



Khadija Ben Hassine Ksouri

Université de Tunis

Joseph-François Kremer. *Les formes symboliques de la musique.*

**Paris : Klincksieck, 1984. [ISBN 2-86563-066-8].
Réédition L'Harmattan, 2006.**

La réflexion esthétique est généralement une réflexion de spectateur. L'artiste est celui dont on « reconnaît l'acte sur l'œuvre »¹, celui « que l'œuvre révèle », l'activité créatrice étant l'objet de la réflexion. « Créer et goûter la création restent deux comportements bien différents (qui) se rencontrent rarement chez un seul individu »². Le livre de Joseph-François Kremer, *Les Formes symboliques de la musique*, constitue l'une de ces rares occasions où le compositeur interprète est lui-même l'auteur de la réflexion philosophique sur l'art qu'il pratique, une illustration de ce que la dimension créatrice de l'artiste peut apporter à la réflexion philosophique. Pour écrire son livre, Joseph-François Kremer n'a pas eu à se déterritorialiser, à s'installer en observateur analyste sur la rive opposée à celle de l'artiste créateur. La construction conceptuelle du philosophe épris de formes puise sa matière dans la production de plaisir de l'artiste épris de concepts. Le résultat est une esthétique double : esthétique de la création et esthétique de la réception.

L'esthétique de la création est faite dans un esprit kantien. Joseph-François Kremer emprunte chez Kant les principes fondamentaux du jugement du goût. Il trouve l'écho théorique de son travail dans *La critique de la faculté de juger* : l'imagination créatrice, le jugement réfléchissant, la finalité sans fin, la distinction entre schème et symbole et l'universalité sans concepts. Et si Kant n'a pas parlé de la musique, l'auteur, suivant en cela Cassirer, Hanslick et Panofsky, donne à l'esthétique kantienne une nouvelle traduction. Il ramène la multiplicité de la musique à l'unité de la perception esthétique comme attitude du sujet. Une manière de posséder le monde qui n'est ni intuitive ni conceptuelle, mais qui, sans être en rupture complète avec le conceptuel et l'intuitif, se situe à un autre niveau, celui de l'imaginaire ou de l'imagination symbolique.

Ce que Cassirer a effectué dans *La philosophie des formes symboliques*, Joseph-François Kremer l'a fait dans le domaine de la musique : un renouvellement et une

¹ Mikel Dufrenne, *L'expérience esthétique*, t.1, PUF 1992, p. 2.

² Ibid. p. 2-3.

extension du kantisme sur les bases mêmes de ses propres principes, introduisant ainsi dans cette philosophie un autre niveau de précision. Au sens que lui donne Cassirer, la musique est une forme symbolique « d'une énergie de l'esprit par laquelle un contenu de signification est accolé à un signe sensible concret »³. En tant que telle, la musique ne nous renvoie pas vers le monde des choses, mais vers l'esprit et vers son activité libre. Le néokantien considère qu'il n'y a pas d'être au sens de substrat sensible, mais des créations de l'esprit. La musique serait une des manifestations de la vie de l'esprit. L'esthétique musicale ne peut se limiter à analyser les éléments entrant dans la composition ni l'enchaînement des causes et des effets. L'erreur esthétique la plus grave serait de soumettre le plaisir esthétique à une règle. Aucune sémiologie ne peut rendre compte de la création artistique. Le symbolique ne s'épuise pas dans l'explicatif. La loi de la mise en forme musicale est une loi de création et non de simple signification, celle de la médiation entre le monde intérieur et le monde extérieur.

Cette médiation ouvre la réflexion sur une esthétique de la réception, une esthétique de la communication qui s'établit entre « société de musiciens » et « société de mélomanes ». « La participation à la musique, dit Joseph-François Kremer, est un acte social »⁴, une ouverture sur l'autre et pour l'autre. La musique a ce « pouvoir immédiat d'abolir les limites et d'en créer indéfiniment de plus larges, aptes à contenir la multiplicité des hommes et des femmes »⁵. Espace commun ouvert par l'orchestre ou l'interprète, où s'opère le passage de la musique de la puissance à l'acte, car « les formes ne pourront exister que sur ce terrain de la mémoire de toute une salle de concert, 'surface' ou 'profondeur' restant seulement virtuelles tant que la musique écrite n'est pas jouée, c'est-à-dire vécue par l'auditeur qui lui prête un moment de la durée de sa vie »⁶.

Qu'est-ce qui fait qu'un *dasein* communie avec un autre *dasein* dans le plaisir esthétique ? C'est là que Joseph-François Kremer est le plus proche de Cassirer. La communication, écrit-il, « implique une infrastructure (...) qui préexiste » et qui est « éminemment sociale »⁷. Pour parler de cette infrastructure, Cassirer emploie le concept de « prégnance symbolique ». Il y aurait ainsi, au fondement de la communication musicale, « deux moments dans une unité indissociable »⁸ : un acte de perception et un acte de mémoire, liés par une corrélation fonctionnelle. On ne peut apprécier la musique qu'au sein d'une forme déterminée de réception, « d'une infrastructure », « une mémoire *a priori* de l'écoute » qui fait que, « ce que nous croyons vivre et apprécier dans l'immédiat, en fait nous ne l'appréhendons que par la médiation de processus distincts et nombreux, mais dont nous n'avons pas connaissance »⁹. « Même si l'œuvre est nouvelle, elle fait appel à des éléments 'passés', *a priori* »¹⁰. Cet *a priori* fait que l'harmonie musicale est toujours reçue selon une valence particulière.

³ Cassirer, « Le concept de forme symbolique » in *Trois essais sur le symbolique*, éditions du cerf 1997, p.13.

⁴ Joseph-François Kremer, *Les formes symboliques de la musique*, L'harmattan 2006, p. 19.

⁵ Ibid. p. 20.

⁶ Ibid. p. 19.

⁷ Ibid. p. 20.

⁸ Cassirer, *La philosophie des formes symboliques* 1, p. 39-40.

⁹ *Les formes symboliques de la musique*, p. 31.

¹⁰ Ibid., p. 26.

En effet, « l'art comme forme de conscience possède son propre principe constitutif qui imprime en quelque sorte son propre sceau à toutes ses configurations particulières »¹¹, mais au sein de chaque forme d'art et à chacune des étapes de son histoire, il y a une charge symbolique qui nous renvoie à un *a priori* historique, extra-artistique qui entre dans sa dimension communicationnelle. Des éléments constitutifs de notre mémoire *a priori* d'écoute. Ainsi, « même si l'œuvre est nouvelle, elle fait appel à des éléments passés, *a priori* »¹², de telle façon que « ce que nous croyons vivre et apprécier dans l'immédiat, en fait nous ne l'appréhendons que par la médiation de processus distincts et nombreux, mais dont nous n'avons pas conscience »¹³. Cassirer l'avait déjà dit à propos de la perception en général qui, selon lui, « renferme un caractère de direction et de monstration grâce auquel elle renvoie au-delà de son ici et de son maintenant »¹⁴. Un caractère de direction que Joseph-François Kremer illustre en empruntant la typologie du phénomène de l'écoute à Hanslick: « l'être imaginaire musical, dit-il, est un parmi plusieurs êtres imaginaires possibles en nous »¹⁵. Dans chaque écoute, il y a un croisement du fondamental et de l'historique, ce croisement pouvant être logique, pathologique et esthétique¹⁶. « L'écoute esthétique proprement dite est celle de l'imagination des formes sonores. C'est une intuition de la succession des formes sonores. Certes, le même auditeur peut passer d'une écoute à l'autre, selon qu'il le veut ou qu'il le peut, ou à son insu et malgré lui. Il n'en demeure pas moins que l'écoute sentimentale, pas plus que l'écoute purement intellectuelle, ne sont une écoute esthétique »¹⁷.

Mais la particularité n'exclut pas l'universalité. En effet, en tant que création, la musique est toujours le fait d'une personne. Elle a cependant une force qui lui fait toucher les hommes par le biais de ce qui les unit par-delà leur différence socio-historique : leurs réalités fondamentales. Question de montrer que l'universel ne dépend ni de l'histoire ni des civilisations particulières. Ce fondamental qui unit les hommes par-delà tout ce qui les sépare est « la sensation universellement communicable »¹⁸.

Aujourd'hui, l'écart entre les mondes se creuse, les hommes des différentes cultures ont du mal à se rencontrer dans les concepts et dans les pratiques. L'universel conceptuel, au lieu de lier les hommes, ne fait que creuser les béances dans lesquelles se perd l'intérêt de l'humanité. Mais les hommes communiquent dans le plaisir esthétique. Cela appelle à une révision du sens de l'universel. Le singulier peut être universel ou (pourquoi pas), il est universel. Échanger en musique permet de constituer chez les peuples « un *a posteriori* dans la mémoire, et même un *a posteriori* conceptuel dans une mémoire qui sera ensuite la mémoire *a priori* d'une écoute ultérieure »,¹⁹ mais surtout d'une entente qui pourrait réduire les béances. Appréhender un peuple par sa musique, c'est se donner les moyens de l'apprécier en plongeant avec lui dans les formes pures de son expression et tisser en commun une mémoire symbolique. La communication permettra d'échanger l'universel dans sa concrétion ce qui ne peut pas mentir.

¹¹ *ibid*, p. 19

¹² *Ibid*, p. 26.

¹³ *Ibid*, p. 31.

¹⁴ Cassirer, *La philosophie des formes symboliques* 1, p. 230.

¹⁵ *Les formes symboliques de la musique*, p. 32.

¹⁶ *Ibid*, p. 32.

¹⁷ *Ibid*.

¹⁸ *Ibid*, p. 20.

¹⁹ *Ibid*, p. 26.