

Une petite étude sur la philosophie du langage de Merleau-Ponty

Ohnuki Tohru

AVERTISSEMENT

Les ouvrages de Merleau-Ponty sont cités par les sigles suivants.

Ouvrages de Merleau-Ponty

SC : **La Structure du Comportement*, PUF, 1977.

PP : **Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, 1976.

S : **Signes*, Gallimard, 1969.

PM : **La Prose du Monde*, Gallimard, 1969.

Maurice Merleau-Ponty présente sa philosophie du langage comme une phénoménologie du langage qui hérite, dans une large mesure, de la phénoménologie de Husserl. Selon lui, dans la pensée husserlienne sur le langage, il y a deux phases montrant un “contraste frappant” : la première phase esquissant une “éidétique du langage”, qui présuppose une conscience constituante transparente, tout à fait dégagée de toutes les conditions linguistiques; par contre la dernière attribuant une importance très capitale au “sujet parlant” qui vise une vérité concrète par l’exercice de sa langue maternelle elle-même. Cela ferait ressortir que le rôle de la phénoménologie du langage, aux yeux de Merleau-Ponty, doit être de pousser ce “retour au sujet parlant” jusqu’au bout (S, 105–107). Mais, maintenant, le problème se trouverait posé de savoir pourquoi ce “retour au sujet parlant” peut être

essentiel à la phénoménologie du langage de Merleau-Ponty, ou plus exactement, quel rôle ce “retour” peut y remplir. Notre but dans cette petite étude est donc d’aborder une telle question, en nous penchant sur la philosophie du langage de Merleau-Ponty, qui a ouvert, nous le croyons, un nouvel horizon sur le problème du langage.

La philosophie du langage de Merleau-Ponty, on le sait bien, a fait un grand pas pour quitter décisivement ce qu’on pourrait appeler en général la conception “représentativiste” du langage, c’est-à-dire la conception que “l’acte d’exprimer, dans sa forme norme ou fondamentale, consiste, étant donné une signification, à construire un système de signes tel qu’à chaque élément du signifié corresponde un élément du signifiant, c’est-à-dire à *représenter*” (PM, 205. c’est Merleau-Ponty qui souligne). Merleau-Ponty dénonce une telle idée comme “illusion objectiviste” (ibid.), puisque cette idée donne lieu à l’illusion que par la représentation l’on peut, à la limite, atteindre la “chose même”, et il y oppose sa propre idée de *langage comme création*.

Merleau-Ponty porte une attention constante aux motifs pour lesquels on se laisse prendre par la représentativisme. Lorsqu’on fait du langage un objet de la pensée réflexive de telle manière que “la signification des signes qu’on emploie, reprise et redéfinie, n’excède jamais ce qu’on y a mis et qu’on sait y trouver” (PM, 24), on a certes l’impression qu’on ne fait que se rappeler les signes justes, c’est-à-dire signes très convenables aux significations déjà données, disponibles. Mais, d’après Merleau-Ponty, c’est seulement parce que l’acte authentique d’expression est déjà accompli: les significations disponibles ne sont que des produits d’actes d’expression antérieurs. Le langage, comme le dit très clairement Merleau-Ponty, “ne paraît être simple signe qu’une fois qu’il s’est donné une signification” (PP, 459). En d’autres termes, “l’usage empirique du langage déjà fait” est toujours précédé par

“l’usage créateur, dont le premier, d’ailleurs, ne peut être qu’un résultat” (S, 56). C’est pour cela que Merleau-Ponty distingue “une *parole secondaire* qui traduit une pensée déjà acquise” d’avec “une *parole originaire* qui la fait exister d’abord pour nous-mêmes comme pour autrui” (PP, 446. c’est nous qui soulignons), ce qui montre bien qu’ “il y a deux langages: le langage après coup, celui qui est acquis, et qui disparaît devant le sens dont il est devenu porteur, — et celui qui se fait dans le moment de l’expression, qui va justement me faire glisser des signes au sens, — le langage parlé et le langage parlant” (PM, 17). Inutile de souligner que le langage parlant est synonyme de parole originaire en ce sens qu l’un et l’autre ne représentent pas un sens déjà donné, mais le constituent et l’inaugurent. Et, à titre d’exemple de parole originaire (langage parlant), Merleau-Ponty cite la parole “de l’enfant qui prononce son premier mot, de l’amoureux qui découvre son sentiment, celle du premier homme qui ait parlé, ou celle de l’écrivain et du philosophe qui réveillent l’expérience primordiale en deçà des traditions” (PP, 208).

Bien qu’on ait l’habitude, depuis Derossi, de diviser en trois stades l’itinéraire de la philosophie du langage de Merleau-Ponty: 1) celle de la **Phénoménologie de la Perception*, 2) celle de **Signes*, et de **La Prose du Monde*, 3) celle de **Le Visible et l’Invisible*, la distinction dont nous venons de faire mention, c’est-à-dire celle entre la parole originaire et la parole secondaire, tout en se modifiant d’une façon délicate avec le contexte, reste essentielle à travers toutes les stades. On pourrait la trouver, si l’on veut, même dans **La Structure du Comportement*, premier ouvrage de Merleau-Ponty, où il nous proposait de “retrouver sous les langages empiriques, accompagnement extérieur ou vêtement contingent de la pensée la parole vivante qui en est la seule effectuation, où le sens se formule pour la première fois, se fonde ainsi comme sens et devient disponible pour des

opérations ultérieures” (SC, 227). C’est ainsi que nous pouvons dire que la philosophie du langage de Merleau-Ponty avait pour rôle primordial de révéler la parole originative—toujours opérante et constituante—en deçà des paroles secondaires et de la décrire à la fois dans le vif et sous tous les aspects. Il va de soi que c’était précisément pour établir l’idée de langage comme création au lieu de celle de langage comme représentation.

Or, pourquoi Merleau-Ponty appelle-t-il la parole originative “expression authentique” ? C’est avant tout parce qu’il veut accentuer par là une continuité fondamentale entre la parole et le corps humain. Effectivement, dans la **Phénoménologie de la Perception*, le corps humain est conçu comme “éminemment un espace expressif”, ou plus exactement comme “l’origine de tous les autres” espaces expressifs, “le mouvement même d’expression” (PP, 171). D’autre part, la parole (l’expression linguistique), regardée comme “l’un des usages possibles de mon corps” (PP, 210), est donc définie comme “un véritable geste” (PP, 214), “le geste linguistique” (PP, 217). Ainsi, d’après Merleau-Ponty, la parole n’est rien d’autre qu’un des gestes corporels. Il s’avère d’ailleurs qu’il s’agit ici du corps humain, compris comme “corps phénoménal”, non pas comme “corps objectif” (PP, 123). Ce “corps humain”, on le sait bien, était mis par Merleau-Ponty au rang de concept clef de sa phénoménologie. Cette philosophie phénoménologique montre que la motricité corporelle qui est l’intentionnalité originale, “possède le pouvoir élémentaire de donner un sens (Sinngabung) au monde” (PP, 166), ce qui nous conduirait à une remarque très importante que le premier sens d’une parole est une “signification gestuelle”, seulement sur laquelle une “signification conceptuelle se forme par prélèvement” (PP, 209). C’est pour cela que Merleau-Ponty attache de l’importance à l’idée de “Je peux (Ich Kann)”, non pas de “Je pense”, dans la parole: dans ce cas, le “Je” en tant que “Je peux” n’est pas le sujet de conscience qui est ouvert seulement à la conscience de soi, mais il est le sujet corporel qui est toujours présent aux corps d’autres,

en un mot, dans le rapport intercorporel aux corps d'autres. Comme la signification d'un comportement corporel au sens étroit du terme, la signification gestuelle d'une parole présenterait donc un caractère de signification de "Gestalt" ou de "structure". De même que la perception des choses et l'action corporel qui la suppose "se mettent à avoir leur sens seulement à travers l'arrangement contingent de leur matériaux" (SC, 223), de même, le mot peu à peu se charge d'un sens "pour avoir été employé dans différents contextes" de "phrase", d'"action" ou de "situation" (PP, 445, 462). En d'autres termes, c'est la mise en forme de mots qui donne un sens à chaque mot. Mais il serait ici à noter qu'"il n'est pas possible d'en fixer le sens absolument" (PP, 445), puisqu'il ne s'agit pas de la Gestalt fixée, mais de la Gestalt dite en mouvement, c'est-à-dire de la Gestaltung. C'est ainsi qu'on peut dire que "le déroulement des données sensibles sous notre regard ou sous nos mains est comme un langage qui s'enseignerait lui-même, où la signification serait secrétée par la structure même des signes" (PP, 368-369. c'est nous qui soulignons).

Cette expression soulignée réveille bien notre attention, car elle témoigne, nous semble-t-il, que la **Phénoménologie de la Perception* a déjà contenu l'idée de "sens diacritique" que l'on attribue d'ordinaire à la deuxième et à la troisième phase de la philosophie du langage de Merleau-Ponty. Nous ne pouvons donc souscrire ni à la position d'Edie qui détermine le passage de la première à la deuxième phase comme "conversion à la version saussurienne du structuralisme" (1) ni à celle de Tilliette qui trouve la particularité de la deuxième phase dans "l'importance du synchronisme et du diacritique, diminuant la densité de la parole" (2). En réalité, le chemin du sens diacritique s'était déjà ouvert dans **La Structure du Comportement* où Merleau-Ponty, en jetant de la lumière sur la notion de "physiologie du langage" avait déjà exprimé que "la coordination", qui correspondrait à la "Gestaltung" ou à la "structuration", est "la création

d'une unité de sens qui s'exprime dans les parties juxtaposées, de certains rapports qui ne doivent rien à la matérialité des termes qu'ils unissent" (SC, 46). C'est justement sur ce chemin que Merleau-Ponty a pu rencontrer Ferdinand de Saussure. Plus précisément, il s'est assimilé la linguistique saussurienne, en rendant complètement dynamique le concept de langue par sa propre philosophie de la structure, et, bien plus, il n'a pas hésité à appliquer aux éléments tout à fait concrètes de discours la célèbre thèse de Saussure que "dans la langue, il n'y a que des différences sans termes positifs" (PM, 45). Dès lors, la structuration plutôt que la structure, la différenciation plutôt que la différence, sont devenues principes fondamentaux chez Merleau-Ponty. Et faudrait-il admettre ici que la philosophie du langage de Merleau-Ponty a pour principal but de retrouver un sens génétique—ce que Merleau-Ponty appelle très heureusement "tout un devenir d'expression" (S, 95)—sous le sens sédimentaire dans tous les domaines de l'acte d'expression. Cela ferait ressortir qu'il ne s'agit pas chez Merleau-Ponty de l'identification entre parler et "se joindre à l'objet par une intention de connaissance ou par une représentation" (PP, 206). Il lui importe toujours de retrouver dans une parole originaire "une signification qui ne vise pas un objet déjà donné, mais le constitue et l'inaugure" (PM, 79).

Cette perspective sur le langage nous permettrait d'aborder ici le problème de la "chose même", un des thèmes capitaux pour la philosophie phénoménologique de Merleau-Ponty. Mais il faut être bien prudent, puisque Merleau-Ponty prend, nous semble-t-il, une attitude un peu ambiguë à l'égard de cette question. De fait, Merleau-Ponty reprend d'une part le principe fondamental husserlienne "revenir aux choses mêmes" (auf die Sachen selbst zurückgehen) en la traduisant à sa manière, comme suit: "Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination

scientifique est abstraite, signitive et dépendante” (PP, III). En résumé, il s’agit de l’acte de “revenir au monde vécu en deçà du monde objectif (PP, 69). D’autre part, lorsqu’il envisage la “chose même” dans son rapport avec le langage, il refuse décidément la suprématie de la “chose même”. Certes, Merleau-Ponty reconnaît que le langage, surtout son “usage critique, philosophique, universel” (S, 100), à la différence d’autres genres d’expression, “prétend récupérer les choses comme elles sont” (ibid), ce qui nous donnerait l’idéal d’une représentation parfaite de la “chose même”, bien plus l’idée de vérité, l’idée de “privilège de la Raison” (PP, 222), c’est-à-dire privilège du Logos. Il insiste cependant en dernière analyse sur ce que nul langage “ne se consume pour faire paraître les choses mêmes” (S, 98). Ou encore il exprime que “le langage ne pourrait livrer la chose même que s’il cessait d’être dans le temps et dans la situation” (S, 102). C’est évidemment dire que le langage échoue toujours à récupérer complètement les choses, qu’il n’y a pas ainsi de vérité en soi, et que le privilège de la Raison (Logos) est donc “relatif” (S, 98), non pas absolu. On peut dire par conséquent que nous ne pouvons avoir le sentiment d’atteindre les “choses mêmes” qu’une fois parlé. En d’autres termes, comme l’explique très clairement Merleau-Ponty, le sens du langage, même celui du langage philosophique, est “le sens d’une genèse, il ne saurait donc se totaliser hors du temps, et *il est encore expression*” (S, 103. c’est nous qui soulignons).

Ce passage souligné nous conduirait à une conclusion que l’on doit se faire “sujet parlant” pour atteindre la “chose même”, bien plus, pour saisir même le “Cogito tacite” qui constitue la problématique propre à la phénoménologie de Merleau-Ponty: “Le *Cogito tacite* n’est *Cogito* que lorsqu’il s’est exprimé lui-même.” (PP, 463. c’est Merleau-Ponty qui souligne). On peut comprendre maintenant les mots suivants, qui forment le point culminant de l’avant-propos de la **Phénoménologie de la Perception*: “Le monde phénoménologique n’est pas l’explicitation d’un être préalable,

mais la fondation de l'être, la philosophie n'est pas le reflet d'une vérité préalable, mais comme l'art la réalisation d'une vérité" (PP, XV). Sans doute, Merleau-Ponty sous-entend par là que ce qu'on appelle la vérité ne peut plus être un résultat d'une *theoria* pure, mais celui d'une *praxis* de parole (cf. S, 116).

NOTES

(1) James Edie, **Speaking and Meaning. The phenomenology of Language*, Indiana University Press, 1976, p. 89.

(2) Xavier Tilliette, **Merleau-Ponty ou la mesure de l'homme*, Seghers, 1970, p. 159.

Qu'est-ce que "l'exotisme"?

Ohnuki Tohru

Le dictionnaire "Petit Robert" définit les mots "exotisme" et "exotique" de la manière suivante: "exotisme" est un caractère de ce qui est exotique, ou un goût des choses exotiques; "exotique" se dit de ce qui n'appartient pas à nos civilisations de l'Occident, ou de ce qui est apporté de pays lointains. Quant à l'étymologie de ces mots, ce dictionnaire nous enseigne que le mot "exotique", datant de 1548, fut rarement employé avant le XVIIIe siècle et que le mot "exotisme", dérivant d'ailleurs du mot "exotique", apparut en 1845 pour la première fois.

Cette explication fait ressortir que l'exotisme et l'exotique sont des phénomènes dont on a pris conscience à une date relativement tardive. Il y a une raison authentique à cela: on doit être assez sensible au charme de ce qui vient d'ailleurs pour pouvoir prendre conscience évidemment de l'exotisme ou de l'exotique. Le phénomène de l'exotisme était donc étroitement lié au changement de mentalité. Et ce changement était peut-être provoqué par deux éléments principaux, d'ailleurs étroitement liés entre eux, à savoir l'écroulement de la civilisation médiévale de l'Occident, et les grandes Découvertes géographiques qui commencèrent vers la fin du XVe siècle.

Dans l'Occident du Moyen Âge, était solidement construite une seule grande hiérarchie de valeur dont le sommet absolu était le Dieu chrétien. De fait, tout le monde, du Pape ou des rois aux bas-fonds, était admirablement intégré dans cette hiérarchie et, par conséquent, le monde était par avance défini et bien ordonné: le monde était en quelque sorte tout à fait fermé. Dans ce monde hiérarchisé, clos, chacun était plus ou moins content de sa propre quotidienneté.

À cette époque, celui qui vivait ici ne vivait jamais là, bien plus il ne désirait jamais vivre là ou aller là: "ici" était considéré comme un lieu hiérarchiquement tout différent de "là". Enfin, la mentalité médiévale considérait comme barbare et inintéressant tout ce qui était là, c'est-à-dire tout ce qui était extérieur à la communauté culturelle.

Mais le changement de mentalité survint d'une façon évidente après l'écroulement du monde du Moyen Âge. Il semble que la nouvelle mentalité toute différente de celle du Moyen Âge, se manifeste dans le célèbre passage des "Pensées" de Pascal: "(...) je m'effraye et m'étonne de me voir ici plutôt que là, car il n'y a point de raison pourquoi ici plutôt que là, (...)" (1) Du temps de Pascal, la grande hiérarchie sur quoi avait été totalement établi le monde médiéval de l'Occident était presque bouleversée. "Ici" n'était plus considéré comme hiérarchiquement différent de "là", mais seulement comme spatialement différent de "là": l'espace qui s'étendait entre "ici" et "là" n'était plus ordonné, mais tout à fait homogène et de ce fait infini. Ainsi, Pascal, qui a remarqué que les espaces homogènes s'étendaient infiniment autour de lui; s'est demandé pourquoi il se voyait ici plutôt que là et ensuite a ajouté: "il n'y a point de raison pourquoi ici plutôt que là". Cette affirmation met en évidence la différence entre la mentalité médiévale et celle du temps de Pascal (vers le milieu du XVII^e siècle): au Moyen Âge, à cela il existait évidemment des raisons authentiques fondées sur la grande hiérarchie des valeurs, mais, après la ruine du monde médiéval, comme Pascal l'a déjà affirmé, il n'y avait point de raison à cela. Du temps de Pascal, la différence entre "ici" et "là" n'était plus celle entre la civilisation et la barbarie ou entre la partie centrale et la partie marginale, mais seulement une différence spatiale et géographique. Ainsi, on pouvait commencer à s'intéresser à ce qui était là, à savoir ce qui était apporté d'ailleurs.

Cette nouvelle mentalité avait été déjà provoquée et était sans cesse renforcée par les grandes découvertes géographiques, car les découvertes, surtout celle du Nouveau Monde, ont eu pour conséquence de faire un grand choc à la

civilisation occidentale, conçue jusque-là comme universelle et immuable. De fait, après cette découverte, ce qui était venu d'ailleurs n'était plus regardé comme barbare ou marginal, bien plus, des produits d'origine étrangère commençaient à exercer beaucoup sur les esprits du peuple occidental une sorte de fascination. Par conséquent, les européens n'ont pu s'empêcher de s'apercevoir du caractère relatif (non plus ni universel) de leur propre civilisation, et finalement d'éprouver un vif attrait pour les civilisations inconnues jusque-là tout à fait négligées comme barbarie primitive. Enfin, il semble que ce choc qui s'appelle en général le "choc culturel" fût produit par la double rencontre de la dévalorisation et de la différence.

Tout cela apparaît chez Montaigne sous une forme un peu philosophique dans le chapitre des "cannibales": "(...) je trouve (...) qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation (le Nouveau Monde), à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage; comme de vray, il semble que nous n'avons autre mire de la vérité et de la raison que l'exemple et idée des opinions et usances du país où nous sommes. Là est toujours la parfaite religion, la parfaite police, perfect et accomply usage de toutes choses. (...) là où, à la verité, ce sont ceux que nous avons alterez par nostre artifice et detournez de l'ordre commun, que nous devrions appeler plutost sauvages. En ceux là sont vives et vigoureuses les vrayes et plus utiles et naturelles vertus et proprietz, lesquelles nous avons abastardies en ceux-cy, et les avons seulement accommodées au plaisir de nostre goust corrompu." (2) De ce passage peuvent se dégager trois réflexions caractéristiques des pensées de Montaigne: d'abord sur le caractère subjectif de la notion de barbarie, et par-là même, de la vérité ou de la raison, deuxièmement sur l'organisation parfaite de la société dite sauvage, troisièmement sur un autre plan de la notion de civilisation.

Montaigne définit là le mot "barbarie" comme ceci: on appelle barbarie "ce qui n'est pas de son usage". Cette définition l'incite naturellement à se demander pourquoi son propre "usage" est vrai et d'autres usages non. De là,

Montaigne déduit que "son usage" est relativement vrai et non plus absolument ni universellement, et ensuite que la notion de "barbarie" en elle-même n'est que relative. En effet, Montaigne a écrit un peu après le passage déjà cité: "Nous les (le peuple du Nouveau Monde) pouvons donc bien appeler barbares, eu esgard aux regles de la raison, mais non pas eu esgard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie."(3) Ainsi, le caractère relatif de la notion de barbarie a pour conséquence que la notion de vérité est elle-même aussi remise en question. Quand Montaigne a dit qu'ils n'avaient "autre mire de la verité et de la raison que l'exemple et idée des opinions et usances du païs" où ils étaient, il semble qu'il ait déjà remarqué que ce qui prétendait être "la" vérité dans la civilisation occidentale n'était, en réalité, que "sa" vérité. Cette attitude dite relativiste, d'ailleurs propre aux Moralistes français, a permis d'observer sans préjugé la société qualifiée de barbare. Par conséquent, Montaigne en a déduit une réflexion, tout à fait surprenante, qui semble évoquer une des idées caractéristiques des ethnologues d'aujourd'hui, Lévi-Strauss en tête: "Là (dans le Nouveau Monde) est toujours la parfaite religion, la parfaite police, parfaite et accompli usage de toutes choses." Il affirme ici que la société dite barbare est guidée par des principes, sans doute différents de ceux de l'Occident, mais aussi raisonnables et aussi logiquement rigoureux. Alors la culture du Nouveau Monde lui paraît, sinon tout à fait idéale, du moins charmante, et, au contraire, sa propre culture lui semble très corrompue. De fait, Montaigne a déjà décrit de la manière suivante: "En ceux là (chez les sauvages) sont vives et vigoureuses les vrayes et plus utiles et naturelles vertus et proprieté, lesquelles nous avons abastardies en ceux-cy, et les avons seulement accommodées au plaisir de nostre goust corrompu." Ensuite à ce passage s'est ajouté un passage très important: "Et si pourtant, la sauveur mesme et delicatesses se trouve à nostre gout excellente, à l'envi des nostres, en divers fruitcs de ces contrées-là sans culture."(4) C'est à ce moment-là que l'on a commencé à prendre conscience de l'exotique ou de l'exotisme. Quand ce qui vient des "contrées-là" ne paraît

plus désagréable, mais plutôt agréable, apparaît le goût de l'exotisme. Le sens de l'exotisme est donc le corollaire du sens de l'histoire, car le sens de l'histoire se manifeste quand on s'aperçoit du caractère tout à fait relatif de sa propre culture et de la profonde diversité des cultures nombreuses.

Les analyses précédentes nous incitent nécessairement à nous poser une autre question: est-ce que tout ce qui vient d'ailleurs est appelé exotique ou non? Pour bien y réfléchir, nous voulons revenir au passage du chapitre des "cannibales" dans les "Essais". Comme nous l'avons déjà mentionné, "ces contrées-là sans culture" étaient considérées comme des pays de rêve de Montaigne et les divers fruits de ces pays, eux aussi, comme agréables. Nul doute que ces deux faits ne se lient étroitement l'un à l'autre. En effet, Montaigne a situé volontiers en "ces contrées-là" l'utopie, et, au contraire, il a considéré la France elle-même comme totalement altérée. De là, il ressort que s'est nettement manifestée là une autre opposition, c'est-à-dire l'opposition entre l'utopie et le pays corrompu, mais cette opposition était jusque-là conçue comme bien contraire, c'est-à-dire l'opposition entre la barbarie et la civilisation. Avec le changement de mentalité, les pays dits barbares sont devenus utopiques, d'autre part la France dite civilisée est devenue tout à fait altérée. C'est alors que l'on devient plus sensible au charme de ce qui vient des pays regardés comme idéaux et que l'on prend conscience du goût de l'exotisme. Ainsi, nous pouvons en conclure que tout ce qui vient d'ailleurs n'est pas toujours appelé exotique et que le mot "exotique" se dit de ce qui n'est apporté que des pays considérés comme utopiques. Dans la définition du dictionnaire "Petit Robert" écrit comme ceci: "exotique" se dit de ce qui est apporté de pays lointains, l'adjectif "lointain", semble-t-il, insiste sur le caractère utopique, propre au goût de l'exotisme.

Maintenant nous voulons prendre pour exemple l'exotisme du XVIIIe siècle en Occident, qui était épris de "chinoiseries". C'est un exemple typique de caractère utopique du goût de l'exotisme. Les gens de cette époque ont

situé en Chine l'utopie, et ils ont apprécié, collectionné et imité des produits d'origine chinoise, surtout la soie, la porcelaine et la laque. Effectivement, la Chine était partout, dans la peinture, dans la mode, dans l'ornement, dans l'architecture, enfin elle pénétrait l'Europe.

Des analyses précédentes, finalement, nous pouvons conclure d'abord que le goût de l'exotisme apparaît quand on prend conscience du caractère relatif de sa propre civilisation, deuxièmement que le sens de l'exotisme est étroitement lié au sens de l'histoire, et troisièmement que le pays étranger qui est un objet d'exotisme est souvent considéré comme l'utopie.

****Notes****

- (1) B.PASCAL: Pensées (texte établi par Louis Lafuma), Paris, Seuil, collection "Points", 1962, p.54, (fragment no.68)
- (2) M. de MONTAIGNE: OEuvres complètes, Paris, Gallimard, collection "Bibliothèque de la pléiade", 1962, p.203, ("Essais", I, XXXI)
- (3) Ibid., p.208 (C'est nous qui soulignons)
- (4) Ibid., p.203

Chopin et le Regard de Dommel-Dieny

Shiina Ryosuke

Dommel-Diény a souvent insisté, dans son étude analytique, l'Harmonie vivante : Chopin, sur la prépondérance de l'idée de la "musique pure" chez Chopin. Elle dit, en citant la phrase d'Alfred Cortot sur le Prélude N°4 :

"Ici, trouver le secret en soi-même". C'est tout un mot d'ordre. Ce "secret" qu'il faut trouver, c'est dans la musique même qu'il réside. C'est à elle seule qu'il faut le demander, à une communion intime avec ce chant, et que rien ne vienne distraire ; et surtout pas à une science harmonique savamment élaborée qui prétendrait tout expliquer(1).

Bien que ces réflexions nous semblent incompatibles avec son statut d'analyste de l'harmonie, elles découlent aussi bien de son attitude à l'égard de l'oeuvre de Chopin lors de l'analyse que de son évaluation de Chopin. André Gide, lui-aussi, manifeste la même opinion que Chopin est le musicien le plus pur, que son oeuvre n'exige jamais l'appui de la parole et qu'elle parle d'elle-même par elle-même.

Cette attitude, cependant, ne saisit qu'un des aspects de l'oeuvre de Chopin. Certes, Chopin n'aimait pas des paroles explicatives sur son oeuvre, d'ailleurs il n'a presque jamais adopté de titre "programmatique", littéraire ou descriptif. Certes il n'hésitait pas à adorer Bach, "dieu" de la musique pure et savante ; n'a-t-il pas conseillé à ses élèves d'étudier

minutieusement et tous les jours le Clavier bien tempéré ? Mais en même temps Chopin leur a conseillé en fait de mimer la manière de chanter des chanteurs célèbres à cette époque. Il respectait toujours le "chant" dans la musique : Chansons, Bel Canto et opéras italiens. En outre il est l'auteur de plus d'une douzaine de mélodies.

Ainsi trouve-t-on chez Chopin ces deux tendances presque incompatibles : musique pure et savante, et musique chanté, théâtrale. En d'autres termes, nous pouvons définir ces deux éléments comme la musique "instrumentale" et la musique "lyrique", ou bien plus musicologiquement comme l'"idée de la musique absolue" et l'"idée de la supériorité de la parole sur la musique". En réalité, pendant le XIXe siècle, la dialectique de ces deux idées a la plus grande importance dans la vie musicale européenne.

Maintenant deux questions se posent à nous : Dans ce courant des idées au XIXe siècle, quelle est la place occupée par Chopin? et dans cette tradition comment définir l'attitude de Dommel-Diény, elle-même élève de Vincent d'Indy ?

Avant de faire la lumière sur Chopin, il faut que nous examinions le XVIIIe siècle, époque dominée par le chant - "parole" - dans la musique. La théorie musicale de cette époque est allée jusqu'à rejeter la musique sans paroles, c'est-à-dire instrumentale. Son origine remonte à Platon qui dit : "Pour l'harmonie et le rythme, ils doivent s'accommoder aux paroles"(2). Cette phrase de Platon, Françoise Escal l'explique en disant qu'"il y a d'abord le signifié (les idées), puis le signifiant majeur (le langage verbal), et enfin un deuxième signifiant, adjuvant et subordonné au premier, la musique"(3). Cette idée platonicienne s'est conservée jusqu'au XVIIIe siècle.

chez J.-J. Rousseau. Or on se rappelle que "la préoccupation fondamentale de Rousseau, on le sait parce qu'elle l'a poursuivi à travers toutes ses recherches théoriques, est la question de l'origine"(4). Et, dans ce cas-là, pour la musique, son origine est la langue. La langue engendre la mélodie et la mélodie compose la musique. En respectant toujours l'origine, Rousseau préfère le chant à la musique instrumentale, qui n'est qu'un accompagnement du chant selon lui. A plus forte raison, Rousseau n'admet pas l'harmonie de Rameau, et dénonce la symphonie.

Cette idée était à la mode au XVIIIe siècle. Rappelons la phrase célèbre de Fontenelle : "Sonate, que me veux-tu?" Il l'a prononcée après le concert des sonates, c'est-à-dire de la musique purement instrumentale, et las de l'avoir écoutée. La musique sans paroles ce n'est pas de la musique! aurait-il dit.

Mais la transformation arrive avec le commencement du XIXe siècle. Elle vient du romantisme allemand et d'abord des philosophes-esthéticiens. E.T.A. Hoffmann, F.T. Fischer, A. Schopenhauer et E. Hanslick... insistent sur la gratuité du beau. Ainsi le statut du chant, le plus haut au XVIIIe siècle, chant étant considéré comme amalgame de la musique et de la parole, s'est dégradé considérablement dans l'Allemagne romantique. Ici apparaît l'idée de la "musique absolue", conductrice de la "révolution paradigmatique" de la musique(5).

Cette idée, Edward Hanslick la représente bien. Dans l'argument de l'esthétique musicale que présente la dichotomie contenu/forme, peut-être réagissant contre l'attitude de l'école "Neue Deutche" - Wagner, Liszt, etc., - Hanslick insiste sur l'effacement de cette dichotomie par l'abandon du contenu. "Der Inhalt der Musik ist tönend bewegte Formen (le contenu

de la musique est la forme sonore mouvante)" est sa thèse la plus importante. La musique ne représente rien, ne signifie rien : la musique pour la musique ou "l'art pour l'art". Ce concept de l'art autonome s'est répandu tout de suite et s'impose aujourd'hui encore. Par exemple, Pierre Boulez insiste sur la même idée en déclarant que "... en musique il n'existe pas d'opposition entre forme et contenu... Forme et contenu sont de même nature, justiciable de la même analyse"(6). Avant d'aborder Chopin lui-même il faut souligner cette transformation de l'attitude vis-à-vis de la musique instrumentale : du chant à l'instrument, du lyrique au structurel.

Examinons maintenant l'attitude et les idées de Chopin. D'abord il faut noter le fait que Chopin est le premier (ou au moins l'un des premiers) utilisateur(s) d'une indication expressive : Rubato. En 1832, il a écrit "rubato" pour la première fois dans sa Mazurka op.6-1. Bien entendu, le concept était bien connu depuis l'Opinioni di cantori antichi e moderni (1723) de Tosi dans la pratique du chant. A l'origine, "tempo rubato" signifie "le temps dérobé, volé" : le tempo retardé, s'éloignant du tempo originel de l'accompagnement. Mais ce temps "volé" doit être rendu, donc accéléré pour être ajusté au tempo de l'accompagnement.

Cependant ce que Chopin veut représenter par l'indication rubato ne semble pas signifier ce "tempo rubato" traditionnel, car il n'écrit presque pas "rubato" dans les Nocturnes dont l'interprétation est généralement considérée comme le meilleur exemple du tempo rubato. Des témoignages contemporains font remarquer que l'interprétation de sa composition par Chopin lui-même comportait beaucoup de nuances, agogiques et rubatos, sûrement sans exception quant aux Nocturnes. Mais il ne l'écri-

pas. L'"écriture" est réservé pour un autre domaine : l'élément folklorique. Précisément, Jean-Jacques Eigeldinger mentionne dans son Chopin vu par ses élèves, la présence considérable du rubato dans les oeuvres polonaises de Chopin : "Les trois quart des oeuvres comportant cette indication (rubato) sont inspirés par la musique folklorique en Pologne"(7). Bien que le rubato ait des significations bien variées chez Chopin, l'"écriture" de cette indication nous rend toujours à l'élément folklorique.

Que veut dire cette "écriture", signe substitutif à l'élément folklorique, d'un exilé polonais en France? Or la notation musicale traditionnelle est "digitale", c'est-à-dire que, comme dit Escal, la notation musicale relève de la codification digitale, elle est très précisément un système de signes graphiques qui fonctionnent conformément à des règles basées sur la substitution, la discontinuité, l'arbitraire et la non-similarité"(8). Il y a des trous vides sur la surface de la partition. Mais l'exécution de cette partition est "analogue". Où n'existe pas le "degré zéro", là demeure la continuité en tant que phénomène sonore réel. D'ailleurs la partition n'est à l'origine qu'un simple aide-mémoire, qui s'est développé jusqu'à noter presque tous les éléments musicaux. Il reste, cependant, toujours une marge. Nous pouvons définir le développement de la notation musicale comme un effort incessant de compléter cette marge. Chopin, en écrivant "rubato", a poussé un peu ce développement. Avant lui ce trou interprétatif était considéré sans doute comme une nuance folklorique polonaise tout simplement, mais après il est devenu précisément une des variables du tempo, lors de l'exécution des oeuvres à couleur locale. Ecrire tout implique une volonté d'universalité. Chopin a vou-

lu pénétrer dans le monde universel de la même manière qu'il accédait aux salons parisiens en sortant de son statut d'exilé. (C'est là un grand problème du folklorisme du XIXe siècle, mais nous ne pouvons l'aborder dans les limites de cet article.) La volonté d'universalité chez Chopin est étroitement liée à son attitude abstractive, qui est aussi un des aspects des idées de la "musique absolue".

Comme la "musique absolue" repose sur le développement de la musique instrumentale, nous devons aussi noter le fait que Chopin a consacré presque toutes ses compositions à un instrument. D'où son surnom de "poète du piano". C'est exceptionnel, on le sait, mais on ne peut trop l'exagérer. En fait un des maîtres de Chopin lui conseillait toujours de composer des opéras, forme musicale qui assurait à cette époque-là le statut du compositeur vraiment doué. Il est resté sourd à ce conseil, non pas parce que, comme on le croit souvent, son langage était purement pianistique (rappelons que le piano de l'époque était loin de la perfection), mais parce qu'il avait fait abstraction de la parole du chant, en d'autres termes, il composait le chant certes, mais pour l'instrument seul. Ses compositions pour piano résonnent comme des oeuvres lyriques, non comme des symphonies. Sur ce point il reste encore dans le domaine de l'opéra. D'ailleurs un de ses élèves témoigne que l'opinion de son maître était la suivante : le meilleur moyen pour exécuter naturellement est d'aller toujours écouter les chanteurs italiens. Chopin a volontairement parlé de la "ponctuation" et de la "diction" de l'exécution, et en écoutant une mauvaise interprétation il disait souvent qu'elle ne pouvait se faire comprendre comme on le dirait de quelqu'un pour qui la musique n'est pas la langue maternelle(9). Pour Chopin la musique est fondamentalement

lyrique, cela est clair si l'on voit le caractère mélodique de toutes ses oeuvres. Les mélodies écrites par lui, soit pour le sujet d'une sonate, soit pour la cantilène d'une nocturne, ont toujours le caractère du chant, ou plutôt de la chanson, qui, divisées en 4 ou 8 mesures, accomplissent leur destin en court espace. Chopin a dépouillé sa mélodie de la parole(10). Là aussi nous voyons sa volonté d'universalité, d'abstraction mais pas encore réalisée, puisqu'il tient au style lyrique.

Nous pouvons ainsi conclure : Chopin se trouve à mi-chemin entre le chant et l'instrument. En réalité, à cette époque, l'instrument qu'il aimait tant était en train de se développer. Son accomplissement date à peu près de l'époque de Brahms, qui nous fait entendre des sonorités symphoniques par cet instrument.

Abordons ensuite la deuxième question que nous avons posée, l'attitude de Dommel-Diény vis-à-vis de telles oeuvres de Chopin. La tradition où elle se situe est née à la fin du XIXe siècle, comme réaction contre l'expressivité exagérée du romantisme. Cette tradition "moderne" ne veut voir en Chopin que l'idée de la "musique pure" en reniant le caractère lyrique (romantique) de ses compositions.

En outre nous pouvons décerner un certain retard sur le niveau interprétatif de la musique quant aux idées esthétiques. La structuration même de la musique a fini par reposer exclusivement sur le phénomène sonore. Le discours (surtout en France, semble-t-il) n'éprouve l'objectivation absolue qu'au tournant du siècle. Les poètes, comme Verlaine ou Mallarmé, ont pris sans doute très tôt conscience de la musique comme l'indique leur manifeste : reprendre les biens de la musique. Ils veulent dire que la musique est le plus pur des arts puisqu'

elle ne représente rien, qu'elle existe pour elle-même ou pour la beauté seule.

Ainsi Dommel-Diény semble ne voir qu'un aspect de Chopin, préférer l'un aux autres : la pure musicalité au lyrique. D'ailleurs c'est un peu le stéréotype du critique, soi-disant "sérieux", après Hanslick.

Maintenant nous pouvons bien situer Chopin et le regard porté sur lui par Dommel-Diény. En fin de compte Chopin ne représente pas un style rigide, constructif ou structurant, mais un style à mi-chemin du chant et de l'instrumental, style flottant mais si attirant. Dommel-Diény ne mentionne que le point d'arrivée de ce Chopin. Ne devrait-elle pas dire que le style de Chopin n'est pas encore fixé au lieu d'affirmer que le style de Chopin était si parfait, si unique qu'il n'était pas possible de lui succéder. Certes Chopin n'a pas fondé d'école. Mais ne voyons-nous pas des traces partout après Chopin chez Schumann, Liszt, Wagner, Fauré, Debussy, Scriabine, et Szymanowski? Chopin n'invente pas un style sans successeur. En fait ses successeurs existent, mais ils sont si divers qu'on ne peut les reconnaître distinctement. Il nous reste donc à poursuivre ce fil d'Ariane si fragile, qui conduit peut-être, comme nous l'avons dit, jusqu'au maître de notre temps : Pierre Boulez.

NOTES

- (1) A. Dommel-Diény, L'harmonie vivante, t.V, L'analyse harmonique en exemples, fascic.7, Chopin, Paris, Editions Musicales Transatlantiques, 1970, p.34.
- (2) Platon, La République, cité par Escal. Françoise Escal,

Espaces sociaux, espaces musicaux, Paris, Payot, p.62.

- (3) Escal, *ibid.*, p.63.
- (4) Catherine Kintzler, "Préface" in, Jean-Jacques Rousseau, Ecrits sur la musique, Editions Stock, 1979, p.XXXI.
- (5) Cf.) Carl Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, trad. jap. par Youichi Sugihashi, Sinfonia, 1986.
- (6) Pierre Boulez, Penser la musique aujourd'hui, Bibliothèque Médiations, Editions Gonthier, 1963, p.31.
- (7) Jean-Jacques Eigeldinger, Chopin vu par ses élèves, trad. jap. par Haruo Kometani et Hiroji Nakajima, Ongakunotomoya, 1983, p.136.
- (8) Escal, *op. cit.*, p.64.
- (9) Eigeldinger, *op. cit.*, p.64.
- (10) Ce n'est pas seulement le cas de Chopin. Cf.) F. Mendelssohn, Lieder ohne worte, et les Romances sans paroles (Verlaine et Fauré).