Penser la musique au temps de Louis XIII

Théodora Psychoyou

▶ **To cite this version:**

Théodora Psychoyou. Penser la musique au temps de Louis XIII. Georgie Durosoir. Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII, Centre de musique baroque de Versailles, p. 297-302, 2003. halshs-00375084

HAL Id: halshs-00375084
https://shs.hal.science/halshs-00375084

Submitted on 14 Apr 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Penser la musique au temps de Louis XIII

Jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle, la pensée musicale se déploie dans un espace très circonscrit au sein de l'édifice du savoir. Cet édifice est organisé depuis le Moyen-âge en sept arts libéraux, qui constituent le *Trivium* – dialectique, grammaire et rhétorique – et le *Quadrivium*. À côté de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie, la musique constitue une discipline mathématique ; l'objet du *Quadrivium* est le nombre dans ses différentes expressions, en quantité linéaire, spatiale ou en mouvement, enfin le nombre rendu sensible, c'est-à-dire audible. Hérité du pythagorisme et du platonisme, cet attachement au nombre dans sa dimension métaphysique se trouve au cœur de la scolastique médiévale ; le nombre est l'*essence* fondamentale du microcosme et du macrocosme et révèle la concordance extraordinaire de toutes les parties de l'univers. Assimilé par les théologiens, il témoigne de la perfection absolue de celui qui crée l'Harmonie universelle, Dieu, cet "Orphée divin qui touche les cordes du grand luth de l'univers et qui a soin de tous les ressorts et mouvemens qui paroissent dans les cieux et dans les élémens" (Marin Mersenne, *L'impiété des déistes*, 1627).

À l'aube du XVII^e^ siècle, penser la musique signifie s'inscrire dans la continuité de cet héritage ; la théorie de la musique est, pour l'essentiel, l'apanage d'érudits de formation humaniste. Seulement, la révolution scientifique vient briser irrémédiablement ce schéma épistémologique. L'essor de l'empirisme et des méthodes expérimentales bouleverse en effet l'édifice du savoir et plusieurs disciplines voient la nécessité d'une nouvelle définition de leurs codes théoriques. Les philosophes puisent des alternatives dans la compréhension du monde en termes de physique, dont les différentes composantes – mécanique, optique, acoustique… – s'établissent en tant que disciplines autonomes et connaissent un essor exceptionnel au XVII^e^ siècle. Parallèlement à une longue série de découvertes scientifiques, de progrès en astronomie et en géophysique, le statut du nombre change : de véritable *essence* de toute chose il devient désormais sa *mesure*. La pensée musicale intègre un nouvel ensemble qui peu à peu prend forme, bien différent du système universel que fut autrefois le *Quadrivium*. À l'instar de Boèce,

qui avait jadis exposé les fondements et la disposition des arts libéraux, ce sont des philosophes comme Francis Bacon, dans son *Instauratio magna* (1620), ou René Descartes, dans ses *Principes de Philosophie* (1644, 1647), qui proposent une nouvelle architecture à l'édifice du savoir.

Penser la musique au temps de Louis XIII suppose, par conséquent, de rebâtir les repères à la fois pour la théorie et pour la pratique ; penser la musique au début du XVII^e^ siècle c'est, en d'autres termes, réinventer le rapport entre l'objet *spéculatif* et l'objet *sensible* qu'incarnent cet art et cette science.

La nécessité d'une réorganisation totale résulte du fait que plusieurs principes fondamentaux jusqu'alors admis comme des axiomes, c'est-à-dire comme des vérités indiscutables, ne résistent pas à l'expérience scientifique ou à l'épreuve musicale pratique. Cette mise en question ébranle en premier lieu deux objets jusqu'alors hors toute atteinte, à savoir le modèle mathématique et l'autorité des Anciens. La contestation, qui concerne toutes les disciplines scientifiques, débute dans le domaine musical : une simple mise en application de la théorie pythagoricienne des proportions fait découvrir avec stupéfaction au théoricien de la musique – le pionnier fut le compositeur Vincenzo Galilei à la fin du XVI^e^ siècle – que le système ne fonctionne pas, puisque ce que perçoivent les sens contredit une loi [1] perpétuée depuis l'antiquité grecque !

Les expériences musicales de Vicenzo Galilei mirent à l'épreuve le pythagorisme et le platonisme ; les découvertes de son fils, Galileo, rendent la physique d'Aristote, fondée sur un monde géocentrique, caduque. La seconde grande victime fut donc l'autorité des Anciens. Cette critique touche à plusieurs enjeux scientifiques et théologiques, l'aristotélisme étant assimilé par la scolastique médiévale depuis saint Thomas d'Aquin. Le procès suivi de la condamnation de Galilée, en 1633, émeut toute la communauté scientifique de l'époque, composée, de surcroît, en grande partie d'hommes d'Église.

Au-delà des implications techniques et théologiques fondamentales qu'implique la critique d'une partie de l'œuvre d'Aristote – alors que sa *Physique* en souffre, sa *Poétique* triomphe –, ce qui a un retentissement symbolique immense et irrévocable c'est précisément le fait de contester son autorité. La mise en question de ce "père", du philosophe par excellence, mène plus généralement à celle des Anciens, enfin à celle des règles héritées du passé ; c'est là que se situe le véritable départ de la querelle des Anciens et des Modernes, qui donne lieu à des moments de controverse épiques dans la seconde moitié du siècle. Le temps où il

suffisait de dire “le Maître l’a dict ainsi” est à jamais révolu ; le compositeur Jacques de Goüy exprime de manière particulièrement limpide la mesure de ce retentissement : “si’il est permis de disputer aujourd’huy contre Aristote, je croy qu’il n’est pas moins permis de disputer contre ceux qui ont estably les reigles de la Musique, veu qu’elles ont bien moins de fondement, que les principes de la Philosophie”.

Penser la musique au temps de Louis XIII signifie donc établir une codification alternative de tous ses paramètres, s’aventurer dans une *Terra incognita* où tout est potentiellement à découvrir et, surtout, à comprendre : la perception du son n’est pas en soi l’*objet* de la nouvelle théorie musicale mais seulement un préalable. Après l’opération des *sens* vient celle de la *raison*, celle qui cherche la causalité des objets sensibles, qui cherche à rationaliser le monde en termes de physique et de physiologie. L’instigateur de ce nouveau discours théorique est René Descartes, dont le tout premier écrit, en 1618, est un *Abrégé de musique* : “l’objet de la musique est le son ; sa fin est de plaire, et d’exciter en nous diverses passions”. Un critère complètement nouveau est alors pris en compte, à côté de l’étude des *consonances* et des *dissonances*, à savoir la considération de ce qui est *agréable* ou *désagréable* à l’ouïe. Une quinzaine d’années plus tard, le philosophe développe davantage ses recherches sur la perception dans un chapitre de son traité de l’*Homme*. L’étude physique des vibrations sonores et de l’anatomie du corps humain permettent une compréhension rationnelle des phénomènes musicaux : “ce seront ces petites secousses, qui passant jusqu’au cerveau par l’entremise de ces nerfs, donneront occasion à l’âme de concevoir l’idée des sons […]. Ce ne sont pas absolument les choses les plus douces, qui sont les plus agréables aux sens, mais celles qui les chatouillent d’une façon mieux tempérée ; ainsi que le sel et le vinaigre sont souvent plus agréables à la langue que l’eau douce ; Et c’est ce qui fait que la musique reçoit les tierces et les sextes, et mesme quelquefois les dissonances, aussi bien que les unissons, les octaves, & les quintes ” (René Descartes, *De l’Homme* : *De l’ouïe et de ce qui fait le son*, 1633).

Descartes tenait à dédier ce traité à un interlocuteur cher, son ami depuis les bancs du collège jésuite de La Flèche, l’homme qui, de quelques années son aîné a été le défenseur le plus fidèle et enthousiaste de sa philosophie, à une époque où celle-ci ne manqua pas de susciter la controverse (finalement cette édition, prévue pour Noël 1633, a été ajournée à cause de la condamnation de Galilée). Cet ami est Marin

Mersenne ; ce père minime, correspondant et fédérateur des plus grands esprits de son temps, Descartes mais aussi Galilée, Pascal, Gassendi, Fermat, Roberval, Toricelli, Naudé, Doni… – la liste serait trop longue – est surtout le théoricien de la musique français dont l'œuvre a le plus marqué son siècle. Auteur de plusieurs milliers de pages consacrées à la musique, Mersenne fut le grand artisan de la mise en place des nouveaux jalons de cette discipline.

Avec Mersenne, penser la musique signifie être à la fois physicien – mécaniste, opticien et acousticien –, organologue, mathématicien et géomètre, chimiste, astronome et même astrologue, puis grammairien, philologue et historien, enfin philosophe, exégète et théologien. Il est aussi grand amateur de la musique, il la pratique peut-être lui-même mais, surtout, il sait s'entourer des musiciens les plus modernes de son temps, tels Anthoine Boesset, Jacques Mauduit, Pierre Guédron, Henri de Bailly ou Jehan Titelouze. En une douzaine d'ouvrages, parmi ceux consacrés intégralement ou en partie à la théorie musicale, parus de 1623 à 1647, Mersenne réalise une somme encyclopédique unique en son genre. Du point de vue de la structure globale et de la quête d'exhaustivité, l'*Harmonie universelle* de 1636, son ouvrage le plus emblématique, constitue le dernier "Grand traité" pour la musique selon la tradition des grandes entreprises d'érudits humanistes. Dans le même temps, l'*Hamonie universelle* est le premier grand traité moderne, en ce qu'il tient compte et même participe notablement – Mersenne est le premier à définir la longueur du pendule à secondes et à mesurer la vitesse de propagation du son – de toutes les dernières découvertes en sciences. Parallèlement il expose et analyse les recherches philologiques, historiques et philosophiques ayant trait à la musique les plus importantes – de longues pages sont consacrées à l'étude du mètre et de la prosodie selon Antoine de Baïf –. La modernité se trouve enfin dans sa démarche de logicien, dans la mesure où tout sujet est présenté comme une "proposition", un théorème qui, par essence, exige une démonstration, établie très souvent par voie expérimentale, et au moyen d'une argumentation abondante. Rien, absolument rien, n'est affirmé *ex cathedra*.

Révélateurs de leur époque, la pensée et l'engagement de Mersenne évoluent notablement durant vingt-cinq années de réflexion et d'écriture. Les premières œuvres subliment les doutes du minime quant au statut de la nouvelle science face à l'Église. Le problème est particulièrement épineux pour ces passionnés de l'art, de la science et de la quête d'une Vérité qui, comme Mersenne, étaient en premier lieu

consacrés à leur vocation religieuse. Dans ses premières œuvres il adopte une position relativement neutre, en philologue et historien de la musique, notamment des Grecs et des anciens Hébreux. Il défend la compatibilité entre le dogme et les sciences et s'oppose aux cabalistes, sceptiques, libertins érudits… Plus tard, à l'aube des années 1630, il épouse et répand la cause galiléenne. C'est au cours de cette décennie que son projet sur la musique connaît sa forme la plus aboutie. Interlocuteur passionné et chercheur infatigable, Mersenne mêle sa voix avec celle de ses amis, dont il suscite la contribution ; les plus grands musiciens de son temps viennent illustrer avec de nombreux exemples son discours, le plus complet sur la musique de son époque.

L'attachement à la pratique musicale est en effet une grande caractéristique de la pensée musicale au temps de Louis XIII. En conséquence naturelle du modèle fondé sur la perception, c'est-à-dire sur l'écoute, les théoriciens sont plus que jamais attentifs aux musiciens ; c'est le cas de Mersenne, c'est aussi le cas du père jésuite Antoine Parran, auteur d'un *Traité de la Musique théorique et pratique* en 1639. Cet intérêt pour la pratique musicale met en évidence son incompatibilité avec les codes théoriques qui la concernent : l'émergence de la basse continue et de la monodie accompagnée, l'abandon de la solmisation, de l'ancienne modalité, du système rythmique proportionnel etc., constituent autant de changements dont il faut tenir compte. Ces nouveautés créent le besoin d'une mise à jour urgente des codes de la composition et de l'enseignement de la musique qui, conçus à l'origine pour une musique bien différente de celle du XVII^e^ siècle, n'y correspondent que de manière de plus en plus artificielle. Inspirés par des penseurs comme Marin Mersenne et par tout le contexte stimulant qu'il a su créer, des musiciens comme Antoine de Cousu s'intéressent de manière de plus en plus active au discours théorique. Les premiers essais n'aboutissent pas pleinement – la *Musique universelle* de Cousu reste inachevée –, car la transition entre les genres d'écrit n'est pas aisée, ni l'abandon des modèles : le musicien Cousu ne peut pas écrire comme l'érudit Mersenne et l'on y sent le malaise dans l'attitude de cet auteur face à son objet. D'autres, comme le maître de chapelle Annibal Gantez ou le facteur de clavecins Jean Denis expriment ce malaise autrement, ils se dissocient de manière radicale des "penseurs" de la musique de leur temps. Véritablement rebutés par un discours qui leur échappe et dans lequel ils ne se reconnaissent guère, ces musiciens marquent la fin du règne de Louis XIII avec des textes qui, sur un ton souvent malicieux et

ironique, ne relèvent pas au fond d'une véritable pensée sur la musique mais pointent les failles des théoriciens dès lors qu'il est question de la pratique : "Le Père Mersenne dira mieux les raisons d'un motet qu'il ne les sçauroit faire, ou Monsieur Du Cousu, qui a plus attrapé du Roy avec une Gamme ou une Main qu'il luy a présentée, que je n'ay sçeu faire avec mes deux pieds en parcourant tout le Royaume" (Annibal Gantez, *L'entretien des musiciens*, 1643).

À partir du moment où les musiciens participent eux-mêmes au discours sur leur propre art et peu à peu ils se l'approprient, les brefs ouvrages consacrés à des aspects particuliers – traité de composition, méthode de musique ou d'instrument – se multiplient au détriment du grand traité encyclopédique, qui ne voit plus le jour en France après l'*Harmonie universelle*. L'émergence de l'acoustique en tant que discipline indépendante vient soulager en quelque sorte le domaine de la théorie de la musique, en s'appropriant la partie physique et physiologique pure. Dans la seconde moitié du siècle, la pensée musicale devient essentiellement l'œuvre des compositeurs, musiciens et pédagogues, autrement dit des professionnels de cet art.

"C'est une maxime trop avérée, qu'en cecy la Pratique et la Théorie doivent estre deux accidens inséparables" (Lauze, *Apologie pour la danse*, 1623). Ce que le gentilhomme François de Lauze présente, en 1623, pour une évidence ne prend tout son sens dans la pensée musicale en France que précisément à partir de ces années-là. À travers une longue série d'écrits de musiciens, cette maxime ne connaît pleinement sa justification qu'un siècle plus tard, en 1722, avec Jean-Philippe Rameau et son *Traité de l'Harmonie*.

THEODORA PSYCHOYOU

1 : Selon cette règle attribuée à Pythagore, le rapport simple entre un son grave et un son aigu, c'est-à-dire l'intervalle – octave, quinte, quarte, etc. – est par analogie le même que les rapports qui régissent les paramètres des corps qui les forment : longueur et tension de cordes, poids de marteaux, volume d'eau dans deux verres, taille de cloches, diamètre et longueur de tubes. Pour ne donner qu'un exemple, le rapport de l'octave est ½, puisque la corde qui produit le son grave est deux fois plus longue que celle qui produit le son aigu. Mais cette analogie "universelle" n'existe pas, une simple expérience le démontre : une corde deux fois plus longue produit un son plus grave, alors qu'une corde deux fois plus tendue produit un son plus aigu. Dans les décennies qui suivent, les théoriciens s'étonnent eux-mêmes de n'avoir pas reconnu cette erreur fondamentale qu'à l'aube du XVII^e^ siècle.

Charles Duflos, *Portrait de Marin Mersenne (1588-1648)*