique que musical, qui a constitué le défi principal de ma traduction. J'ai divisé mon TFE en quatre grandes parties : l'exactitude terminologique dans le domaine philosophique, l'exactitude terminologique dans le domaine musical, des réflexions d'ordre linguistique et enfin, des réflexions personnelles sur le processus de traduction en général.

Mes quelques connaissances en musique m'ont un peu aidé à honorer cette rigueur terminologique musicale, mais j'ai également consulté de nombreux sites internet ainsi que des blogs d'historiens et de musicologues. Pour ce qui était du domaine philosophique, j'ai pris soin de consulter les ouvrages des principaux philosophes mentionnés par Marlies De Munck (*La République* de Platon, *Critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant, *Le monde comme volonté et comme représentation* d'Arthur Schopenhauer, etc.) ainsi que le *Vocabulaire européen des philosophies* dirigé par la philosophe Barbara Cassin.

Pour rédiger la troisième partie de mon TFE, réservée aux réflexions d'ordre linguistique, j'ai vu dans l'ouvrage de Paul Claes *Gouden vertaalregels* une source de commentaires d'une richesse extraordinaire. Bien que son livre soit destiné aux traducteurs néerlandophones traduisant du français, il regorge d'indications linguistiques précises utiles aux traducteurs francophones également. J'ai constaté des phénomènes récurrents lors de ma traduction (l'étoffement de la préposition, l'usage de verbes semi-auxiliaires, le penchant du français pour les phrases nominales, etc.) et chacun de ces procédés trouvait son explication dans cet ouvrage.

La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain d'Antoine Berman m'a également permis de comprendre les tendances déformantes (la « destruction des systématismes », par exemple) qui opéraient dans ma traduction. La quatrième et dernière partie de mon travail porte sur des réflexions personnelles. J'y ai inclus des sujets tels que l'oralité comme outil d'amélioration d'une traduction, l'importance de la relecture et la notion de créativité en traduction.

Exactitude terminologique : domaine philosophique

Un art dépourvu de sens

Le terme néerlandais *betekenisloos* a exigé de ma part une attention toute particulière. Pour éviter d'introduire une ambiguïté inutile, je l'ai traduit dans ce contexte par « dépourvues de sens ».

Die traditionele visie vind je terug in verschillende dialogen van Plato. Zo stelt hij in de dialoog <i>Wetten</i> (Nomoi) dat muziek steeds samen moet gaan met het woord, omdat ze anders vervalt tot lege virtuositeit. Onder de 'rapsoden' (zangers die zichzelf op een instrument begeleiden terwijl ze mythologische verhalen zongen of reciteerden) lieten sommigen zich in met muziekwedstrijden. Daar stond de technische beheersing van het instrument centraal. Ze waagden zich dus af en toe aan puur instrumentale muziek, zonder zang of dans. Plato keurde die nieuwerwetse praktijken af. Zulke kunst was hem te oppervlakkig, of beter gezegd: betekenisloos .	Cette vision traditionnelle est présente dans plusieurs dialogues de Platon. Ainsi indique-t-il dans <i>Les Lois</i> (Nomoi) que la musique doit inmanquablement aller de pair avec le mot, au risque de tomber dans une vaine virtuosité. Certains « rapsodes » (récitants d'histoires mythologiques qui accompagnaient leur chant d'un instrument de musique) participaient à des concours musicaux qui mettaient à l'honneur la maîtrise technique de l'instrument. Les musiciens s'essayaient donc parfois à la musique purement instrumentale, sans chant ni danse. Platon désapprouve ces nouvelles pratiques. Ces formes d'art sont, selon lui, trop superficielles ou, plus précisément, dépourvues de sens .
--	--

Pour la traduction du terme *betekenisloos*, j'ai tout d'abord hésité entre « insignifiantes » et « dépourvues de sens ». Dans ce commentaire, j'aimerais expliquer pourquoi j'ai finalement opté pour la deuxième solution. Le terme « insignifiant » peut être employé dans son sens propre pour désigner quelque chose qui ne signifie rien, mais cette acception est assez rare. En effet, son sens figuré est beaucoup plus fréquent. Lorsqu'on dit d'une action qu'elle est insignifiante, on comprend directement qu'elle est peu importante, et non pas qu'elle ne signifie rien. Or, comme l'indique clairement la philosophe Marie-Louise Mallet dans sa conférence *Platon ou l'aube d'un désaccord entre philosophie et musique*, Platon ne considère absolument pas la musique purement instrumentale comme « insignifiante » (dans le sens figuré du terme). Au

contraire, il nous met sans cesse en garde contre le grand danger qu'elle représente. Selon lui, la musique, quand elle s'émancipe des mots, est réduite à une virtuosité « vide de sens », capable de pervertir les citoyens et d'installer la débauche dans leur société. Pour justifier mon choix de traduction, voici quelques extraits de la conférence de Marie-Louise Mallet :

[...] Platon se livre, dans *Les Lois*, à une critique d'une violence extrême de la musique de son temps à laquelle il reproche un engouement stupide et sans frein pour la nouveauté, pour la virtuosité instrumentale, les vulgarités des tours de passe-passe à la flûte et à la cithare qui cachent une totale absence de culture musicale chez des musiciens qui font passer l'oreille avant l'esprit, qui tracassent les cordes au lieu de se demander quels sont les nombres harmoniques et ceux qui ne le sont pas [...]. La musique ne devrait n'exprimer, dit-il [Platon], qu'une chose simple, claire, unique et unifiante pour les citoyens, c'est-à-dire la vertu, ou encore la raison. Or, à ce reproche déjà rédhibitoire, Platon en ajoute un autre : Pire encore, dit-il, nous avons vu précédemment que l'harmonie et le rythme devaient s'accommoder aux paroles, que la musique n'était pensée qu'en tant qu'accompagnement de paroles. Or, qu'arrive-t-il lorsque la musique s'émancipe de ce lien avec la parole ? Le comble de la détérioration de la musique, son naufrage. Là où la musique s'émancipe du langage, c'est tout son sens qui semble disparaître, on ne sait plus ce qu'elle exprime ni si elle veut dire encore quelque chose.¹⁹

Platon dénigre donc la musique quand celle-ci n'a pas pour seul rôle d'accompagner le verbe. L'émancipation de la musique par rapport au mot est, selon lui, à l'origine de son « naufrage », de la perte de son sens, mais il ne l'estime pas « insignifiante » pour autant.

Un mode de vie vertueux

Door dezelfde getalsverhoudingen te imiteren, is ze dus tegelijk uitdrukking van de onveranderlijke en perfecte harmonie van de kosmos, én van de evenwichtige natuur van een morele levenshouding .	Par son recours à ces mêmes rapports mathématiques, la musique exprime à la fois l'harmonie parfaite et immuable du cosmos et l'équilibre qui caractérise un mode de vie vertueux .
---	--

Platon croit en l'existence d'un monde idéal, un monde des idées qui, par opposition au monde sensible dans lequel nous évoluons, reflète l'équilibre, la perfection. C'est en imitant les mesures parfaites de ce monde des idées que l'homme grandira en sagesse, en bravoure, etc. Si les valeurs esthétiques ont bien changé aujourd'hui, il est intéressant de constater que chez les

¹⁹ Marie-Louise Mallet, *Platon ou l'aube d'un désaccord entre philosophie et musique*, leçon magistrale enregistrée à la Cité de la musique le mardi 21 janvier 2003.

anciens, les notions de beau et de bon se confondent sans cesse. Dans le *Vocabulaire européen des philosophies*, Barbara Cassin fournit des indications précieuses sur ces notions :

L'adjectif *kalos* [Ωκαλός], dès Homère, désigne aussi bien ce que nous appelons la beauté physique [...] que ce que nous appelons la beauté morale [...]. Il s'oppose à *aiskhros* [αἰσχρός] qui, comme notre *vilain*, désigne aussi bien le laid, le disgracieux, le difforme, que le vil, le honteux, le déshonorant.

[...] À son tour, d'ailleurs, *agathos* [ἀγαθός], par opposition à *kakos* [κακός] (mauvais-méchant-lâche), désigne aussi bien la valeur physique, la bravoure du guerrier, que la noblesse, celle de la naissance comme celle du comportement : à chaque fois, on le voit, le dehors atteste du dedans et le dedans se manifeste au-dehors. (Cassin, 2004, 161)

L'adjectif *kalos* fait donc référence aux beautés physique et morale et confine à la perfection, à l'équilibre que Platon attribue au monde des idées. Marlies De Munck ne manque pas de mentionner cette idée de perfection dans son essai (*perfect bolvormige hemelsferen ; de harmonische intervallen perfecte wiskundige ratio's weerspiegelen ; de perfecte muzikale verhoudingen [...] onze ziel letterlijk afgestemd op het heelal ; de onveranderlijke en perfecte harmonie van de kosmos*).

Barbara Cassin nous éclaire également au sujet d'un autre terme grec, *arête*, et introduit ainsi la notion de vertu :

Aretê [...] excellence, valeur, vertu, mérite, considération... En grec ancien, un seul et unique mot, construit sur *aristos* [...], le superlatif de *agathos* [...] « bon » [...], désigne toutes les sortes d'excellences, qui se trouvent ainsi liées : celles du corps [...] comme celles de l'âme (la « vertu », définie par le contrôle de soi [...], par le respect [...], les vertus politiques et publiques comme les vertus éthiques et privées [Platon, *République*, VI, 500d ; IX, 576c 16]), ainsi que leur récompense, à savoir la considération et le bonheur qui s'y attachent. (Cassin, 2004, 1371)

Le terme *arête* désigne tant les excellences du corps que celles de l'âme. L'âme humaine, qui mime l'excellence du macrocosme pour développer les différentes vertus. Force est de constater que la langue grecque laisse transparaître une corrélation flagrante entre la « beauté » du corps et la « beauté » de l'âme. Cette harmonie parfaite du corps et de l'âme, cet équilibre d'un tempérament moral juste se reflète notamment dans le terme *arête*, qui peut lui-même être traduit par « vertu ». La notion de vertu, si cruciale dans les écrits de Platon, avait sans conteste sa place dans ma traduction.

Cause matérielle

Dans l'extrait suivant, Marlies De Munck emploie l'expression *materiële oorzaak*.

Ook Plato's beroemde leerling Aristoteles stelde dat muziek niet enkel een wiskundige, maar ook een materiële oorzaak heeft, met name het fysieke geluid.	Aristote, l'illustre disciple de Platon, suggère, lui aussi, que l'origine de la musique n'est pas seulement mathématique ; il lui attribue également une cause matérielle , à savoir le phénomène physique du son.
--	--

J'ai tout d'abord traduit cet extrait comme suit : « ... que l'origine de la musique n'est pas seulement mathématique, mais aussi matérielle... ». La notion de matière, très importante chez Aristote, figurait donc bien dans ma traduction. Cependant, en employant l'expression *materiële oorzaak*, l'auteure fait une référence à la théorie aristotélicienne de causalité, et plus précisément à la cause matérielle, la première des quatre causes citées par Aristote (cause matérielle, cause formelle, cause motrice et cause finale). Pour ne pas faire l'impasse sur le concept d'Aristote, je me devais de traduire *materiële oorzaak* par « cause matérielle ».

Voici les propos d'Aristote au sujet de cette notion :

D'abord, en un premier sens, on appelle cause ce qui est dans une chose et ce dont elle provient ; ainsi, l'airain est en ce sens la cause de la statue ; l'argent est cause de la burette, ainsi que tous les genres de ces deux choses.²⁰

Dans son essai, Marlies De Munck nous éclaire donc sur la vision d'Aristote selon laquelle le phénomène physique du son est à la musique ce que l'airain est à la statue : la cause (matérielle).

Musikstreit

Le terme allemand *Musikstreit*, pour lequel il ne semble exister aucune traduction française établie, m'a donné matière à réflexion.

De discussies laaiden hoog op. Tijdens de zogenaamde <i>Musikstreit</i> verdeelden ze de muzikwereld in twee kampen.	Le débat est intense, et ce que l'on nomme le <i>Musikstreit</i> (conflit en musique) sépare le monde de la musique en deux camps.
--	---

²⁰ ARISTOTE, La *Physique*, Livre II, paragraphe 2.

Ce terme désigne un conflit né en Allemagne et qui a vu s’opposer d’une part, les partisans de Eduard Hanslick, détracteurs de la musique à programme (Robert et Clara Schumann, Johannes Brahms, etc.) et, d’autre part, les membres de la Nouvelle École allemande, qui voyaient en ce nouveau style musical un véritable progrès (Richard Wagner, Franz Liszt, etc.). Marlies De Munck emploie le terme allemand sans y ajouter la moindre traduction néerlandaise. C’est tout à fait compréhensible compte tenu de la parenté prononcée entre l’allemand et le néerlandais. On imagine aisément que l’ajout de *muziekstrijd* (traduction potentielle de *Musikstreit*) aurait été une précision bien futile pour le lecteur néerlandophone. En outre, la compréhension de *Musikstreit* est encore facilitée par la description de la nature du conflit, placée directement après le terme étranger.

En français, en revanche, une petite précision est la bienvenue. Grâce au contexte, le lecteur francophone, même sans aucune connaissance de l’allemand, comprendra sans difficulté le phénomène qui se cache derrière le terme *Musikstreit*, mais il convient toutefois de lui fournir une simple traduction littérale, moyen efficace de lui présenter la logique linguistique derrière la formation du concept étranger. C’est pourquoi j’ai jugé bon d’ajouter la précision « conflit en musique » entre parenthèses pour clarifier le terme allemand sans infliger au lecteur la lourdeur d’une note de bas de page supplémentaire.

Le monde et la vérité

Voici un autre extrait dans lequel la vigilance a été de mise pour rendre la précision terminologique du texte source :

<p>Muziek liet zien dat kunst, precies door géén gebruik te maken van voorstellingen en ideeën, op een echtere manier expressief kon zijn. Ze toonde een onbezoedelde blik op de waarheid.</p>	<p>La musique démontre que l’art, précisément en ne passant pas par les idées et les représentations, peut exprimer plus justement. La musique offre de la vérité une vision limpide.</p>
---	--

De prime abord, j’ai traduit la dernière phrase de cet extrait par « La musique offre du **monde** une vision sans trouble » dans une tentative d’amélioration stylistique. Cependant, nous ne sommes pas sans savoir qu’en philosophie, il est fréquent qu’un terme corresponde à un concept très précis. C’est pourquoi j’ai opté pour la prudence. Après la lecture de quelques extraits du *Monde comme volonté et comme représentation* d’Arthur Schopenhauer, auquel cet extrait fait référence, je me suis aperçu que le terme « vérité » est récurrent :

Ce qui est réglé par le principe de raison, ce sont les représentations abstraites, les concepts unis dans des jugements : chacun de ces concepts tire, en effet, sa valeur, sa portée et l'on peut dire sa réalité, qui ici prendra le nom de vérité, uniquement de la relation établie entre le jugement et quelque chose de distinct de lui, son principe de connaissance, auquel il faut toujours remonter.²¹

Le terme néerlandais *waarheid* renvoie directement au terme original allemand *Wahrheit*, employé par Schopenhauer. Le philosophe fait donc la distinction entre le « monde » (*die Welt*), présent notamment dans le titre de son ouvrage, et la « vérité ». Je pense donc que Marlies De Munck n'a pas utilisé le terme *waarheid* sans raison. Aussi, j'ai pris la décision de « coller » au texte source pour éviter de trahir l'intention de l'auteure.

²¹ SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Burdeau A. (trad.), Librairie Félix Alcan, Paris, 1912, p. 49.
<https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf>
(PDF consulté le 14 août 2019)

Exactitude terminologique : domaine musical

Harmonie imitative

Hij wond zich bovendien fel op dat Sand zijn prelude voorstelde als een 'imitatieve harmonie'	[...] il s'indigne de la comparaison de George Sand, qui perçoit son prélude comme une « harmonie imitative »,
---	--

À la lecture de cet extrait, je me suis tout d'abord demandé pourquoi Marlies De Munck a eu recours à une expression francisée. La traduction littérale, « harmonie imitative » fait référence à une technique stylistique littéraire, nommée *klanknabootsing* en néerlandais, qui consiste à répéter certaines sonorités déterminées pour former une image dans l'esprit du lecteur. Par exemple, Serge Gainsbourg utilise cette technique, aussi appelée allitération, pour imiter le bruit métallique des mitraillettes dans son morceau *Bonnie and Clyde* : « Voilà le **tac tac tac** des mitraillettes qui reviennent à **l'attaque** ». Un phénomène voisin se manifeste également en musique, mais on parle alors souvent de « bruits imitatifs », d'« effets imitatifs » ou encore de « musique imitative ». Voici un excellent exemple de description de ces effets imitatifs présents dans le *Concerto pour violon op. 8 n° 1 « Le Printemps »*, extrait des *Quatre Saisons* d'Antonio Vivaldi :

Leurs pépiements joyeux [des oiseaux] sont figurés par une multitude d'effets imitatifs : mordant, trille, groupe de notes rapides descendantes, répétitions de notes piquées... Le « doux murmure » du ruisseau leur répond par une mélodie ondulante, nuance piano, jouée par tout l'orchestre. Mais l'orage arrive : le grondement du tonnerre se fait entendre dans les trémolos des cordes, tandis que les éclairs fusent en notes rapides ascendantes. Le vent tournoyant est figuré par le jeu virtuose du violon solo virevoltant.²²

Il semble, pourtant, que l'expression « harmonie imitative » puisse également se manifester dans un contexte musical. Le site du CNRTL reprend les propos du critique musical Adolf Bernhard Marx pour illustrer l'usage de l'expression « harmonie imitative » dans un contexte musical :

Harmonie imitative. Le critique [A.B. Marx] prête (...) à Beethoven, non plus seulement un programme spirituel, mais un parti pris de recherche descriptive, voire d'harmonie imitative (le grincement des archets !) [dans son quatuor op. 132] (Marliave, Quat. Beethoven, 1925, p. 363). L'idée d'un concert et d'une harmonie imitative, qu'il [le chanteur] puise dans le chant des oiseaux ! (La Hêtraie, Chasse, vén., fauconn., 1945, p. 147).²³

²² <https://pad.philharmoniedeparis.fr/0753248-printemps-quatre-saisons-vivaldi.aspx>

²³ <https://www.cnrtl.fr/definition/imitative>

Si j'ai tout d'abord voulu éviter de traduire *imitatieve harmonie* par « harmonie imitative », c'est parce que l'usage de cette expression en musique est relativement peu fréquent. Cependant, Marlies De Munck fait une référence directe aux propos de George Sand. En effet, la maîtresse de Chopin emploie elle-même cette expression dans son ouvrage *Histoire de ma vie*.

En outre, Marlies De Munck utilise une seconde fois l'expression « harmonie imitative » vers la fin de son essai, en français cette fois, comme pour accentuer le lien avec les propos de Sand.

Sand had die aanvankelijk geïnterpreteerd alsof ze 'over' regendruppels ging. Dat deed het muziekstuk volgens haar door de regen te imiteren, als een <i>harmonie imitative</i> .	Selon la première interprétation de Sand, ce prélude prend pour « sujet » les gouttes de pluie, et ce, en imitant la pluie, comme une « harmonie imitative ».
---	--

J'ai dès lors décidé de conserver le terme « harmonie » malgré son usage moins fréquent. Dans le texte source, l'auteure interpelle le lecteur par l'usage du français et le renvoie de ce fait à l'expression utilisée par Sand dans *Histoire de ma vie*. Cependant, le français étant évidemment la norme dans le texte cible, je ne disposais plus de cette technique pour attirer l'attention du lecteur sur la référence de Sand. J'ai donc choisi la solution des guillemets.

Harmonie, mode, tonalité ?

Muziek kan zelfs het morele karakter van de luisteraar beïnvloeden, omdat de verschillende toonsoorten bepaalde morele kwaliteiten imiteren.	Elle peut même avoir une influence sur le tempérament moral de ceux qui l'écoutent, car chaque mode musical imite des qualités morales bien déterminées.
Sommige toonsoorten kunnen de toehoorder bijvoorbeeld moedig en flink maken, wat als voorbereiding op de strijd best nuttig kan zijn.	Certains modes peuvent, par exemple, inciter au courage et à la force, ce qui peut s'avérer très utile pour préparer au combat.
Andere toonsoorten moeten gebannen worden, omdat de luisteraar er week en sentimenteel van wordt.	D'autres harmonies rendent les auditeurs tendres et sentimentaux, celles-ci doivent donc être interdites.

La première traduction que le Van Dale propose pour le terme *toonsoort* est « tonalité ». Cependant, ce mot est trompeur, car durant l'Antiquité, les tonalités telles que nous les connaissons aujourd'hui (fa majeur, si bémol mineur, etc.) n'existaient pas encore. En effet, il était plutôt question de modes, de gammes ou d'harmonies. Les modes étaient divisés en sept catégories, à savoir, les mode dorien, hypodorien, phrygien, hypophrygien, lydien, hypolydien et myxolydien. J'ai donc choisi de traduire *toonsoorten* par « modes » en y ajoutant l'adjectif « musical » dans un souci de précision pour la première occurrence. Ensuite, j'ai utilisé le terme « mode » seul ou encore « harmonie ».

En effet, dans *La République* de Platon, le terme « harmonie » est souvent utilisé pour désigner ces modes :

- Quelles sont donc les harmonies plaintives ? Dis-le-moi puisque tu es musicien.
- Ce sont, répondit-il, la lydienne mixte, la lydienne aiguë et quelques autres semblables.
- Par conséquent ces harmonies-là sont à retrancher, n'est-ce pas ? Car elles sont inutiles aux femmes honnêtes, et à plus forte raison aux hommes.²⁴

Comme le souligne également Marie-Louise Mallet dans les harmonies dites plaintives ou molles sont, selon Platon, à proscrire de la société pour éviter que la jeunesse ne dévie du mode de vie vertueux.

Mais alors, pourquoi ne pas avoir traduit systématiquement *toonsoort* par « harmonie » ? Je reviendrai sur cette question dans la catégorie réservée aux réflexions d'ordre linguistique.

Chant déclamé

<p>In die eerste opera's werd een zangstijl gehanteerd die het midden hield tussen spreken en zingen – de <i>stile recitativo</i> of recitatiefstijl. Een manier waarop deze zangstijl de verstaanbaarheid van de tekst probeerde te bevorderen, was het aanpassen van de melodie aan het spraakritme. De 'spraakzang' die zo werd ontwikkeld, diende de emoties van de tekst over te</p>	<p>Dans ces premiers opéras, un style de chant à mi-chemin entre le chant et le langage parlé est alors pratiqué : le <i>stile recitativo</i> ou le style récitatif. Ce style de chant consiste notamment à adapter la mélodie au rythme de la langue parlée pour favoriser l'intelligibilité du texte. Le « chant déclamé » qui en résulte vise à respecter au mieux les intonations</p>
---	--

²⁴ PLATON, *La République*, livre III, 398 e.

brengen door zo dicht mogelijk bij de natuurlijke intonatie te blijven die je in de normale spraak gebruikt.	naturelles de la langue parlée pour communiquer les émotions du texte.
--	--

La traduction du terme « spraakzang » a posé problème. Ma première intuition a été de traduire ce terme par « chant parlé », mais il s'avère que cette expression est employée pour décrire le style musical du *Sprechgesang* (elle en est d'ailleurs la traduction littérale). Or, malgré ses nombreuses similitudes avec le style récitatif développé dans le contexte des premiers opéras italiens, le *Sprechgesang* n'a vu le jour qu'au vingtième siècle et a été sublimé par Arnold Schönberg dans *Pierrot lunaire* en 1912. Il fallait donc éviter toute référence à ce style musical hors contexte. J'ai donc opté pour l'expression « chant déclamé » qui se retrouve dans de nombreuses définitions du style récitatif en question.

Voici la définition du style récitatif donnée par le Larousse : « Chant déclamé dont la mélodie et le rythme suivent les inflexions de la phrase parlée. (Synonyme : recitativo.) »

Rapports musicaux

De afstanden tussen de sferen waren vastgelegd volgens bepaalde wiskundige verhoudingen . Pythagoras had geopperd dat die net dezelfde waren als de harmonische verhoudingen tussen muzikale klanken. Hij had namelijk ontdekt dat de harmonische intervallen perfecte wiskundige ratio's weerspiegelen, zoals 1:2 voor het octaaf, 3:4 voor de kwart en 2:3 voor de kwint.	Les distances entre les sphères sont définies selon des rapports mathématiques déterminés. Pythagore imagine que ces derniers correspondent exactement aux rapports harmoniques existant entre les sons musicaux. En effet, il découvre que les intervalles harmoniques répondent à des rapports mathématiques parfaits : 1/2 pour l'octave, 3/4 pour la quarte, 2/3 pour la quinte, etc.
--	--

Dans ce cas de figure, j'ai traduit *verhoudingen* ainsi que *ratio's* par « rapports ». Il s'agit en effet du terme le plus fréquemment utilisé en musique pour expliquer les intervalles musicaux.

Table des fréquences

sol	48.999	97.999	196.	392.	783.99	1568.	3136.	6271.9	12544.	25088.
sol#	51.913	103.83	207.65	415.3	830.61	1661.2	3322.4	6644.9	13290.	26580.
la	55.	110.	220.	440.	880.	1760.	3520.	7040.	14080.	28160.
la#	58.27	116.54	233.08	466.16	932.33	1864.7	3729.3	7458.6	14917.	29834.
si	61.735	123.47	246.94	493.88	987.77	1975.5	3951.1	7902.1	15804.	31609. ²⁵

Ce tableau reprend les fréquences (mesurées en hertz) de certaines notes de musique. Le *la* fixé à 440 Hz sert de référence pour l'accordage d'un orchestre, par exemple. Il est très clair que sa fréquence est doublée pour passer au *la* suivant (880 Hz), à l'octave supérieure. Cette sonorité plus aiguë résulte de la division par deux de la longueur de l'élément vibrant de l'instrument de musique (corde, tuyau, membrane, etc.). Les intervalles sont donc bien définis par des rapports mathématiques.

Dans certains cas, le mot néerlandais *verhouding* peut être traduit par « relation ». Toutefois, une « relation mathématique » fait référence à un phénomène bien précis : l'étude des liens qui existent entre un ensemble de départ et un ensemble d'arrivée. Ce terme était donc à exclure dans ce contexte.

Pour la traduction de *ratio*'s, je me suis fié aux définitions du Larousse et du Petit Robert pour le terme français « ratio ». Les deux dictionnaires le présentent comme un **rapport** entre deux grandeurs. Il n'aurait donc pas été incorrect d'utiliser l'expression « ratios mathématiques », mais elle n'a, selon moi, pas le même pouvoir évocateur que « rapports mathématiques », qui renvoie directement aux rapports de fréquences.

Ma traduction de cet extrait présente un exemple clair d'« homogénéisation ». Ce phénomène de traduction fait partie des treize tendances déformantes citées par Antoine Berman. Il la définit comme suit :

L'homogénéisation

Elle consiste à *unifier* sur tous les plans le tissu de l'original, alors que celui-ci est originellement hétérogène. C'est assurément la résultante de toutes les tendances précédentes. Face à une œuvre hétérogène — et l'œuvre en prose l'est presque toujours — le traducteur a tendance à unifier, à homogénéiser ce qui est de l'ordre du divers, voire du disparate. [...] De fait, l'homogénéisation regroupe la majeure partie des tendances du système de déformation. Néanmoins, il faut la considérer comme une tendance en soi, qui plonge profondément ses racines dans l'être du traducteur. (Berman, 1999, 60)

²⁵ <https://www.deleze.name/marcel/physique/musique/Frequences.pdf> (pdf consulté le 14 août 2019).

En traduisant les termes *verhoudingen* et *ratio's* par le seul mot « rapport », j'homogénéise, dans un objectif de précision terminologique, ce qui était hétérogène.

Réflexions d'ordre linguistique

Structures nominales

Chopins protest verraadt hoe prangend de kwestie was	L'indignation de Chopin souligne le caractère pressant de cette question.
---	--

Ma première tentative de traduction a été la suivante : L'indignation de Chopin démontre à quel point la question était pressante.

Après la relecture de certains extraits du livre de Paul Claes *Gouden vertaalregels* cette construction de phrase m'est apparue comme la preuve flagrante d'une grande maladresse de traduction. En effet, cette phrase, bien que grammaticalement correcte, laisse trop entrevoir la structure de phrase propre au néerlandais. La traduction du petit mot « hoe », très efficace en néerlandais, par « à quel point » aurait dû me mettre la puce à l'oreille sur le caractère peu naturel de cette traduction. Le segment « à quel point » entraîne une fin de phrase dictée par le style du néerlandais et, ainsi, donne lieu à une traduction française un peu bancale.

Paul Claes présente la « nominalisation » (*nominalisering*) comme un type de formulation abstraite fréquente en français :

Fransen gebruiken graag een nominale stijl waarin substantieven in de plaats komen van werkwoorden en adjectieven. [...] In hetzelfde woordenboek wordt 'La beauté d'un paysage' vertaald als 'De schoonheid van een streek'. Die laatste wending zul je in het Nederlands niet vaak horen, omdat wij nu eenmaal minder abstract formuleren dan Franstaligen. Hoe moet het dan wel? 'J'ai voulu décrire la beauté de la région' wordt : 'Ik heb willen beschrijven hoe mooi de streek is'. (Claes, 2018, 12)

Bien que cet ouvrage ait été rédigé dans un contexte d'aide à la traduction du français vers le néerlandais, il constitue une excellente source d'outils pour traduire vers le français également. Il suffit d'imaginer que la phrase néerlandaise est tirée du texte source. Nous constatons que le segment de phrase *hoe mooi* est remplacé par le substantif « beauté ». Dans ma traduction, cependant, aucun substantif décliné de l'adjectif « pressant » n'offrait une solution de traduction satisfaisante. C'est là qu'intervient le mot « caractère », qui a tout à fait sa place dans la liste des mots que Paul Claes qualifie de « vides » (« *Lege* » *woorden*).

Meer nog dan onze ambtenaren en bedrijfscommunicatoren hebben Franse woordvoerders een voorkeur voor een wollige taal vol 'lege', bijna inhoudsloze termen als 'niveau', 'aspect', 'modalité', 'fonction', 'dimension', 'plan', 'facteur'. Wij kunnen die termen vaak beter weglaten ofwel iets concreter weergeven. (Claes, 2018, 14)

En effet, le sens propre du mot « caractère » n’ajoute rien à la phrase française. Son unique fonction est de rendre possible l’utilisation de l’adjectif « pressant ». Bien qu’il soit préférable d’éviter d’abuser de ce genre de technique, elle peut parfois s’avérer très utile.

Voici un autre exemple de nominalisation :

<p>Net zoals we emoties herkennen in de stem van een spreker, kunnen we ze ook in de stem van de zanger herkennen. Dat deze intonaties ‘natuurlijk’ waren, dien je met een korrel zout te nemen.</p>	<p>Tout comme nous sommes capables de percevoir les émotions dans la voix d’un locuteur, nous reconnaissons aussi celles exprimées dans la voix d’un chanteur. Le supposé « naturel » de ces inflexions n’est toutefois pas à prendre au pied de la lettre.</p>
--	---

L’adjectif *natuurlijk* est en effet devenu l’adjectif nominalisé « naturel ». Cette technique d’écriture démontre une fois de plus le penchant du français pour l’abstraction. Par exemple, on parle souvent de Platon et de sa conception du « beau », du « vrai », du « bon »... Autant d’adjectifs qui se voient nominalisés et ainsi, pourvus d’une portée plus importante.

En outre, l’adjectif « naturel » se prête bien à cette technique. En effet, il n’a nul besoin d’être accompagné d’un mot « vide » tel que « dimension » ou « aspect » pour dégager, sous forme de nom, la totalité de sa richesse signifiante.

Dans l’extrait suivant, l’adjectif *instrumenteel* devient le substantif « instrument » :

<p>Ze werd bovendien niet <i>instrumentalis</i> genoemd omdat ze op muziekinstrumenten gespeeld wordt , maar omdat ze instrumenteel is, dat wil zeggen in dienst staat van de twee andere soorten muziek.</p>	<p>Par ailleurs, le terme <i>instrumentalis</i> qui la qualifie ne renvoie pas aux instruments de musique, mais bien au fait que cette dernière catégorie est mise au service des deux autres, qu’elle en est l’instrument.</p>
--	--

Paul Claes indique que le français a un penchant pour les phrases nominales, tandis que le néerlandais favorisera le plus souvent le concret à l’aide d’un verbe ou, en l’occurrence, d’un adjectif. J’ai donc traduit l’adjectif « instrumenteel » par le substantif « instrument » dans un souci de fluidité et de naturel. J’ai par ailleurs eu recours à une restructuration de la phrase pour placer le substantif en position finale et ainsi, lui conférer un effet « percutant ». L’auteure emploie le mot « instrumenteel » pour expliquer la véritable signification du concept de *musica*

instrumentalis. Cette explication, qui constitue l'information nouvelle, gagne, selon moi, à être placée en fin de phrase. C'est une manière efficace de valoriser cette clarification avant de passer à la suite.

En outre, j'ai volontairement omis de traduire « *gespeeld wordt* ». J'ai choisi l'implication en ne mentionnant que les instruments de musique plutôt que la musique jouée sur ces instruments. Il est évident que l'on parle bien de musique puisqu'il est ici question des trois catégories de musiques répertoriées par Boèce.

Cette précision aurait donné lieu à une lourdeur en français.

Voici un dernier exemple de nominalisation. Cette fois, il s'agit d'une construction verbale dans le texte source :

Het zelfstandige muziekconcert deed ook zijn intrede . Dit bracht een nieuwe, geconcentreerde luistercultuur tot stand, waarin voor het publiek een strikt <i>silentio</i> -gebod gold.	C'est également le début des concerts exclusivement réservés à la musique, qui entraînent le développement d'une véritable culture de l'écoute qui impose au public d'observer le <i>silentio</i> .
---	--

La locution verbale néerlandaise *zijn intrede doen* peut être traduite par « faire son apparition » ou encore « se manifester ». Cependant, j'ai choisi de résumer cette idée en un unique substantif : « début ».

En outre, il est intéressant de constater que les deux phrases sources se résument en une seule phrase cible. C'est une preuve de la tendance du français à favoriser les longues phrases (pour donner un exemple parlant : 856 mots séparent la majuscule initiale du point final de la plus longue phrase écrite par Marcel Proust). L'allongement des phrases a été un phénomène récurrent tout au long de mon travail de traduction. La section de commentaires traductologiques suivante y est dédiée.

Longueur de phrases

L'une des difficultés principales que j'ai rencontrées lors de mon travail était la traduction de phrases courtes, si fréquentes en néerlandais. Elles imposent un rythme élevé, auquel le lectorat francophone, plus friand de longues phrases, n'est pas habitué. Paul Claes indique :

Stapelconstructie

Buitenlandse lezers klagen weleens over te lange Franse zinnen. Ook dat stijlkenmerk is te verklaren uit de tendens om de kerninformatie voorop te plaatsen en die te laten volgen door nadere bepalingen. In geschreven Frans krijgen we zo stapelconstructies: een hoofdzin wordt gevolgd door een adjectief met een bepaling, een participiumconstructie, een betrekkelijke bijzin of een bijwoordelijke bijzin. In het Nederlands komen dergelijke constructies nauwelijks voor. We kunnen onze vertaling verbeteren door zinnen oordeelkundig te splitsen. (Claes, 2018, 22)

Si les néerlandophones jugent bon de réduire la longueur des phrases en les divisant, le traducteur francophone optera souvent, à l'inverse, pour l'allongement. Dans cet extrait, j'ai utilisé l'adjectif « incapable » pour juxtaposer les deux phrases néerlandaises :

Terwijl literatuur en poëzie in de ogen van de filosofen op de meeste bijval konden rekenen, leek muziek een 'nietszeggende' kunst. Meer dan enkele standaardaffecten leek zij niet te kunnen weergeven, terwijl de andere kunsten tot zoveel meer nuance en precisie in staat waren.	Alors que la littérature et la poésie suscitent la plus grande admiration des philosophes, la musique semble demeurer un art « vide de sens », incapable d'exprimer quoi que ce soit au-delà de certains archétypes d'affects, tandis que les autres arts, beaucoup plus précis, peuvent apporter un large éventail de nuances.
---	--

Ces différences de rythmes entre les langues peuvent parfois poser problème lors de la traduction. Pour illustrer mon propos, j'évoquerai mon ressenti lors d'une de mes récentes lectures. J'ai lu la traduction française du livre *The Stranger* de Harlan Coben. Au fil des pages, j'ai de nombreuses fois été dérangé par le style d'écriture de la traductrice. Je suis bien conscient qu'il y a là un aspect tout à fait subjectif, que les goûts varient naturellement d'une personne à l'autre, mais il est intéressant de replacer l'analyse de ce style d'écriture dans le contexte de la traduction.

J'ai constaté que les passages qui me gênaient le plus étaient ceux qui laissaient trop entrevoir la construction anglaise du texte source. Ces « maladroites » apparaissaient très clairement dans les descriptions d'actions. En effet, j'estime que l'anglais est plus efficace que le français pour

décrire les actions et tenir en haleine le lecteur. Il s'agit d'une qualité naturelle de la langue anglaise dont l'usage conséquent de verbes et l'emploi de phrases courtes lui confèrent un dynamisme qui surpasse aisément celui du français. Cette facette de l'anglais vaut également pour le néerlandais. J'estime qu'il est donc difficile pour le traducteur francophone de transcrire cette rapidité, cette précipitation d'actions sans pour autant aller à l'encontre du naturel de sa langue, qui favorise le plus souvent les phrases longues.

Cet extrait ne présentait bien évidemment pas le même niveau de difficulté. En effet, il ne s'agit en l'occurrence pas d'une description d'actions et le rythme de la langue source n'a donc pas cet objectif de créer un effet volontaire de précipitation. Par conséquent, j'ai pu favoriser le naturel du français en produisant une phrase plus longue (et, ainsi, altérer le rythme) sans craindre de balayer le moindre effet significatif transmis par la langue source.

Voici deux autres exemples d'allongement de phrases :

<p>Het mechanisme om emoties uit te drukken was dus, net als bij Plato, imitatie. Maar nu waren het niet langer de bewegingen van de ziel die nagebootst werden. Wel die van de taal: de stembuigingen, het timbre van de stem, de ritmes en de klemtonen die een spreker in zijn woorden legt om zijn emoties uit te drukken.</p>	<p>Le mécanisme utilisé pour exprimer les émotions est donc, comme chez Platon, celui de l'imitation. Cependant, ce ne sont plus les mouvements de l'âme qui vont servir de modèle, mais bien ceux de la langue : les inflexions vocales, le timbre de la voix, les rythmes et les accents que le locuteur emploie dans ses paroles pour exprimer ses émotions.</p>
<p>Hij erkende wel dat muziek de gevoelens van de luisteraar hevig kan beroeren. Daarom brengen velen haar met de emoties in verband. Maar dat wil nog niet zeggen dat muziek <i>over</i> die emoties zou gaan, laat staan dat zij een objectief kenmerk van de muziek zelf zouden zijn.</p>	<p>Bien qu'il reconnaisse que celle-ci peut fortement animer les sentiments de l'auditeur — c'est d'ailleurs pour cette raison que l'on associe souvent la musique aux émotions —, il soutient que ces émotions n'en sont pas le sujet, et encore moins une caractéristique objective propre.</p>

La destruction des systématismes

Dans *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Antoine Berman cite la « destruction des systématismes » comme l'une des treize tendances déformantes qui surviennent lors d'une traduction.

La destruction des systématismes

Le systématisme d'une œuvre dépasse le niveau des signifiants : il s'étend au type de phrases, de constructions utilisées. [...] Rationalisation, clarification et allongement détruisent ce système en y introduisant des éléments que, par essence, il exclut. D'où une curieuse conséquence : alors que le texte de la traduction est, on l'a dit, plus *homogène* que celui de l'original, il est également plus *incohérent*, plus hétérogène et plus inconsistant. C'est un pot-pourri de divers types d'écriture. *Si bien que la traduction tend toujours à apparaître comme homogène et incohérente à la fois.* [...] Menée à fond, l'analyse d'un original et de sa traduction montrerait que l'écriture-de-la-traduction est *a-systématique* [...] L'homogénéisation ne peut pas plus dissimuler l'a-systématicité que l'allongement ne peut cacher l'appauvrissement quantitatif. (Berman, 1999, 63)

Cette tendance déformante se manifeste dans les extraits suivants :

Muziek kan zelfs het morele karakter van de luisteraar beïnvloeden, omdat de verschillende toonsoorten bepaalde morele kwaliteiten imiteren.	Elle peut même avoir une influence sur le tempérament moral de ceux qui l'écoutent, car chaque mode musical imite des qualités morales bien déterminées.
Sommige toonsoorten kunnen de toehoorder bijvoorbeeld moedig en flink maken, wat als voorbereiding op de strijd best nuttig kan zijn.	Certains modes peuvent, par exemple, inciter au courage et à la force, ce qui peut s'avérer très utile pour préparer au combat.
Andere toonsoorten moeten gebannen worden, omdat de luisteraar er week en sentimenteel van wordt.	D'autres harmonies rendent les auditeurs tendres et sentimentaux, celles-ci doivent donc être interdites.
Maar wie bepaalt de wetten die de muziek moet volgen? Hoe weten we welke toonsoorten te verkiezen zijn?	Mais qui détermine les lois régissant la musique? Comment savoir quelles harmonies choisir ?

En traduisant *toonsoort* par « mode » et par « harmonie », je lui donne raison. Marlies De Munck emploie « systématiquement » le terme *toonsoort* pour exprimer son idée. Si j'ai traduit

ce terme par « mode » et non pas par « tonalité », c'était, nous l'avons vu, dans un souci de précision terminologique. Mais, au nom de cette même précision, n'était-il pas préférable, dès lors, de conserver le terme « mode » ou « harmonie » pour chaque occurrence de *toonsoort* ? Je pense que non. Il était, selon moi, indispensable d'employer le terme « harmonie », car c'est bien ce terme qui est présent dans de nombreuses traductions françaises des dialogues de Platon. Cependant, je trouve ce mot un peu « léger » dans ce sens qu'il lui manque la précision de l'expression « mode musical ». En effet, par le terme « harmonie » utilisé seul, le lecteur ayant peu de connaissances musicales pourrait penser qu'il s'agit simplement d'une musique « harmonieuse », agréable à l'oreille. Or, ces « harmonies » font référence à un élément bien plus précis que cela. Les différents modes musicaux sont en effet déterminés par la succession de tons et de demi-tons qui séparent les notes de musique et par la position de ceux-ci dans la gamme. C'est pourquoi j'ai estimé qu'il était judicieux d'introduire le concept de « mode », plus précis, en premier lieu, pour ensuite écrire « harmonie ».

J'ai eu envie de varier le lexique cible pour permettre au lecteur d'enrichir son vocabulaire musical. J'ai par ailleurs pris garde à ne laisser aucune ambiguïté possible malgré ce changement de vocabulaire. En effet, les termes « mode » et « harmonie » apparaissent dans le même contexte, à savoir, leur effet sur les émotions des auditeurs et, résultant de ces effets, la méfiance de Platon vis-à-vis de ces harmonies et sa volonté d'en proscrire certaines. Par ailleurs, le début de la phrase comprenant la première occurrence du terme « harmonie » laisse peu de place à la confusion. En effet, le segment de phrase « d'autres harmonies » sous-entend que cet élément, même désigné par un autre mot, a déjà été mentionné.

Dans son blog intitulé *De Kwintencirkel* (le Cercle des quintes), le théoricien de la musique Pieter Simons présente sa propre traduction d'un extrait de *La République*. Il est intéressant de constater qu'il emploie, lui aussi, le terme *toonsoort*, comme c'est le cas dans de nombreuses traductions néerlandaises de *La République*. Comme moi, Pieter Simons semble cependant soupçonner le terme *toonsoort* de laisser trop de place à l'ambiguïté, car il l'accompagne, dans le paragraphe introduisant cet extrait, du mot latin *modi*, qui rappelle les modes.

De volgende dialoog gaat over toonsoorten (modi) in de muziek. Socrates stelt de vragen en manipuleert deze zodanig dat de door hem gewenste antwoorden vanzelf volgen. Deze ingekorte en door mij vrij weergegeven dialoog gaat zo:

“Is het zo dat bepaalde toonsoorten hevige emoties kunnen oproepen?”

“Ja dat is zo.”

“En is het goed dat onze kinderen dergelijke emoties hebben?”

“Nee dat lijkt me niet goed.”

“Zouden we die toonsoorten dan niet moeten verbieden?”

“Ja dat is dan misschien wel het beste.”

“Zouden we de instrumenten dan niet zodanig moeten aanpassen dat ze zo gestemd zijn dat die toonsoorten niet meer te spelen vallen?”

“Dat zou best wel eens de beste oplossing kunnen zijn.”²⁶

Selon moi, l’« a-systématisation » qu’Antoine Berman présente reflète l’envie irrésistible du traducteur de « montrer qu’il existe », d’indiquer par ses petites touches personnelles et ses trouvailles que son travail n’aurait pas été possible sans avoir fait de nombreuses recherches.

Cette volonté du traducteur de se rendre « visible » m’a évoqué le personnage du juge Wargrave dans le roman policier *Dix petits nègres* d’Agatha Christie. À l’image de ce juge, dont le but initial était de laisser à la police une scène de crime totalement insoluble, et qui, poussé par son égo, ne peut s’empêcher de révéler l’entièreté de son plan dans une lettre à la fin du récit, le traducteur a, lui aussi, cette envie de « révéler son plan », ou du moins ce qui en résulte. À la fin du roman, le juge Wargrave confesse : « [Mais] un artiste, je le constate aujourd’hui, ne saurait se satisfaire de l’art en soi. On ne peut nier chez lui le besoin légitime d’être reconnu. J’éprouve le désir pitoyablement humain — je l’avoue en toute humilité — de faire savoir à autrui à quel point j’ai été ingénieux... ». (Christie, 1993, 206)

Mais la comparaison avec l’illustre coupable d’Agatha Christie s’arrête ici, car mon choix d’introduire le terme « harmonie » ne découle pas d’une prétention démesurée de ma part, mais relève plutôt d’une volonté de précision. Le défi du traducteur est de faire profiter le lecteur de ses recherches, sans toutefois en venir à déformer la structure du texte et sa fonction principale, son *skopos*.

La créativité du traducteur joue également un rôle important et peut être l’une des causes de cette « a-systématisation », de cette inconsistance d’un texte cible par rapport à son équivalent source. Mais je reviendrai plus tard sur cette notion de créativité.

²⁶ <https://ppsimons.com/2019/03/12/politeia/> (consulté le 13 août 2019).

Voici un autre exemple de destruction des systématismes :

<p>‘Muziek onthult aan de mens een ongekend koninkrijk, een wereld die niets gemeen heeft met de externe zintuiglijke wereld die hem omringt en waarin hij alle specifieke gevoelens achterlaat om zichzelf over te geven aan een onuitsprekelijk verlangen.’</p>	<p>« La musique ouvre à l’homme un royaume inconnu totalement étranger au monde sensible qui l’entoure, et où il se dépouille de tous les sentiments qu’on peut nommer pour plonger dans l’indicible ».</p>
<p>De stelling dat muziek ‘onuitsprekelijk’ is, werd al gauw heel populair. Haar betekenis is niet in woorden te vatten.</p>	<p>L’idée que la musique est « indicible » devient rapidement très populaire. Sa signification, ineffable, ne peut être figée sous forme de mots.</p>
<p>Met het idee van ‘onuitsprekelijkheid’ sloten de romantici rechtstreeks aan bij een lange traditie. Met name de religieuze mystiek had al sinds eeuwen de onuitsprekelijkheid van God benadrukt.</p>	<p>Les romantiques, avec cette idée d’« ineffabilité », se placent immédiatement dans la lignée d’une tradition de longue date. Associée à la religion, la mystique souligne en effet depuis des siècles l’ineffabilité de Dieu.</p>
<p>En wie de lof zong van de onuitsprekelijkheid van de nieuwe instrumentale muziek, kon er vaak nog het minst over zwijgen. Hoffmanns recensies en vertellingen zijn een prachtig voorbeeld, maar ook in de twintigste eeuw nog ‘bezondigden’ muzikadepten zoals de Franse filosoof Vladimir Jankélévitch zich aan uitgebreide beschrijvingen van deze ‘onuitsprekelijke’ muziek (<i>La musique et l’ineffable</i>, De muziek en het onuitsprekelijke, 1961).</p>	<p>[...] et, souvent, ceux qui font l’éloge de l’ineffabilité de la nouvelle musique instrumentale sont aussi les plus bavards à ce sujet. E. T. A. Hoffmann, avec ses critiques et ses récits, en est un bel exemple, mais encore au vingtième siècle, certains mélomanes comme le philosophe français Vladimir Jankélévitch, par la longueur de leurs descriptions musicales, font « offense » à cette « ineffabilité » (<i>La musique et l’ineffable</i>, 1961).</p>

Marlies De Munck emploie systématiquement le terme *onuitsprekelijk* et son dérivé *onuitsprekelijkheid* pour désigner l’ineffabilité attribuée à la musique instrumentale. Deux adjectifs se sont démarqués en français pour rendre cette idée : « indicible » et « ineffable ».

D'emblée, le terme « ineffable » m'était imposé, car il figure dans le titre de l'ouvrage du philosophe Vladimir Jankélévitch *La musique et l'ineffable*, mentionné par l'auteure. Par conséquent, cet adjectif constituait en quelque sorte mon point de départ (malgré la position finale de l'occurrence). Cependant, Brigitte Hébert et Alain Montandon, dans leur traduction des *Écrits sur la musique* de Hoffmann, emploient le terme « indicible ». Utiliser leurs écrits, c'était donc détruire le systématisme présent dans le texte source. Je ne voulais pas me priver de cette traduction de qualité, c'est donc le choix pour lequel j'ai opté, mais non sans introduire, dans un souci de clarté, une transition du terme « indicible » au terme « ineffable ».

C'est dans le deuxième extrait qu'opère cette transition. J'ai profité de la deuxième phrase de cet extrait, qui fait fonction d'explicitation de l'adjectif « indicible », pour intercaler ma « constante » : l'adjectif « ineffable ». Ce dernier s'installe ainsi, figé sous forme de synonyme d'« indicible », dans le bagage cognitif du lecteur, et je suis désormais libre d'employer le terme « imposé » et ses déclinaisons sans craindre de générer une quelconque ambiguïté.

Je profiterai de ces extraits pour présenter deux autres problèmes de traductions intéressants, bien que non liés à la destruction des systématismes.

L'emploi du verbe *zich bezondigen aan* (« pécher ») n'est pas anodin dans ce contexte. En effet, Marlies De Munck, par l'usage de ce verbe, fait un clin d'œil aux mystiques, pour qui le nom ineffable de Dieu ne pouvait être directement prononcé. Selon eux, il était indispensable d'avoir recours à des équivalences ou des métaphores pour faire référence à Dieu, ou à tout ce qui a trait au mystère, au divin. Une référence directe à Dieu était alors considérée comme un péché. D'où l'emploi de ce verbe. Dans ma première tentative de traduction, j'ai utilisé une construction de phrase comprenant « se rendre coupable de », mais la référence au divin était alors perdue. Or, il était important pour moi d'entretenir ce rapport au religieux, sur lequel repose le trait d'humour de l'auteure.

Priez pour nous pauvres pécheurs... Pardonne-nous nos offenses...

Confronté à ce problème de traduction, je n'ai pas pu m'empêcher d'entendre ces phrases résonner en échos dans ma tête. « Offense » m'est alors apparu comme la solution. Ce terme, comme l'indique le Larousse, désigne bien une « faute, un péché qui offense Dieu », mais il ne s'agit là que d'une définition parmi d'autres. La référence au contexte religieux est dès lors respectée sans toutefois être trop flagrante. Il convenait en effet de conserver une certaine subtilité, car l'usage du verbe *zich bezondigen aan*, lui non plus, ne se limite pas au contexte religieux (*zich aan iemand bezondigen* → porter atteinte à quelqu'un).

Les guillemets qui englobent le verbe *bezondigden* ont toute leur importance également. Leur fonction est double. Non seulement ils donnent un petit coup de pouce au lecteur pour repérer l'allusion aux mystiques que je viens d'évoquer, mais ils permettent également à l'auteure d'indiquer qu'elle-même n'a rien contre les longues descriptions musicales de ces philosophes. Elle se permet ainsi un jeu de mots sans toutefois prendre parti, sans laisser penser au lecteur qu'elle émet un quelconque jugement de valeur. Il était donc primordial de conserver les guillemets dans le texte cible.

Enfin, la phrase *En wie de lof zong van de onuitsprekelijkheid van de nieuwe instrumentale muziek, kon er vaak nog het minst over zwijgen* m'a donné matière à réflexion. Paradoxalement, ceux qui croient en l'ineffabilité de la musique ne peuvent s'empêcher d'en parler longuement. Une fois de plus, Marlies De Munck a recours à l'humour pour souligner ce paradoxe. À l'aide de l'auxiliaire de mode *kunnen*, elle indique que ceux qui prêchent cette ineffabilité sont littéralement incapables de se taire. L'aspect comique qui résulte de cela a un important pouvoir communicatif ; il est précieux dans ce sens qu'il interpelle le lecteur et le pousse à considérer ce paradoxe. Cette notion de (in) capacité émergente du verbe *kunnen* conjuguée au superlatif *het minst* était difficilement traduisible en français. Pour garder le côté comique, j'ai donc décidé d'introduire le terme « bavards » tout en retirant la négation de la phrase source (les **moins** aptes à se taire → les **plus** bavards).

Verbes semi-auxiliaires

J'ai souvent l'impression, lorsque je suis confronté à un problème de traduction, que l'usage d'un verbe précis peut faciliter la suite de la phrase. Choisir ce verbe, c'est poser les fondations solides qui vont permettre une bonne construction de phrase. En effet, certains verbes contiennent à eux seuls plusieurs nuances et peuvent donc, dans un contexte approprié, s'avérer très utiles. Paul Claes donne une liste non exhaustive de ces verbes semi-auxiliaires (*semi-hulpwerkwoorden*) et indique :

Sommige Franse werkwoorden geven een aspect of een modaliteit weer van het werkwoord dat ervan afhangt. Wij vertalen ze meestal met een bijwoord of een bijwoordelijke uitdrukking; het afhangende werkwoord wordt daarbij het hoofdwerkwoord. (Claes, 2018, 34)

Dans sa liste figure notamment le verbe « préférer », qui m'est apparu comme le verbe idéal dans la traduction de cet extrait :

<p>De affectenleer werkte als een soort gebruiksaanwijzing voor componisten door aan te duiden welke toonaard of muzikale figuur gebruikt moest worden om een bepaald affect te representeren. De Duitse componist en muziektheoreticus Johann Mattheson stelde bijvoorbeeld dat je verdriet best uitdrukt door middel van een langzame, slepende melodie. Een ruwe en onaantrekkelijke melodie is dan weer meer geschikt om haat te representeren.</p>	<p>Les compositeurs consultent cette théorie des affects comme une sorte de mode d'emploi pour savoir quelle tonalité ou quelle figure musicale choisir afin de représenter un affect déterminé. Pour exprimer le chagrin, le compositeur allemand Johann Mattheson préférera par exemple une mélodie lente et traînante. Pour la haine, ce sera plutôt une mélodie rude et disgracieuse.</p>
---	--

Le verbe « préférer » contient ici deux notions : la subjectivité et la hiérarchisation. Il s'agit en effet de l'avis subjectif de Johann Mattheson qui est exprimé (cette subjectivité est communiquée dans le verbe *stellen*). L'idée de hiérarchisation est véhiculée par l'adverbe *best*. Une mélodie peut prendre une multitude de formes, mais c'est sa forme lente et traînante qui prend le dessus sur les autres. Un rapport hiérarchique est ainsi instauré entre cette forme de mélodie et les autres. Ces deux notions étant déjà résumées dans le verbe « préférer », pas besoin d'infliger au lecteur une tournure de phrase lourde pour faire passer toutes ces nuances.

Voici un deuxième exemple de verbe semi-auxiliaire :

<p>Terwijl de esthetica in de loop van de achttiende eeuw evolueerde tot een volwaardige tak van de filosofie, steeg de muziek nog niet meteen in filosofisch aanzien.</p>	<p>Contrairement à l'esthétique, qui devient au cours du dix-huitième siècle une branche philosophique à part entière, la musique tarde à trouver grâce aux yeux de la philosophie.</p>
---	--

Le verbe « tarder » exprime bien l'idée qu'au dix-huitième siècle, la musique est perçue comme « en retard » par rapport à la poésie et la littérature, deux branches auxquelles on accorde une grande valeur philosophique.

<p>Volgens Kant brengt muziek enkel zintuiglijke sensaties teweeg bij de luisteraar, in plaats van de verbeelding te prikkelen en de geest te cultiveren.</p>	<p>Selon Kant, la musique se limite à provoquer chez l'auditeur des effets d'ordre sensoriel sans stimuler son imagination ou cultiver son esprit.</p>
--	---

Dans ce cas de figure, le verbe « se limiter » place un accent efficace sur la perplexité de Kant à l'égard de la musique. Kant perçoit la musique comme un art franchement inférieur. Il la mentionne d'ailleurs à peine dans sa *Critique de la faculté de juger*, tant il l'estime « limitée » en comparaison avec les autres formes d'art.

Sujet indéfini

Le néerlandais privilégie souvent l'emploi du petit mot *er* pour traduire un sujet introduit par un article indéfini en français. Inversement, le français n'aura pas toujours recours à une construction de phrase comme « il y a » ou « il existe » pour traduire le *er* néerlandais. À ce sujet, Paul Claes indique :

Onbepaald onderwerp

In Franse zinnen staat een onbepaald onderwerp (ingeleid door: un, une, des) meestal vooraan. In het Nederlands dient 'er' vaak als zogenaamd plaatsonderwerp.

Voorbeeld: Un murmure d'admiration s'éleva → Er ging een bewonderend gemompel op. (Claes, 2018, 46)

In het verlengde daarvan ontstond er een ware genieëncultus, die componisten vereerde als halfgoden.	De ce contexte naît un véritable culte du génie, où les compositeurs sont considérés comme des demi-dieux.
---	---

La traduction de cet extrait est un bon exemple de personnification. Le français est friand de cette technique qui consiste à conférer à un sujet inanimé (le cas échéant, le « culte ») un attribut animé en lui juxtaposant un verbe animé (« naître »). La personnification est beaucoup moins fréquente en néerlandais.

Accentuation

Paul Claes mentionne les différences d'accentuation entre le néerlandais et le français.

Beklemtoning van zinsdelen

Zinsdelen worden in het Frans vaak benadrukt door een gekloofde zin met 'c'est' (soms 'voici', 'voilà'). Wij gebruiken meestal andere middelen. (Claes, 2018, 44)

In tegenstelling tot de andere kunsten (én de filosofie) biedt muziek ons als het ware een inkijk in dit metafysische principe, omdat ze geen gebruik maakt van ideeën of representaties.	Contrairement aux autres arts (et à la philosophie elle-même), la musique permet en quelque sorte d'offrir un aperçu de ce principe métaphysique, car elle n'a pas besoin de passer par des idées ou des représentations [...].
---	---

Bien que je n'aie pas traduit la forme accentuée de *en* par une construction de phrase comprenant « c'est », « voici » ou « voilà » (comme dans l'exemple de Paul Claes *Vader heeft het gezegd* → **c'est** mon père qui l'a dit), l'explication de Paul Claes m'a été d'une grande aide. En effet, il dresse une liste des différentes techniques d'accentuation en néerlandais dans laquelle figure l'accentuation à l'oral (*beklemtuning in gesproken taal*), utilisée par ailleurs dans l'exemple *Vader heeft het gezegd*, l'accent étant placé sur la première syllabe du mot *Vader* (Claes, 2018, 44).

C'est bien cette technique que Marlies De Munck utilise dans cet extrait. Ce simple accent aigu posé sur le « e » du mot *en* incite le lecteur à imaginer ce *en* plus volumineux, comme un petit sursaut dans sa ligne sonore mentale. Paul Claes donne deux exemples d'accentuation à l'oral, ce qui me laisse supposer qu'il s'agit d'une technique d'accentuation relativement fréquente en néerlandais. Un équivalent possible en français pourrait être créé en utilisant des majuscules (ET la philosophie), mais j'ai choisi d'éviter les majuscules qui, selon moi, nuiraient quelque peu au style du texte cible. En traduisant *én de filosofie* par « et la philosophie elle-même », je conserve le phénomène d'accentuation qui sert à indiquer que la philosophie, même si elle n'est pas considérée comme un art, possède les mêmes « faiblesses » que la littérature, la poésie, etc. Cette comparaison surprenante entre la philosophie et les arts demeure ainsi intacte.

Étoffement de la préposition

Là où le néerlandais se contente souvent d'une préposition, le français, dont la tendance à l'étoffement n'est plus à prouver, accole régulièrement un participe passé à cette préposition. Sur cette forme verbale « charnière » (Claes, 2018, 38), Paul Claes indique :

Voorzetselbepaling met participium

In het Nederlands kan een voorzetselbepaling direct bij een substantief aansluiten, bv. De man voor me/bij me/achter me. In idiomatisch Frans functioneert een participium als scharnierstuk, bv. L'homme assis devant moi/se trouvant à côté de moi/courant derrière moi. Het verschijnsel heet : 'étoffement de la préposition' (letterlijk: aankleding van het voorzetsel). Als we zo'n constructie in het Nederlands weergeven, kan het participium vaak onvertaald blijven. (Claes, 2018, 38)

<p>Allerlei schakeringen komen aan bod, die elk als betekenisvol worden ervaren. Die laten zich echter niet vertalen in de ruwe categorieën van Kivy's theorie.</p>	<p>Toutes sortes de nuances entrent en jeu, et chacune d'elles est perçue comme significative. Cependant, elles n'entrent pas dans les grandes catégories énoncées dans la théorie de Kivy.</p>
--	--

La langue française foisonne de ces précisions parfois superflues. Certes, l'absence du participe passé « énoncées » n'aurait absolument pas porté atteinte à la compréhension du message (j'aurais en effet pu traduire la phrase source par « les grandes catégories *de* la théorie de Kivy »), mais j'ai choisi de tendre vers le penchant habituel du français pour le foisonnement. Cela favorise une lecture fluide et naturelle.

Un phénomène tout à fait similaire apparaît dans l'extrait suivant :

De droefheid van muziek vergelijkt Kivy met de droefheid in het gezicht van een sint-bernardshond.	Kivy compare la tristesse de la musique à celle qui se dessine sur la gueule d'un saint-bernard.
---	---

Une fois encore, la préposition *in* se suffit à elle-même en néerlandais tandis qu'un léger étoffement se manifeste dans ma traduction. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un participe passé mais d'une autre construction verbale, cette fois.

Constructions elliptiques

Nous l'avons vu, la langue française favorise le plus souvent les longues phrases, ce qui, selon moi, peut parfois poser problème pour conserver un rythme soutenu, notamment dans la description d'actions. En effet, une action censée être fulgurante manque cruellement de crédibilité lorsqu'elle est décrite de manière interminable. Heureusement, dans la traduction de *Waarom Chopin de regen niet wilde horen*, je n'ai pas été confronté à ce problème de description où la rapidité linguistique joue un rôle primordial. Cependant, une phrase courte entourée de phrases longues peut parfois agir comme une bouffée d'oxygène. Par ailleurs, malgré son penchant habituel pour les longues phrases, le français moderne dispose toutefois d'une technique linguistique permettant la création de phrases courtes. Cette technique, la construction elliptique (*elliptische constructie*) n'a pas échappé à l'examen attentif de Paul Claes.

Elliptische constructie

In modern Frans krijgen we weleens korte zinnen zonder werkwoord. Wij gebruiken liever een constructie met een werkwoord. (Claes, 2018, 45)

Zo zocht en vond je verklaringen die geen omweg meer maakten via de bewegingen van de kosmos.	Plus besoin , dès lors, de faire un détour du côté du cosmos pour trouver des explications.
---	--

D'un point de vue puriste, il aurait été préférable d'écrire « **Il n'y a** plus besoin, dès lors, de faire un détour... » pour inclure un verbe dans la phrase introductive. Cependant, pourquoi se priver lorsqu'on peut se permettre d'omettre un verbe en français, langue nominale s'il en est ? Le raccourci que j'ai employé ne heurte pas le lecteur. Au contraire, ce début de phrase, même tu, résonne naturellement et de manière implicite dans la tête du lecteur. Pas besoin de s'encombrer de « il n'y a » ! Non seulement la phrase raccourcie émergente de cette technique a un effet percutant non négligeable, mais, par sa forme concise, elle permet également au lecteur de figer clairement les idées qu'il vient d'intégrer pour passer à la suite de la lecture.

Présent historique et cohérence dans l'emploi des temps

Dans le but de rendre le récit plus vivant, j'ai décidé d'utiliser le présent historique. Les idées du récit semblent ainsi s'enchaîner avec un dynamisme amplifié et le lecteur se sent davantage immergé dans la lecture. Le temps présent lui donne une impression de direct, comme si les différentes époques et les courants de pensée qui y correspondent se succédaient sous ses propres yeux.

Paul Claes fait également mention du présent historique :

Om historische teksten (levensbeschrijvingen en dergelijke) levendiger te maken gebruiken Fransen vaak een tegenwoordige tijd (*présent historique*, praesens historicum). Wij doen dat veel minder.

Voorbeeld

Arthur Rimbaud naît le 20 octobre 1854. → Arthur Rimbaud werd op 20 oktober 1854 geboren. (Claes, 2018, 30)

Voici quelques extraits traduits pour illustrer mon emploi du présent historique.

Door het wegvallen van het pythagorisch-platonische model van de kosmos verviel ook de verklaring hoe muziek een effect op de emoties kan hebben.	Périmé, le modèle du cosmos défendu par Pythagore et Platon ne permet plus d'expliquer l'action de la musique sur les émotions.
In die eerste opera's werd een zangstijl gehanteerd die het midden hield tussen spreken en zingen – de <i>stile recitativo</i> of recitatiefstijl. Een manier waarop deze zangstijl de verstaanbaarheid van de tekst probeerde te bevorderen, was het aanpassen van de melodie aan het spraakritme.	Dans ces premiers opéras, un style de chant à mi-chemin entre le chant et le langage parlé est alors pratiqué : le <i>stile recitativo</i> ou le style récitatif. Ce style de chant consiste notamment à adapter la mélodie au rythme de la langue parlée pour favoriser l'intelligibilité du texte.

L'emploi du temps passé n'est cependant pas systématique chez Marlies De Munck. Elle aborde en effet une stratégie intéressante qui consiste à raconter au passé les éléments concrets qui sont survenus dans l'histoire, et à utiliser le présent pour souligner les conclusions qu'elle tire de ces éléments et faire ressortir ainsi les étapes de son développement. Bien que cette stratégie ne soit pas rigoureusement appliquée tout au long du récit, il m'a semblé intéressant d'y réfléchir pour adapter en conséquence mon approche de traduction.

<p>Hanslick illustreerde dit met de beroemde aria <i>Che farò senza Euridice</i> van Christoph Willibald Gluck, uit de opera <i>Orfeo ed Euridice</i> (1762). Deze aria is de aangrijpende klaagzang van Orfeo, die door zijn eigen schuld zijn geliefde Euridice voorgoed verloor. Wie de tekst verstaat – opera's worden in die tijd in het Italiaans geschreven – hoort in de melodie de pure, diepe droefheid die Orfeo overvalt. Wie echter niet let op de tekst, en evenmin het verhaal kent, die hoort wellicht een opgewekte, misschien zelfs ronduit vrolijke melodie!</p>	<p>Pour illustrer ses propos, Eduard Hanslick s'aide du célèbre air «Che farò senza Euridice» tiré de l'opéra <i>Orphée et Eurydice</i> (1762) de Christoph Willibald Gluck. Cet air est le poignant lamento d'Orphée qui, par sa faute, a perdu pour toujours sa tendre Eurydice. Celui qui comprend le texte — à l'époque, les opéras sont écrits en italien — percevra aisément la douleur pure et profonde qui s'abat sur Orphée. En revanche, ceux qui ne se soucient pas du texte, et qui connaissent encore moins l'histoire de l'œuvre, entendront probablement une mélodie entraînante, sinon franchement enjouée !</p>
---	--

La référence de Hanslick à l'air de Gluck est un fait, un élément concret survenu dans le passé. Comme nous l'avons vu, l'emploi du présent historique étant beaucoup moins fréquent en néerlandais qu'en français, le temps passé « s'impose » donc au texte source dans ce cas de figure (Hanslick *illustreerde*). Cependant, dès l'instant où l'idée exprimée dans le texte a pour but d'ouvrir sur une réflexion plus générale, Marlies De Munck a recours au temps présent. En effet, elle reprend l'explication de Hanslick selon laquelle seul l'auditeur ayant une certaine maîtrise de l'italien est à même de comprendre la réelle signification de l'air de Gluck. De cette façon, elle indique la voie vers le questionnement plus général de la supposée dépendance de la musique vis-à-vis de la langue. Elle bascule donc vers le présent (*Wie de tekst verstaat*). L'auteure distingue habilement les éléments concrets du passé des réflexions d'ordre plus général en passant du passé au présent.

Ayant pris le parti du présent historique, je me suis retrouvé face à une impasse. Marlies De Munck s'écarte de sa norme (le temps passé) et injecte à son récit quelques touches d'exceptionnel (le temps présent) pour interpeller et mettre en valeur les passages souhaités. Cependant, en « normalisant » le présent tout au long de ma traduction, j'ai fait disparaître son côté exceptionnel et me suis retrouvé privé de cet outil distinctif.

C'est ici que le temps futur entre en jeu. Bien que je n'aie évidemment pas traduit systématiquement tous les verbes au présent en néerlandais par des verbes au futur en français (*Wie de tekst **verstaat*** → Celui qui **comprend** le texte ; *die Orfeo **overvalt*** → qui **s'abat** sur Orphée), certaines phrases se prêtaient bien à l'emploi du futur. En effet, certaines idées exprimées dans cet extrait ont une valeur que je qualifierai d'intemporelle. Pas plus que l'auditeur de l'époque en question, l'auditeur actuel sans connaissances de l'italien n'aura accès à la signification réelle de l'œuvre de Gluck. En outre, le temps futur a cette qualité d'éveiller la curiosité du lecteur et ira peut-être jusqu'à lui donner l'envie d'écouter ou de réécouter l'air en question pour faire lui-même l'expérience. Le futur l'invite à se poser la question : « Et moi, **percevrai**-je la douleur d'Orphée dans la mélodie ou en **aurai**-je une compréhension diamétralement opposée ? »

Dans d'autres contextes, l'emploi du futur est un simple effet de style :

Kant heeft in zijn hele leven de provinciestad Koningsbergen nooit verlaten [...].	De toute sa vie, Kant ne quittera jamais Königsberg [...].
--	---

Le fait qu'Emmanuel Kant n'a jamais quitté la ville de Königsberg est un élément concret du passé. C'est quelque chose de démontrable qui n'a aucune valeur intemporelle. Pourtant, c'est bien le futur qui forme le verbe « quitter », contribuant ainsi à dynamiser le récit en replongeant le lecteur dans la Königsberg du dix-huitième siècle.

Quand il s'agit de garder une cohérence des temps tout au long de l'ouvrage, l'esprit logique du traducteur est constamment mis à l'épreuve. Il ne peut en effet repérer toutes les formes verbales passées et les traduire automatiquement par du présent. Un ordinateur bien programmé ferait ça très bien. Non, le traducteur se doit de replacer les informations dans leur contexte et d'adapter sa stratégie en conséquence. Malgré mon choix du présent historique comme approche générale, voici un exemple de verbe au passé en néerlandais traduit par un verbe au passé en français également.

Vanuit hun humanistische idealen bepleitten zij een terugkeer naar de monodie – de eenstemmigheid – om zo de boodschap van een tekst duidelijk te kunnen overbrengen. In de hoogdagen van de polyfonie was het immers vaak moeilijk geworden om doorheen de verschillende stemmen nog de woorden te ontwaren, laat staan de gezongen tekst te begrijpen. Daarom stelde Vincenzo Galilei, vader van de beroemde Galileo en lid van de Camerata, dat een tekst enkel in een solomelodie tot zijn recht kan komen.	S'appuyant sur leur idéal humaniste, ils plaident un retour à la monodie (le chant à une voix) pour transmettre au mieux le message compris dans un texte. En effet, il était parfois devenu difficile, à l'âge d'or de la polyphonie, de percevoir les mots au travers de la multiplicité des langues, sans parler du texte chanté, devenu pratiquement impossible à comprendre. C'est pour cette raison que Vincenzo Galilei, père du célèbre Galilée et membre de la Camerata, défend le chant monodique qui est, selon lui, seul à pouvoir rendre justice à un texte.
--	--

Il y a un rapport de causalité flagrant dans ce cas-ci. En effet, la polyphonie s'est peu à peu développée de telle sorte que les paroles étaient devenues de moins en moins compréhensibles, et c'est cette évolution (la cause) qui a entraîné cette volonté (la conséquence) de réinstaurer le style monodique pour favoriser la compréhension du texte. Pour respecter ce lien de causalité et le faire apparaître clairement, il était indispensable de replacer l'idée causale dans une position antécédente à la conséquence. C'est pourquoi j'ai choisi la forme passée du verbe « être » (*was het immers vaak moeilijk geworden* → il **était** parfois devenu difficile).

Cela peut parfois donner lieu à des situations étranges où se mêlent présent, passé et futur :

Onder invloed van het formalisme trok hij ook de programmatische toelichting terug, die hij oorspronkelijk bij dit werk had geschreven . Voortaan moest zijn muziek voor zich spreken!	Sous l'influence du formalisme, il retire également les explications programmatiques qu'il avait initialement jointes à son œuvre. Dorénavant, sa musique devra s'exprimer par elle-même !
---	--

Il est intéressant de constater que, malgré son emploi du temps passé, Marlies De Munck utilise des adverbes tels que *voortaan*, ou encore *nu* (comme dans l'exemple ci-dessous). Le terme *voortaan* (qui, paradoxalement, peut être traduit par « à l'avenir ») utilisé dans un texte écrit au passé invite le lecteur à fournir un léger effort mental pour reconsidérer le point de vue temporel

de la narration. En d'autres termes, le lecteur doit déplacer sa référence temporelle dans le passé. Les termes *voortaan* et *nu* peuvent interpeller dans un récit au passé, surtout lorsqu'on les fait passer l'épreuve d'une critique strictement logique. Toutefois, cette technique de déphasage temporel est très répandue et contribue à dynamiser le récit.

<p>En hoewel muziek nu niet langer het zwijgen werd opgelegd in een kosmologisch systeem, bleef ze ondergeschikt aan de taal, zowel inhoudelijk als vormelijk.</p>	<p>Et bien que la musique ne soit désormais plus réduite au silence dans un système cosmologique, elle demeure subordonnée à la langue, tant dans son contenu que dans sa forme.</p>
---	--

Réflexions personnelles

L'oralité : un outil d'amélioration

C'est en m'entraînant à lire ma traduction à voix haute que je repérais les phrases qui gagnaient à être modifiées. Cela m'a fait réaliser à quel point l'oralité est un excellent outil pour favoriser le naturel du récit.

Michel Serres percevait également un potentiel bénéfique non négligeable dans l'oralité et la musicalité. Dans un entretien accordé à *Télérama* en 2011 pour la parution de son livre intitulé *Musique*, il mentionne Flaubert et son « gueuloir » :

Quand j'ai une idée, elle me vient toujours en musique et en mélodie. L'écrivain que je suis devenu se plie toujours à la magie des mots, au rythme de la phrase, à la fête du langage. Souvenez-vous de Flaubert et de son fameux « gueuloir », quand il vociférait à pleine voix le texte qu'il venait d'écrire pour en éprouver la qualité acoustique, la beauté et la perfection sonore. Le style d'un auteur, c'est toujours de la musique : une partition manquée.²⁷

Dans sa préface aux *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, Gustave Flaubert écrit, en parlant de l'épreuve de l'oral :

Les phrases mal écrites ne résistent pas à cette épreuve ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements du cœur et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie.²⁸

En effet, le physique et le mental semblent s'accorder harmonieusement lorsque les idées s'enchaînent clairement dans le texte. J'entends par là qu'une phrase bien « ficelée » permettra au narrateur de reprendre son souffle naturellement à la fin d'une idée pour entamer la suivante. Bien que je n'aie pas été jusqu'à hurler ma traduction dans ma chambre comme Flaubert dans son « gueuloir », j'ai vite réalisé l'efficacité de la relecture à voix haute. Lorsque je remarquais que j'avais des difficultés à prononcer une phrase, je vérifiais sa construction pour constater la plupart du temps qu'une petite modification suffisait à la rendre plus naturelle, plus musicale.

Étape de relecture

J'aimerais dédier ces quelques lignes à la primordiale étape de relecture et à la capacité du traducteur d'en tirer le meilleur profit. Cette étape m'est décidément apparue comme essentielle. Elle permet de traduire en gardant à l'esprit que le premier jet ne constituera en aucun cas la version définitive et que du temps sera réservé à l'amélioration du texte par la

²⁷ Entretien avec Michel Serres pour *Télérama*, publié le 15 juillet 2011.

²⁸ FLAUBERT, Gustave : préface des *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, éd. Michel Lévy frères, 1872.

suite. Par exemple, j'ai compris que je gagnais en efficacité quand j'évitais de m'attarder sur certains « détails » à la première approche. En effet, au fil de mon travail de traduction et des recherches qu'il entraînait, mes connaissances dans certains domaines liés au récit (notamment les grands courants de pensée relatifs à la musique et les théories qu'ils ont engendrées) se sont développées. Ainsi, j'ai laissé mes connaissances dans ces champs lexicaux s'enrichir de manière naturelle par l'intérêt nouveau que j'y portais.

Lectures parallèles

J'aimerais me pencher un instant sur l'influence des lectures parallèles lors d'un travail de traduction. Ces lectures « externes » contribuent sans nul doute au produit que nous créons en traduisant. S'inspirer de cette littérature pour modeler sa façon de traduire est une facette fascinante de la traduction littéraire. Il faut toutefois faire preuve de prudence, car le traducteur peut vite être tenté d'utiliser à outrance ces nouvelles tournures de phrases et ce nouveau vocabulaire. Il faut en effet garder à l'esprit le style du texte source et traduire sans « trahir » ce style source. En résumé, ces lectures parallèles sont très importantes, car elles permettent au traducteur d'alimenter sa « boîte à outils » et ainsi, de jouir d'une palette d'expressions de plus en plus vaste, mais elles ne peuvent prendre le pas sur la sensibilité littéraire du traducteur.

Créativité en traduction

En traduction, la créativité est omniprésente. Parfois subtile, parfois plus évidente, elle se manifeste tout au long du processus traductif. Comme Michel Ballard le souligne dans son article *Créativité et traduction*, la créativité du traducteur est sans cesse sollicitée, que ce soit pour éviter d'introduire une redondance, une lourdeur, une ambiguïté ou un changement de registre dans le texte cible ou, de manière plus flagrante, pour traduire un jeu de mots.

Dans l'exemple suivant, Marlies De Munck personnifie la philosophie par sa formulation de phrase. Cela a un effet dynamique et interpellant :

Het kon niet anders dan dat de filosofie uiteindelijk van koers moest veranderen.	Immanquablement, la philosophie est, elle aussi, contrainte de suivre le rythme.
--	---

Juste avant ce passage, il est question de l'évolution de la musique et de l'importance qu'elle prend peu à peu pour enfin surpasser les paroles. Les grands compositeurs contribuent bien évidemment au développement de ce nouveau rapport musique – langue et l'on en vient à considérer que la musique prime le texte. La phrase contenue dans le tableau ci-dessus exprime

la conséquence directe de cette évolution. En effet, la musique étant un sujet très prisé de la philosophie, si un bouleversement touche le domaine musical, la philosophie n'en demeure forcément pas indemne. Marlies De Munck personnifie la philosophie, la place derrière le gouvernail et lui fait changer de cap pour suivre les changements qui surviennent en musique. Dans ma traduction, j'ai pris soin de conserver cette personnification, mais le « cap » laisse place au « rythme » : la philosophie doit « suivre le rythme » (sous-entendu, le rythme *de ces changements*). Par ce clin d'œil à la musique, j'affirme le lien de causalité (très présent, par ailleurs, dans le seul verbe « suivre ») avec l'extrait précédent.

Cette personnification m'a beaucoup inspiré. J'ai eu envie de faire honneur à la créativité de l'auteure sans pour autant en faire de trop. Ce questionnement m'a amené à réfléchir sur la place du traducteur dans le processus créatif et sur la notion de créativité. Pour illustrer mon propos, je partirai d'une observation établie selon laquelle tout texte cible est plus riche en synonymes que le texte source auquel il correspond (phénomène qu'Antoine Berman explique par la tendance déformante de « destruction des systématismes »). En effet, on remarque une tendance des traducteurs à varier le vocabulaire davantage que les auteurs des textes sources. J'ai moi-même réalisé que j'étais souvent tenté d'en faire autant dans ma traduction et j'ai voulu fournir à cette observation une tentative d'explication. Ce phénomène hétérogénéisant relève, selon moi, d'une volonté du traducteur d'enrichir le style. Je pense que cela vient en partie du fait que le traducteur, mû par l'énergie créatrice de l'auteur dont il réalise le prolongement, a, lui aussi, envie de créer, et cela se reflète dans la forme, le style d'écriture utilisé. Selon moi, il est très difficile de trouver un équilibre entre le fait, d'une part, de limiter ses ardeurs créatrices dans le but de respecter le style général du texte source et, d'autre part, de ne pas, à l'inverse, trop se refréner non plus, car j'estime qu'il faut, dans une certaine mesure, laisser s'exprimer l'enthousiasme qui porte le traducteur dans sa créativité propre (différente de celle de l'auteur, qui imagine l'agencement des idées, mais néanmoins bien réelle), car c'est cet engouement qui porte en lui le pouvoir communicatif. Je suis convaincu que le lecteur sera moins sensible au style d'écriture du traducteur si celui-ci s'est sans cesse refréné, prétendument à la faveur du style source et parfois malheureusement au détriment de la langue cible.

En d'autres termes, je pense qu'il faut savoir laisser libre cours à ses « trouvailles » même si cela signifie que l'on s'écarte parfois légèrement du texte source. J'ai jugé bon d'appliquer cette conclusion au récit que j'ai traduit, mais il est bien sûr très important d'identifier le type de texte source avant d'adopter une quelconque approche de traduction.

Dans l'extrait suivant, Marlies De Munck joue sur le mot *uitkijken*, dont une des traductions possibles est « faire attention ».

<p>Door mijn aandacht te richten op bepaalde aspecten in de muziek, begin ik te anticiperen. Ik ga 'uitkijken' (of 'uitluisteren') naar hoe het werk zich ontvouwt.</p>	<p>En portant mon attention sur certains éléments musicaux déterminés, je commence à anticiper. Je « guette » d'un œil attentif (ou d'une oreille attentive) la façon dont va se dérouler le morceau.</p>
---	---

Elle reprend cette idée d'attention comprise dans le verbe *uitkijken* et la transfère au contexte de l'expérience auditive par la formation du verbe *uitluisteren*. Le néerlandais semble disposer d'une grande facilité de « manipulation » verbale qui a tendance à faire défaut au français. Aucun verbe français ne me permettait, en manipulant sa racine, de jouer sur le visuel et l'auditif avec l'aisance du néerlandais. J'ai donc traduit l'idée d'attention par le verbe « guetter » (qui, par ailleurs, est une des traductions du verbe *uitkijken*) et ai introduit l'idée d'opposition visuel-auditif à l'aide de substantifs, véritables points forts du français. C'est ainsi que m'est venue l'idée de traduction « guetter d'un œil attentif/d'une oreille attentive ».

La créativité du traducteur contribue donc à une lecture fluide, agréable, parfois amusante du texte cible, mais elle ne se limite pas à cela. Dans son ouvrage *L'Âge de la traduction*, Antoine Berman explique que toute traduction est vouée au déclin, un vieillissement inexorable dont il tente de donner la raison :

[...] le rapport de l'œuvre traduite avec sa langue (la langue traduisante) n'est pas d'intimité. Le texte traduit n'habite pas sa langue (Berman, 2008, 110)

À mon sens, la créativité est une façon pour le traducteur de rétablir entre sa traduction et lui ce rapport d'intimité qui existe entre un texte original et son auteur. C'est par cette créativité que le traducteur offre une résistance au « déclin » de son produit.

Michel Ballard semble confirmer cela. Il conclut son article en soulignant l'importance de la créativité dans la « durée de vie » d'un texte :

[La créativité] est un jeu de compensation et d'équilibre, comme entre l'ancien et le nouveau, le préexistant et la prolongation de la vie. Le texte pour continuer de vivre a besoin d'utiliser un nouveau système, cette adaptation ne peut s'exercer sans contrôle, tant par souci de préserver une certaine identité que de maîtriser une technique. (Ballard, 1997, 107)

Conclusion

Dans son ouvrage *The Translator's Invisibility : a history of translation*, Lawrence Venuti indique :

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.” The illusion of transparency is an effect of fluent discourse, of the translator's effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning. What is so remarkable here is that this illusory effect conceals the numerous conditions under which the translation is made, starting with the translator's crucial intervention in the foreign text. The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text. (Venuti, 1995, 1)

L'importance accordée à la fluidité du texte cible semble ainsi apparaître dans une proportion démesurée par rapport aux nombreux autres aspects qui dessinent le processus traductif. Ce jugement réducteur fait de la traduction un simple exercice de style, où constructions de phrases et syntaxe constituent les seuls éléments dignes d'intérêt. Cependant, la traduction est bien plus que cela. Elle permet la communication entre plusieurs cultures. Certes, chaque groupe culturel possède un mode de communication qui lui est propre, mais cela n'oblige pas les membres de ces groupes à adopter une lecture « hermétique », fermée à l'étranger.

Dans *Des différentes méthodes du traduire*, le philosophe allemand Friedrich Schleiermacher énonce un choix auquel tout traducteur est confronté. Dans son *Éloge de la traduction*, la philosophe française Barbara Cassin cite Friedrich Schleiermacher et propose du choix en question une traduction réalisée par Antoine Berman :

Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre. (Cassin, 2016, 49)

Comme Friedrich Schleiermacher, Barbara Cassin choisit sans détour « l'intranquillité de la première voie » (Cassin, 2016, 50). Cela implique de bouleverser le lecteur, de le sortir de sa zone de confort et de le mener vers l'étranger. Dans *The Translator's Invisibility : a history of translation*, Lawrence Venuti cite également Schleiermacher et va plus loin en affirmant qu'une traduction engendre inévitablement une certaine violence.

The violence wreaked by translation is partly inevitable, inherent in the translation process, partly potential, emerging at any point in the production and reception of the translated text, varying with specific cultural and social formations at different historical moments. [...] Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad. [...] In its effort to do right abroad, this translation method must do wrong at home [...] (Venuti, 1995, 19-20)

Mais si le traducteur, en appliquant la méthode de *domestication*, fait violence au texte original, l'on peut deviner que la méthode de *foreignization* engendre également une violence, mais cette fois, commise à l'encontre du lecteur. Je pense cependant que cette violence n'est pas une tare dans tous les contextes de traduction. Au contraire, elle peut parfois s'avérer bénéfique.

Secouer le lecteur en lui proposant une construction de phrase inhabituelle, laissant entrevoir la logique, le chant du texte original, c'est mettre en branle la forme linguistique figée de sa propre langue pour lui indiquer un ailleurs, une voie vers une diversité riche. Les langues s'entremêlent, brisent les certitudes linguistiques et ouvrent les esprits.

Indéniablement, l'*Éloge de la traduction* de Barbara Cassin est aussi un éloge de cette diversité. La philosophe s'aventure plus loin dans la métaphore :

Il y a des langues — des cultures, des visions du monde — et des gens qui les parlent, des textes, et l'on passe en traduisant d'une langue à l'autre. C'est évidemment sur la diversité qu'il faut miser, et sur le savoir-faire avec les différences. [...] Les langues, pas plus que les troupeaux, ne s'arrêtent aux frontières ; elles migrent, laissent des traces les unes dans les autres, se transforment et demeurent singulières. (Cassin, 2016, 231)

Une traduction se doit-elle donc de faire fi des frontières et de s'ouvrir à l'étranger, de le laisser transparaître ?

Pour exprimer l'idée que la musique a bien un sens mais que ce sens n'a nul autre habitat que la musique elle-même, Marlies De Munck écrit ces mots : *Muziek is muziek is muziek*. En traduisant cette phrase par « Musique est musique est musique », sans même placer un article devant la première des trois occurrences, je laisse en quelque sorte filtrer la langue source au travers de la langue cible. En effet, le néerlandais se passe aisément d'article. En appliquant ainsi la structure néerlandaise au français, j'introduis une singularité linguistique certes déstabilisante pour le lecteur, mais, selon moi, indispensable. J'estime que le dernier des trois mots « musique » n'est autre que le premier. Cette phrase forme ainsi une sorte de boucle, un cercle infini qui n'était possible qu'en conservant la symétrie phraséologique du néerlandais. La « violence » commise à l'encontre du lecteur n'est donc pas gratuite, mais porteuse de sens.

Dans son essai *Waarom Chopin de regen niet wilde horen*, Marlies De Munck expose sa réflexion sur un questionnement qui fascine depuis longtemps. La musique a-t-elle un sens ? Pour développer cette interrogation, elle n'hésite pas à comparer la musique à la langue. Dans quelle mesure la musique, à l'image de la langue, peut-elle véhiculer un contenu ? Ou bien la musique ne se signifie-t-elle pas elle-même, au travers de sa forme pure ? Le lecteur qui s'intéresse à toutes ces questions n'est pas sans savoir qu'un contenu signifiant peut prendre de nombreuses formes différentes et que la musique, souvent qualifiée de « langage universel », peut, elle aussi, se décliner dans de nombreux styles. Par le seul intérêt qu'il porte à cet ouvrage, le lecteur fait preuve d'une certaine ouverture d'esprit et d'une « tolérance » vis-à-vis de l'inhabituel, de l'inconnu. Par conséquent, je suis convaincu que quelques singularités linguistiques l'interpelleront peut-être, mais n'iront pas jusqu'à le rebuter.

Toutefois, il est important de ne pas dénigrer la culture d'accueil, le discours d'arrivée de la traduction au nom de cette technique de *foreignization*. À ce sujet, Michel Ballard indique dans son article *Créativité et traduction* :

Une partie de la traduction se joue dans l'écriture du discours d'arrivée, dans la constitution d'un texte qui a ses propres lois, tout autant que par rapport au principe de respect du texte de départ dans la reformulation. L'évolution de la théorisation en traductologie ces derniers temps a mis, à juste titre, l'accent sur l'influence de la culture d'accueil ; de la même manière il faut intégrer la langue d'accueil ou plutôt le discours et la textualité — ou la texture — d'accueil. C'est là qu'en partie apparaît la créativité, en un lieu qui déclenche la transformation du discours de départ. (Ballard, 1997, 88)

C'est donc dans cet exercice de reformulation au départ de cette matière première qu'est la langue source que naît la créativité du traducteur, si indispensable, nous l'avons vu, au maintien du pouvoir communicatif du texte.

Il est également intéressant de replacer la notion de *skopos* au centre de la réflexion traductologique. Malgré la grande précision dont Marlies De Munck fait preuve dans son essai, ce dernier ne se veut pas moins agréable à lire et abordable pour le lecteur lambda. Il convient donc d'appliquer à la traduction le concept de *foreignization* de Lawrence Venuti dans une proportion raisonnable. Le but du traducteur est de trouver un juste milieu, de proposer une traduction qui ouvre sur la culture étrangère sans toutefois s'éloigner de trop de la culture réceptrice. Un éloignement abusif pourrait rendre le texte cible obscur et entraver la compréhension du lecteur. L'enjeu est donc de mettre cette méthode de *foreignization* au service du texte et de trouver un compromis entre la « tranquillité » de l'auteur et celle du lecteur. En d'autres termes, leur faire faire, au travers des mots, un pas l'un vers l'autre.

Bibliographie

Texte source

DE MUNCK, Marlies, *Waarom Chopin de regen niet wilde horen*, Letterwerk, 2017.

Monographies

BERMAN, Antoine, *L'âge de la traduction : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2008, p. 110.

BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Seuil, 1999, p. 60, 63.

CASSIN, Barbara, *Éloge de la traduction : compliquer l'universel*, Paris : Fayard, 2016, p. 49, 50, 231.

CLAES, Paul, *Gouden vertaalregels : tips voor beginnende (en andere) vertalers*, Nijmegen : Uitgeverij Vantilt, 2018, p. 12, 14, 22, 30, 34, 38, 44, 45, 46.

CHRISTIE, Agatha, *Dix petits nègres*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1993, p. 206, 207.

FLAUBERT, Gustave : préface des *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, éd. Michel Lévy frères, 1872.

PLATON, *La République*, Leroux G. (trad.), Flammarion, Paris, 2002.

REISS, K., et VERMEER, H. J. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained* (1st edition: 1984). Transl. Christiane Nord. London ; New York: Routledge, 2014, p. 89-90.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, BURDEAU A. (trad.), Librairie Félix Alcan, Paris, 1912, p. 49.

VENUTI, Lawrence, *The translator's invisibility: a history of translation*, London ; New York, NY : Routledge, 1995, p. 1, 19, 20.

Conférence

MALLET, Marie-Louise, *Platon ou l'aube d'un désaccord entre philosophie et musique*, leçon magistrale enregistrée à la Cité de la musique le mardi 21 janvier 2003.

Article de périodique

BALLARD, Michel, « Créativité et traduction » in Target 9, 1997, p. 107.

Dictionnaires et grammaires

Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles, sous la direction de Barbara Cassin, Paris : Le Robert : Seuil, 2004, p. 161, 1371.

Université de Caen Normandie. (1998). *Centre de recherches inter-langues sur la signification en contexte* :

<http://crisco.unicaen.fr/des/>

Van Dale :

<https://vpn.gw.ulg.ac.be/zoeken/,DanaInfo=pakket67.vandale.nl+zoeken.do>

Sites internet

Bibliothèque nationale de France :

<https://www.bnf.fr/fr>

Blog de Pieter Simons, *De Kwintencirkel*:

<https://ppsimons.com/>

CNRTL : *Centre national de ressources textuelles et lexicales* :

<http://www.cnrtl.fr/definition/>

Encyclopaedia Universalis :

<https://www.universalis.fr/>

France Musique :

<https://www.francemusique.fr/>

Philharmonie de Paris :

<https://pad.philharmoniedeparis.fr/0753248-printemps-quatre-saisons-vivaldi.aspx>