

La philosophie et la mythologie de la musique d'A.F. Losev

KONSTANTIN ZENKIN

A.F. Losev est l'un des philosophes du XX^e siècle ayant tenté de soumettre les principes fondamentaux de la connaissance philosophique et scientifique à une analyse approfondie. Dans un style évoquant pleinement la pensée actuelle, il a clairement reconnu la relativité et la détermination culturo-historique de ces postulats et a montré dans divers travaux que les « images du monde » philosophiques et scientifiques dériveraient des *représentations mythologiques* correspondantes. Rappelons que, par mythologie, A.F. Losev entend non pas tant ni uniquement un ensemble de légendes, de thèmes et de personnages, mais plus généralement une idéologie ayant plus ou moins spontanément pris forme dans la culture, ou plus ou moins utopique, comme par exemple le libéralisme, le socialisme, l'humanisme, l'athéisme, etc. Remarquons que c'est précisément du fait du caractère élémentaire et de l'absence de systématisation strictement logique de la pensée mythologique que celle-ci est capable de réunir en elle des phénomènes de différents types, soit tout ce qui « est dans l'air » et représente une couche pré-scientifique de la conscience collective, telles que les représentations religieuses et sociopolitiques, soit ce que l'on appelle habituellement « philosophie » et « esthétique » au sens figuré (et non au sens de constructions théoriques créées spécialement).

Les principales mythologies de la culture européenne des Temps nouveaux (l'humanisme et le rationalisme) n'ont pas vu naître de philosophie de la musique qui eût englobé, avec une amplitude appropriée, la matière empirique et, plus important, qui se fût introduite dans les profondeurs ultimes de *l'essence de la musique dans sa spécificité*. Il est vrai qu'en la personne des ses grands représentants (Schelling et Hegel), la philosophie classique allemande a abordé la philosophie de la musique comme faisant partie intégrante des systèmes philosophiques. Mais cela s'est déroulé ainsi parce qu'il était alors déjà apparu possible de prendre en considération les acquis et les réalisations de la *mythologie romantique de la musique*, qui avait pris son envol au tout début du XIX^e siècle, de Novallis et Schelling à Hoffman et Wagner.

Le mythe romantique de la musique n'est bien entendu pas le dernier mot prononcé dans ce domaine artistique : tant au niveau chronologique que sémantique, il est déterminé historiquement, comme tout le reste. Il n'est d'ailleurs pas d'actualité, surtout dans notre période anti-romantique. Et pourtant, bien que les opinions sur la musique puissent naître des positions les plus diverses, il existe des fondements complètement objectifs qui permettent de privilégier le point de vue élaboré par la culture romantique. Observons, par analogie, sur quel fondement Losev identifie concrètement sa conception de la Mythologie absolue au christianisme. Celle-ci est absolue parce qu'elle s'est développée avec l'expérience qu'a acquise l'humanité dans la Personne absolue de l'Homme-Dieu Jésus Christ. Cette mythologie s'est développée librement, selon une logique propre (autrement dit sans subir l'influence d'autres aspects, tels que la mythologie de la nature ou de la société) puisque la personne de l'Homme-Dieu est l'expression de la liberté absolue. L'amour infini du Christ (tout comme l'infinitude du sacrifice et du pardon) est la manifestation la plus totale de la Personne absolue, à la différence de la mythologie judaïque du Dieu vétérotestamentaire. La mythologie est bien selon Losev une forme d'affirmation de l'individu dans l'éternité.

Dans l'histoire de la musique, on a pu atteindre une « plénitude des temps » similaire au début du XIX^e siècle, époque à laquelle non seulement la musique acquérait son autosuffisance, mais où cette autosuffisance était pleinement prise en compte et reconnue par la culture, ce dont témoigne de façon éloquente le concept de « musique absolue », passé dans l'usage au début du XIX^e siècle. Il est clair que cette prise de conscience s'est réalisée à partir du nouveau

statut de la musique, tout juste acquis librement (c'est-à-dire sans subir de restriction de la part des phénomènes auxquels la musique était auparavant, d'une façon ou d'une autre, « rattachée », comme par exemple la poésie, le mode de vie, le théâtre, l'Église). Bien entendu, l'étude de l'histoire de la musique requiert une prise en compte approfondie des phénomènes cités (et de nombreux autres), mais sur le plan de la création de la phénoménologie de la musique en tant que telle, dans sa spécificité, ceux-ci ne peuvent qu'éloigner du sujet. D'un autre côté, une question peut se poser : pourquoi les mythologies post-romantiques sont-elles si peu capables de servir de base à une philosophie appropriée, « authentique » de la musique ? Rappelons à ce sujet les paroles de Losev à propos de Schelling :

Dans l'idéalisme allemand, la plénitude de l'être a été reportée sur le sujet, mais il s'agissait là d'une véritable plénitude¹.

Quant au fait que la « plénitude de l'être » se soit totalement effondrée à l'époque post-romantique, l'art le montre lui-même de façon éloquente.

Il est évident que la mythologie de la musique absolue représente une part non pas de la Mythologie absolue, mais d'une mythologie relative, romantique et « libérale ». Cependant, comme le fait observer Losev, l'expérience de la Personne absolue s'est manifestée de manière quelque peu spécifique dans la musique absolue.

Ainsi, c'est bien au sein de la mythologie romantique que la culture musicale a pu prononcer quelque chose de plus profond et de plus essentiel sur elle-même. Plus précisément : 1) la musique possède une source Divine, elle est l'« âme du monde » ; 2) la musique est parfaitement autosuffisante, et son sens ne peut être réduit à autre chose ; 3) la musique est un devenir, un élan ; c'est un monde subtil et idéal et, par conséquent versatile, illusoire et éphémère ; 4) la musique, sans rien dire de concret sur rien, est capable d'exprimer toute la plénitude du monde ; 5) cette plénitude s'exprime à travers le monde intérieur, subjectif de l'âme de l'homme, cette dernière s'élevant, de ce fait, vers l'âme universelle.

Cependant, ces cinq conjectures se réduisent à une impression produite par la musique, à une intuition de la perception, si l'on ne répond à la question de ce qui est réellement et concrètement contenu dans la musique même (et non pas autour d'elle, dans la per-

1. A.F. Losev, *Dialektika mifa. Dopolnenie k „Dialektike mira“* [Dialectique du mythe. Supplément à « Dialectique du monde »], M., Mysl', 2001, p. 480.

ception de celle-ci). Il est clair que pour le romantisme qui soumettait la réalité extérieure au monde de l'âme, il s'agissait d'une question secondaire. En même temps, c'est bien le romantisme, selon Losev, qui a représenté la première tentative par la culture de la Nouvelle Europe de redonner vie à l'universalisme de l'Antiquité et du Moyen Âge. C'est pourquoi la réunion d'éléments à première vue inconciliables s'est avérée si organique : celle, d'une part, de la conception romantique de la musique comme élément « dionysiaque » libre, et d'autre part, de l'harmonie « apollinienne » pythagoricienne et néoplatonicienne du nombre. Hegel (qui l'a tout de suite reliée aux pythagoriciens), Schelling et Novalis ont parlé du lien entre la musique et le monde des nombres. Mais la seule intuition s'avérait insuffisante. Il était nécessaire d'élaborer une *philosophie du nombre musical* sur la base d'une mythologie *objective* : je rappelle que pour Losev il s'agissait de la mythologie antique et médiévale : le penseur avait lui-même développé les traditions du néoplatonisme chrétien.

Il est nécessaire de souligner que la réunion des mythologies romantique et néoplatonicienne dans la pensée de la musique chez Losev est extrêmement organique et naturelle, loin d'un quelconque éclectisme. Il n'est nul besoin de s'étendre sur la parenté profonde de ces systèmes. À de nombreux égards, on peut envisager le romantisme comme un reflet subjectiviste et externe du néoplatonisme, tout comme du christianisme médiéval occidental.

Aussi, du point de vue romantique, la musique constitue la mise en forme d'un élément chaotique, informe et irrationnel, que Losev a caractérisé en employant les termes issus de la Grèce Antique « hylé » et « méon » : la matière et le non-étant. Cette matière n'est pas matérielle, mais « intelligente », signifiante, elle présente un potentiel infini de sens et de formes. Dans l'ouvrage *Muzyka kak predmet logiki* [La Musique comme objet de la logique], Losev écrit que l'élément lié au méon et à l'hylé du nombre est *l'autre du nombre* en tant que ce dernier est détermination. En effet, dans la musique, on peut tout présenter comme un nombre : le rythme, la proportion de la forme, les relations de hauteur des sons entre eux (harmonie, mélodie). Le nombre est nécessaire à la philosophie de la musique, parce que celle-ci contient en elle, en tant que telle, ces relations numériques et uniquement elles (y compris les relations temporelles et spatio-géométriques).

Mais il ne suffit pas de dire de quoi est « faite » la musique. Tout art inspire et mythologise son matériau. C'est pourquoi la philosophie de la musique a dû elle aussi adapter de manière dialectique

tique la mythologie du nombre : ici, Losev s'est appuyé sur la ligne pythagorico-platonicienne, en particulier sur Plotin et Proclus. C'est bien la mythologie du nombre néoplatonicienne, et elle seule, qui a pu apporter une réponse aux questions sur la place qu'occupe la musique dans la création du monde et la façon dont elle est liée à la matérialité du monde réel.

En concordance avec la résurgence des représentations de la verticale néoplatonicienne de la création du monde, à une chose réelle correspond son « modèle » éternel, ou, plus simplement, le sens, l'idée, l'« *eidos* ». Losev fait renaître non seulement ce terme du grec ancien, mais également la spécificité de cette notion : à la différence de l'idée abstraite, l'*eidos* (littéralement, « forme ») est une « image », une « sculpture intelligente ». Et encore au-dessus de l'*eidos*, telle sa « charpente », construction architecturo-géométrique, se trouve le nombre. Le nombre est placé entre l'Un (première hypostase) et l'Intelligence (deuxième hypostase) : là où est le nombre, se trouve également l'élément musical. Tout comme le nombre, la musique est au plus près du Un initial, de l'Absolu : l'un comme l'autre se trouvent à la base de tout être en formation, avant les entités concrètes. La musique est, selon Losev, un devenir pré-eidétique (si l'on envisage les *eidos* de choses réelles), son *eidos* propre est le nombre. Le nombre, construction libre de toute matérialité et choséité, devient l'*eidos* de la musique, son entité indicible et innommable.

Il est toutefois particulièrement important de souligner que ce n'est pas le chiffre seul, en tant que tel, qui constitue l'*eidos* de la musique, mais bien le devenir alogique du nombre, son élément composé de *méon* et de *hylé*, dans lequel, à l'opposé du logos, il n'y a ni délimitations noétiques ni netteté des formes. Selon Losev, l'*eidos* est le logos incarné dans l'élément alogique de l'*hylé*, et évoluant alors non pas en un concept abstrait, mais en une sculpture imagée. On peut dire exactement de la même façon que le « nombre musical » pris séparément, comme le dit Losev, est le résultat de la matérialisation du nombre mathématique dans l'élément de l'*hylé*.

D'ailleurs, nous avons jusqu'ici parlé de la matière interne au nombre et du devenir interne à l'*eidos* du nombre. L'étude du temps en tant que devenir alogique externe au nombre (externe à l'*eidos* ; le temps est l'identification du nombre à son autre, c'est-à-dire au continuum sans différenciation) s'avère particulièrement originale et profonde dans la philosophie de Losev. La musique est le devenir alogique du nombre exprimé de manière symbolique, sa

vie dans le temps. Ainsi, l'idée de formation et de transformation du chaos et des ténèbres (l'idée de Soloviev et de Florenski) acquiert une expression maximale précisément dans la musique : celle-ci est liée à un caractère chaotique et à une absence de forme extrêmes (le « méon »), mais également à une formation extrême (le nombre).

Ensuite, la réification (l'« hypostatisation », comme l'écrit Losev) du temps produit la catégorie du mouvement.

Le mouvement suppose le matériau dans lequel les destins numériques du temps se jouent [...]. Ainsi naît la musique en tant qu'art du temps, dans la profondeur duquel (le temps) se cache la représentation immuable idéale du nombre et qui s'épanouit à l'extérieur dans les qualités du mouvement réifié².

Le deuxième apport fondamental de Losev à la philosophie de la musique fut le recours aux catégories d'« essence » et d'« énergie », d'« essence et de nom » dans la tradition de Grégoire de Palamas. La musique « méonise » et « disperse » les nombres qui semblent être des « schèmes » d'objets et de faits du monde réel, agissant à leur égard en tant que *symbole*. Les objets et les concepts méonisés n'entrent pas quant à eux dans l'essence de la musique, mais agissent en tant que noms de cette essence.

Le nom est l'essence dans l'autre, mais l'essence n'est pas le nom. Cette position, inconciliable avec la rigueur d'une logique formelle, démontre sa viabilité, sa légitimité et même sa nécessité absolue lors de l'étude d'essences d'un type particulier : celles qui sont directement liées à la *création*. Celles-ci sont des objets de la théologie et de la critique artistique. Ainsi, la dénomination appropriée de la musique est son essence même dans l'autre, mais l'essence de la musique n'est pas sa dénomination. Au fond, il s'agit d'une thèse incontestable pour n'importe quel véritable musicien, et qui n'est rien d'autre que la généralisation de l'expérience de la musique des XIX^e et XX^e siècles.

De tous les phénomènes du monde créé, la musique semble la plus proche de l'Absolu, agissant comme sa réplique symbolique. Son interprétation (l'objet de l'herméneutique musicale) touche au secret, elle est dans une certaine mesure comparable aux réflexions sur Dieu. Elle leur est comparable dans le sens où, dans les deux cas, lorsque nous donnons telle ou telle interprétation de l'essence, nous ne devons à aucun moment oublier que l'essence cachée,

2. A.F. Losev, *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forme. Style. Expression], M., Mysl', 1995, p. 545.

intérieure (l'essence dans le nom) ne peut être réduite à aucun mot sur elle. Selon Losev, la propriété principale de « l'être musical pur » est

[...] la confluence ultime et, d'une certaine façon, la pénétration maximale d'un objet dans un autre ; il est leur unité réunifiée-plurielle infractionnable [...] Cette pluralité-unité dépourvue de forme *avance, s'élance, entraîne* sans cesse. Il s'agit à la fois d'un caractère insaisissable continu, et d'une omniprésence...³.

Ce qui signifie que l'on ne peut parler de cet Être. On peut seulement parler par lui, autrement dit Lui seul peut lui-même se révéler⁴.

Un chapitre entier de *Muzyka kak predmet logiki* [La Musique comme objet de la logique] est consacré aux fondements de l'Être musical pur du point de vue du savoir logique abstrait. La musique y est alors invariablement décrite par Losev comme une contradiction en soi, possédant une autosuffisance et une auto-légitimité extrêmes, une auto-affirmation de son authenticité propre, qui ne nécessite aucune légitimation extérieure.

La musique ne convainc ni n'agit suivant aucune norme ni aucune loi, mais exclusivement par la force (c'est-à-dire la force de la musicalité)⁵.

De nombreux compositeurs étudiant la musique programmatique témoignent dans leurs déclarations d'une approche similaire du sens de la musique. Ainsi, Robert Schumann, qui aimait lui-même donner des titres à ses œuvres, avait conscience de leur relativité et de leur imperfection. Et à propos des symphonies de Beethoven comportant des titres (La Troisième : « Héroïque », la Sixième : « Pastorale »), il a même déploré que Beethoven ait donné ces titres et ait ainsi limité l'imagination de l'auditeur. On connaît plusieurs cas où, au cours du processus de travail sur son œuvre, le compositeur les a fait précéder de titres programmatiques puis, l'œuvre achevée, les a enlevés afin de ne pas circonscrire la musique dans des cadres de sens concrets précis. Debussy a agi très subtilement dans ses cycles de préludes, où les titres de ses morceaux étaient donnés non pas au début, comme des titres, mais à la fin, sous la dernière ligne de la partition, entre parenthèses et suivis de

3. *Ibid.*, p. 421.

4. *Ibid.*, p. 639.

5. *Ibid.*, p. 467.

points de suspension, comme l'une des nombreuses variantes possibles de dénomination de l'entité musicale.

Selon Losev, la musique est la *vie* et le *devenir* du nombre dans le temps, *exprimés* dans le son. Ou bien, comme il le spécifie, « la musique est la matérialité exprimée de façon pure et alogique de la vie des nombres, donnés sous la forme d'une intelligence pure (c'est-à-dire d'une auto-interprétation, d'une identité sujet-objet, K.Z.). C'est pourquoi l'essence de la musique se manifeste directement dans toutes les expressions structurées, puisque celles-ci possèdent une nature numérique (rythme, proportion des formes, syntaxe, structures harmoniques et mélodiques, timbres, intensité sonore), mais également dans les catégories de devenir (intervalle, retransition, fondamentale, triade de B. Assafiev i : m : t [Initium – Medium – Terminus] : impulsion, mouvement, terminaison, etc) et d'expression (expression sonore). L'« intelligence », c'est-à-dire l'être de la personne, se réalise dans les facteurs du style. Les catégories citées ci-dessus, dotant les phénomènes musicaux correspondants d'une identification verbale, s'avèrent être des noms plus proches de l'essence, ces noms qui sont l'essence même. Il s'agit précisément de la couche de dénomination qui, selon la définition d'A.V. Mikhaïlov, vient de l'intérieur de l'œuvre : « l'œuvre envisage son sens, et, en l'envisageant, le nomme⁶ ».

La dénomination provenant de l'extérieur (de la sphère extra-musicale), les genres, les titres programmatiques, les caractéristiques des sentiments et des affects manifestent l'essence musicale non en tant que telle, mais dans le résultat de ses interactions avec d'autres essences, et cela en partie, selon une plus ou moins grande plénitude, dans la mesure où l'énergie de l'essence musicale agit non pas sous sa forme pure, mais en s'entourant de l'énergie de sa perception venant de l'extérieur : de l'interprétation. Une dénomination semblable, prenant sa source à l'extérieur et tournée vers la première, est pourvue d'un « mécanisme » radicalement inverse : cette dénomination, en nommant, envisage un sens. Il est clair que ce système de notions transforme à la racine les représentations traditionnelles (caractéristiques des XVIII^e et XIX^e siècles) des rapports entre le contenu et la forme. Tout ce qu'on avait usage d'entendre par « contenu » de l'œuvre musicale (l'idée, le sentiment,

6. A.V. Mihajlov [Mikhaïlov], *Slovo i muzyka : Muzyka kak sobytie v istorii slova, Slovo i muzyka A.V. Mihajlova : Materialy nauch. konferencij* [Le Mot et la musique : La musique comme événement dans l'histoire du mot, le mot et la musique de A.V. Mikhaïlov : Actes de colloque], M., Nauka, Trudy MGK, 2002, p. 9.

l'image) apparaît se trouver hors de l'essence de la musique, au-delà du sens proprement musical, dans la sphère de dénomination de ce dernier. En somme, notre dénomination de la musique (venant justement de l'extérieur) n'est au fond pas autre chose qu'un retour à cette matérialité sémantique du monde réel, qui a été « dispersée » (il s'agit là de l'une des expressions imagées de Losev) de façon « hyléenne » dans le nombre musical.

La question de la dénomination des sens musicaux était semble-il pour Losev la plus critique, pour ne pas dire la plus douloureusement complexe. L'acuité du problème (d'ordre plus vital, pratique et religieux que purement philosophique) tient au fait que la mythologie de la musique abolue constitue une partie non pas de la Mythologie absolue, mais de la mythologie relative : romantique et « libérale ». La musique de la Mythologie absolue (il s'agit de la musique de l'Église médiévale) est naturellement soumise à l'Absolu et inconcevable sans lui. En effet, la musique absolue (Beethoven, Chopin, Brahms, etc) est un « monde en soi » autosuffisant. Deux absolus ne peuvent coexister ! Mais dans la mythologie romantique (relative), l'absolutisation du sujet humain est très relative, elle ne peut exister que sous forme de tendance. Selon Losev :

La musique [de la Nouvelle Europe] suppose l'absolutisation du sujet humain et, étant donné qu'il est impossible pour le sujet humain limité et mortel de devenir sérieusement l'Absolu, de l'Absolu actuel ... qui contient l'infinité de toutes les finitudes dans un seul point, elle devient un Absolu potentiel, recherchant et devenant éternellement l'Absolu⁷.

Losev a conçu une philosophie originale de la musique et a, ce faisant, établi pour la première fois, de façon rationnelle et théorique, l'intuition existant de toute éternité du lien entre la musique et le monde divin, suprême.

Cependant, parallèlement à la définition du phénomène de la musique, Losev a toujours réfléchi à ce que nous dit la musique et à la façon dont elle accumule en elle les sens extra-musicaux. Il ne cachait pas non plus et disait même très ouvertement que l'approche philosophique de la musique ne lui suffisait pas et qu'il était indispensable de compléter la philosophie avec la mythologie. Cette approche complémentaire est totalement conditionnée par la gnoséologie initiale à laquelle a été consacrée la première partie de l'article. Si nous percevons la musique non pas comme un jeu de

7. A.F. Losev, *Žizn': Povesti, rasskazy, pis'ma* [Vie : Récits, nouvelles, correspondance], SPb., Komplekt, 1993, p. 164.

formes abstraites pures, mais comme une pensée extrêmement intense sur le monde, l'homme et sur Dieu, alors nous franchissons inévitablement les frontières de l'essence musicale en tant que telle, dont la conception impliquera une action de co-crédation : la *dénomination*, ou, selon Losev, la création de mythes musicaux », dans la mesure où le mythe est un « nom magique déployé ». Nous soulignerons une fois encore que la dénomination et la création du mythe musical représentent un retour créatif aux essences concrètes du monde réel qui ont été soumises, d'un côté, à une idéalisation, et de l'autre, à une « méonisation hyléenne » dans le nombre musical.

Ainsi, *Očerke o muzyke* [Essai sur la musique] (1920) s'achève sur le mythe de la Cinquième symphonie de Beethoven et de l'Hymne à la Bien-aimée lointaine. On trouve l'exemple le plus éclatant de la mythologie musicale losévienne dans l'ouvrage *Mirovozzrenie Skriabina* [La Vision du monde de Scriabine] qui contient, parallèlement à une analyse objective, des appréciations extrêmement affectives et subjectives. Losev critique, dans la personne de Scriabine, l'individualisme hypertrophié de la culture romantique qui a reçu une expression maximale et a évolué vers son contraire.

Les mythes loséviens sur la musique sont des mythes ostensiblement romantiques. Ils confirment les positions fondamentales de la philosophie de la musique de Losev, mais, ce faisant, se situent d'une manière ou d'une autre dans un contexte d'idées étranger à Losev, clairement éloigné du christianisme.

Voici un passage du « mythe » créé par Losev sur l'un des chefs-d'œuvre les plus populaires de la musique classique :

[...] Dieu, aveuglant et devenant le monde et son destin caché ; le monde jusqu'alors fossilisé, est devenu ce moment-là la chair souffrante de Dieu crucifié ; la masse tourbillonnante du Temps et l'intermittence des vagues universelles ; l'abîme de l'Éternité, tendu et rétréci jusqu'à l'individualité et la singularité ; la conversion tragique de ce singulier revenant vers la Nécessité et la mer du néant, dans l'être de l'Impersonnalité éternelle. Telle est la transcription verbale des sages présentations de la première partie de la Cinquième symphonie de Beethoven⁸.

Un passage de « La Musique comme objet de la logique », intitulé « Muzykal'nyj mif » [Le Mythe musical] mérite une attention particulière. Dans une tentative de mystification du lecteur, Losev

8. A.F. Losev : *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forme. Style. Expression], M., Mysl', *op. cit.*, p. 656-657.

présente ce passage comme « [...] une traduction faite [...] à partir d'un écrivain allemand peu connu [...] qui comprenait assez profondément l'essence de l'art musical. Il prend ensuite ses distances avec le texte introduit :

En ce qui me concerne personnellement, ces transports insensés de la jeunesse me sont à présent plutôt étrangers [...]. Je ne vais bien évidemment pas me lancer dans tout ce délire...⁹.

La référence à l'« écrivain allemand peu connu » ne peut bien entendu nous tromper. De nombreuses idées-clés du « Mythe musical » coïncident directement avec les positions de la partie majeure de l'œuvre de Losev (même textuellement, malgré un autre genre, plus libre) : le fait que Losev en soit l'auteur est ici indubitable. On peut également repérer à l'œil nu la référence aux textes du XIX^e siècle, de Novalis et Hoffman jusqu'à Nietzsche¹⁰. Anticipant une question logique (alors pourquoi « tout ce délire » est-il inclus par Losev dans ce traité « musical-logique » ?), l'auteur explique : non satisfait de la « pensée abstraite » et de la « phénoménologie exacte de la musique », il veut

[...] attirer l'attention du lecteur sur une présentation quelque peu nouvelle de l'essence de la musique, en faisant intervenir des points de vue déjà fondamentalement autres, et surtout purement *mythologiques*¹¹.

Pour Losev, l'apogée incontestable du développement de la musique, son âge d'or, est le romantisme du XIX^e siècle : c'est pourquoi l'image de l'auto-interprétation de l'élément musical est présentée justement à partir du point de vue de cette vision du monde, devenue la base de l'âge d'or cité ci-dessus. Dans les remarques concernant le chapitre mentionné, il est dit que « l'écrivain allemand » a tenté de créer un modèle de mythe pour la musique en général ; cependant, *Losev lui-même* comprend bien le caractère « relatif » et incomplet du texte étudié :

L'auteur des passages cités a tenté de proposer un mythe commun à chaque musique, bien qu'il n'ait pas réussi à le faire entièrement, puisque le penchant pour une ligne précise (Beethoven, Wagner,

9. *Ibid.*, p. 470.

10. À propos des liens entre le « Mythe musical » et les textes de Hoffman, voir : M. Garmanjunov [Garmaniounov], « "Les Kreisleriana" du Professeur A.F. Losev », *Načala*, 1993, 2.

11. A.F. Losev, *op. cit.*, p. 470.

Liszt, Scriabine) y est trop visible. Tout cela, cependant, doit être présenté seulement comme un modèle¹².

Dans le « Mythe musical », l'« auteur » supposé caractérise sa méthodologie particulière par l'exemple suivant :

La perception de l'essence de la musique au moyen de la nature du féminin et de la folie de l'artistique...¹³.

La « folie de l'artistique », selon Losev, lui est « maintenant plutôt étrangère » : elle est résolument détachée de la *sobre* vision losévienne. Voici quelques exemples de cette « folie » :

Entre Dieu et le monde, se trouve l'âme crucifiée. Elle ne peut contenir deux abîmes. Mais cela doit, cela est donné et prédit, être réuni. La réunion de Dieu et du monde doit avoir lieu. L'immanence de Dieu et du monde doit s'établir. L'âme est saisie par les douleurs de la naissance du nouveau Dieu-Monde. Le grand miracle de la divinisation du monde et de la mondialisation de Dieu doit s'accomplir. Et voilà, il se produit ! L'Être absolu de la musique est, également, l'être du monde et de Dieu. Le tourment délectable et la langueur de la Volonté et du Chaos du monde sont la langueur divine. Les tourments et les lamentations des Ténèbres, délectables et emplies de terreur, sont la vie de l'Absolu. [...] Dans la musique, il n'y a pas de non-divin. Le gouffre séparant les deux mondes a sombré dans l'Être purement musical. Ressentir musicalement signifie ne pas connaître la désunion de Dieu et du monde. Ressentir musicalement signifie louer chaque brin d'herbe et chaque grain de sable, se réjouir de la vie de l'Être, en-dehors de toutes les catégories et de toutes les appréciations. Il y a quelque chose de païen dans les transports musicaux de l'âme. Il y a quelque chose d'amoral et de biologique ... dans les folies du sentiment musical. Vivre musicalement signifie prier tout [...] Vivre ainsi signifie gouverner le Tout, présent de façon immanente dans chaque monade des courants d'aspiration de l'Être¹⁴.

Nous sommes face à un véritable équivalent de l'auto-divinisation scriabinienne ! Seulement ici, celle-ci est présentée au moyen d'expressions plus mesurées et voilées.

On observe un lien indéniable entre trois textes de Losev, dans lesquels la réunion du « naturel du féminin et de la folie de

12. *Ibid.*, p. 587.

13. *Ibid.*, p. 471.

14. *Ibid.*, p. 479-480.

l'artistique » joue un rôle essentiel. Il s'agit tout d'abord de la fin d'*Očerke o muzyke* [Essai sur la musique], constitué du « mythe » sur la Cinquième symphonie de Beethoven, et de l'hymne « À la bien-aimée lointaine ». Ici, le mythe romantique sur la musique est présenté par Losev lui-même. Il s'agit ensuite de l'ouvrage *Mirovozzrenie Skriabina* [La Vision du monde de Scriabine] (1920-1921), où le dénommé mythe musical, pourvu précisément chez Scriabine d'une expression maximale et s'avérant avoir eu une influence décisive sur la conception losévienne, est exposé à une critique implacable et se trouve frappé d'anathème. Cet ouvrage n'empêche pas par ailleurs Losev de voir en Scriabine « [...] l'un des rares génies à avoir offert la possibilité de vivre concrètement le paganisme et sa *vérité aucunement destructible*¹⁵ (les italiques sont de l'auteur de l'article). D'autre part,

Scriabine a démontré comme nul autre toute la douceur et quelque vérité cachée de la dépravation¹⁶.

Enfin, nous découvrons dans les pages du traité *Muzyka kak predmet logiki* [La Musique comme objet de la logique] (1920-1925 : le deuxième chapitre incluant « Le Mythe musical » concerne l'année 1924) la dernière présentation, extrêmement complète, du mythe musical, qui concerne, dans le cas présent, la musique en général et n'est plus séparé de l'opus « À la Bien-aimée lointaine » (ce que l'on peut observer dans l'« Essai... » cité), mais se trouve dans un entrelacement permanent avec elle. Si, comme il a été dit plus haut, Losev récuse ici sciemment son statut d'auteur, il estime néanmoins nécessaire d'inclure dans son ouvrage le passage mentionné, comprenant, manifestement (à l'instar de Scriabine) sa « vérité aucunement destructible ».

La présence dans les mythes musicaux loséviens de l'image de la Bien-aimée divinisée, et, chez Scriabine, de la relation érotique au Tout mérite notre attention. Bien entendu, la coïncidence relevée n'est pas fortuite : le « naturel du féminin », l'amour, divinisé et élevant vers l'Absolu, représente une partie essentielle du mythe romantique. Losev développe cette vision dans sa prose artistique philosophique des années trente (« Vstreča » [Rencontre], « Trio Čajkovskogo » [Le trio de Tchaïkovski]), qui évolue d'ailleurs jusqu'au grotesque (le roman *Ženščina-myslitel'* [La Femme-penseur], écrit à partir des impressions nées du jeu de Maria Ioudina).

15. *Ibid.*, p. 779.

16. *Ibid.*, p. 778.

Losev a conscience que la musique « absolue » de Beethoven et des romantiques (précisément cette musique qu'il aimait si passionnément !) est le fruit de l'absolutisation du sujet ressentant subtilement, enclin à se placer au centre de la création. Fait intéressant, Losev critique l'anthropocentrisme de la nouvelle Europe à partir des positions du christianisme (« La vision du monde de Scriabine »), tout comme (dans une interprétation grotesque) du collectivisme socialiste (« Rencontre »), et dans le roman « La Femme-penseur », de ces deux points de vue. C'est précisément en cela que l'héroïne si contradictoire du roman (la pianiste Radina) est le symbole d'une culture malade (ce qui la différencie fondamentalement de son archétype, Maria Ioudina).

Cependant, le caractère divin des sources de l'art fait que les mythologies relatives se trouvent elles aussi à la base de la création de grandes œuvres. On peut supposer que l'envie d'écrire de la prose artistique à propos de la musique et de démontrer quelque chose en dehors de la théorie s'explique par une tentative de concilier deux absolus. Dans la nouvelle « Trio Čajkovskogo » [Le Trio de Tchaïkovski], Losev expose les principes du rapport entre la musique et l'Absolu, et présente en même temps une base méthodologique de réflexion sur ce thème :

Si l'on parle de la musique comme d'une auto-sensation intra-divine, alors la question de l'Absolu même n'est en rien concernée par cela. L'Absolu, selon sa propre conception bien entendu, est quelque chose qui transcende infiniment toute auto-sensation humaine. La musique procure une vie absolue intra-divine non pas au sens de sa reproduction littérale, ni d'une absoluité substantielle, mais au sens d'une réduction correspondante de perspective, autrement dit au sens d'une image reproduisant uniquement les rapports, et non les dimensions absolues. En effet, dans une goutte d'eau, c'est le soleil entier qui se reflète... Cela ne signifie pas pour autant que la goutte d'eau ait les dimensions du soleil... La musique offre un auto-ressenti intra-divin précisément dans l'image de cette réduction sémantique convenant au fini en comparaison avec l'infini¹⁷.

Il est à noter que la « réduction de perspective » de l'Absolu dont parle Losev doit être comprise non pas tant sur le plan quantitatif que sur le plan qualitatif. Car l'Absolu en tant que valeur religieuse suprême peut être compris non pas chrétiennement et spiri-

17. A.F. Losev, *Žizn' : Povesti, rasskazy, pis'ma* [Vie : Récits, nouvelles, correspondance], *op. cit.*, p. 184-185.

tuellement, mais à travers telle ou telle réduction socio-historique, par exemple païenne, c'est-à-dire de manière magique, matérielle et plastique, subjectiviste ou autrement encore. L'un des problèmes propres à Losev, et peut-être l'un des plus dramatiques, est la conception de l'Absolu dans la culture européenne des Temps nouveaux.

Dans la prose littéraire de Losev, on assiste à deux reprises (dans la nouvelle *Trio Čajkovskogo* « Le Trio de Tchaïkovski » et dans le roman *Ženščina-myslitel'* [La Femme-penseur]) à une comparaison directe entre la musique et la prière. Cela ne peut être fortuit. Il apparaît qu'il s'agit de deux démonstrations complètement différentes d'une seule entité, soit de deux types de ravissement, ou d'extase, de deux formes de pénétration de la conscience humaine dans la sphère du supra-concevable et du supra-matériel. Autrement dit, la musique est reliée aux autres arts, comme la prière muette, « intelligente », des hésychastes l'est à la prière orale ordinaire. Cependant, ces deux types de ravissement, ou d'extase, sont aussi différents que les types de culture qu'ils ont engendrés peuvent l'être. Losev montre que dans les conditions de la culture médiévale et de l'Absolu objectif-personnel (c'est-à-dire du Dieu chrétien), l'amour humain des valeurs divines ne peut se matérialiser que sous la forme de la prière. Bien entendu, dans ces conditions, la musique ne peut elle non plus devenir un monde autosuffisant, et doit d'une certaine façon se dissoudre dans l'état d'esprit de la prière. Et à l'inverse, dans la culture européenne des Temps nouveaux où le sujet humain est soumis à l'absolutisation, et où l'Absolu objectif connaît une schématisation et une impersonnalisation grandissantes, c'est *le ravissement musical*, en tant que forme particulière d'atteinte de l'Absolu¹⁸, qui occupe la place de l'extase religieuse de prière. On comprend pourquoi la musique de la culture anthropocentrique de la nouvelle Europe (XVII^e-XIX^e siècles), qui représentait traditionnellement la matérialisation de la sphère supra-rationnelle des nombres et des essences immatérielles, devient en même temps de plus en plus humaine (voire finalement « trop humaine »), dans la mesure où l'Absolu lui-même devient immanent à la conscience humaine. On comprend également que

18. Soit dit en passant, la partie d'*Očerke o muzyke* [Essai sur la musique] qui nous est parvenue s'ouvre sur ces mots qui intriguent : « Cela résonne terriblement et peut sembler inhabituel et saugrenu à l'oreille commune. Et pourtant, il s'agit seulement de la description de l'image du ravissement musical » (A. Losev, *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forme. Style. Expression], *op. cit.*, p. 638).

pour la personne absolutisée, ce n'est pas la prière qui sera la forme suprême de l'activité spirituelle, mais l'immersion dans son « art pur » propre, dans sa « musique absolue ».

Pour Losev, le ravissement de la prière est supérieur à la musique, comme à tout art. Losev fait dire à son personnage principal dans « Le trio de Tchaïkovski » (ce héros est le deuxième « moi » de l'auteur) :

Que faire, si nous ne sommes pas des moines¹⁹, si les transports intelligents des anachorètes et des ascètes ne nous sont pas destinés ?... Voici alors que la musique apparaît comme notre consolatrice... Avec les éclaircissements, les précisions, et les réserves que j'ai prononcés, le ravissement musical apparaît comme la réalisation la plus parfaite de la culture, la plus positive et précieuse, qu'a offerte l'Europe Occidentale des Temps nouveaux²⁰.

En conclusion, je soulignerai que l'interprétation néo-platonicienne du nombre dans la hiérarchie de la Création offre pour la première fois une base philosophique à l'intuition de la musique divine, qui se trouve réactualisée dans la culture contemporaine. La conception de la musique comme devenir du nombre s'est avérée actuelle dans toutes les étapes de son histoire. Née dans le courant de la mythologie romantique, la philosophie de Losev a mis en évidence l'universalité : elle a des résonances dans le structuralisme de l'avant-garde, et de manière générale dans toute composition contemporaine faisant intervenir le nombre (ce qui est à nouveau extrêmement caractéristique de la seconde moitié du XX^e siècle). L'écoute losévienne de la musique (sa dénomination, son interprétation) est, comme nous le voyons, conditionnée par la mythologie romantique. En même temps, sa *philosophie de la musique est universelle*, car elle est conditionnée par la mythologie Absolue, qui a engendré à son tour les formes théoriques correspondantes : le néoplatonisme chrétien et l'énergétisme orthodoxe (et de fait l'onomatodoxie) (Voir Grégoire de Palamas).

En outre, on peut constater dans la philosophie de Losev un tournant principal vers une nouvelle réflexion, nouvelle certes mais inspirée par la renaissance de l'ancienne, aucunement primitive, et pas moins achevée. Les fondements antiques et médiévaux de la pensée losévienne permettent d'interpréter sur le plan théo-

19. À cette époque, Losev était déjà moine, mais le passage cité est présenté au spectateur par une personne de la culture laïque *de cette époque*.

20. A.F. Losev, *Жизнь : Повести, рассказы, письма* [Vie : Récits, nouvelles, correspondance], *op. cit.*, p. 194.

rique une série de *formes expressives*, le mythe et l'art en particulier, et d'apporter une réponse aux questions les plus complexes et actuelles soulevées par notre époque.

Conservatoire d'État, Moscou

*Travail réalisé dans le cadre du projet RGNF 08-03-00127a (« Iž arbi-
va A.F. Losev » [Des archives d'A.F. Losev])*

Traduction du russe par Marie Loisy et Maryse Dennes