

La philosophie de la musique d'A.F. Losev et sa parenté avec le néoplatonisme tardif

Pour la plupart des personnes vivant sur terre, la musique représente une partie naturelle et souvent familière de leur existence et ne suscite donc pas un travail intense de réflexion. Il n'est pas rare que la musique fasse l'objet de discussions et de débats dans les milieux les plus divers, qu'il s'agisse de groupes alternatifs d'adolescents soutenant des tendances musicales diverses ou de la haute société et des clubs d'intellectuels au sein desquels on peut trouver les défenseurs du jazz et de la musique classique, toujours vivante. D'ailleurs, la plupart des personnes participant à ces discussions sont généralement convaincues de savoir ce qu'est la musique, et encore moins nombreux sont ceux qui peuvent envisager que leurs conversations ne comportent rien de nouveau, rien de sérieux, rien de méditatif, que toutes ces conversations sont infiniment éloignées de ce qui constitue l'essence de la musique et de ce que doit contenir une « vraie conversation sur la musique », ne serait-ce qu'à son niveau communicatif le plus élémentaire. Il n'y aurait vraisemblablement pas lieu de s'étonner de la réaction des « amateurs de musique » face à quelqu'un qui déclarerait en leur présence que « la musique est un être *sui generis*, aussi immuablement idéal, achevé et accompli, évident et simple que n'importe quel axiome ou théorème mathématique élémentaire », ou que « l'être musical n'est qu'un élément au sein de l'élément eidétique global de la raison », ou encore que l'essence de la musique

232

est la « vie des nombres », voire qu'elle n'est pas autre chose qu'un élément lié à la *hylé* ou au méon de l'*eidōs*, ou encore que la musique est une « substance indécomposable [...], qui s'exprime elle-même [...] dans des intervalles de temps infimes ».

Nous pouvons trouver l'ensemble de ces définitions de la musique dans l'un des premiers ouvrages d'A.F. Losev, *Muzyka kak predmet logiki* [La Musique comme objet de la logique]², écrit au début des années vingt du siècle dernier.

Cependant, avant de nous pencher sur les idées essentielles présentées dans cet ouvrage, il apparaît nécessaire de déterminer les prémisses théoriques qui ont permis l'apparition de celui-ci, mais qui, pour certaines raisons, n'ont pas été intégrées au travail d'interprétation de la plupart des spécialistes des oeuvres philosophiques d'A.F. Losev.

Cela constituera en substance la question principale à laquelle notre article tentera d'apporter une réponse.

1. Dans *Dialektika hudožestvennoj formy* [la Dialectique de la forme artistique]³, A.F. Losev écrit (note 56) que, dans son ouvrage *Muzika kak predmet logiki* [La Musique comme objet de la logique], « il a présenté une analyse de la structure logique du phénomène musical

se développant sur le terrain [...] des enseignements » de Wagner et de Nietzsche, et il renvoie alors clairement aux écrits de R. Wagner sur Beethoven, et de F. Nietzsche sur *La Naissance de la tragédie*⁴. Dans une autre annotation (№38), A.F. Losev mentionne Nietzsche, ou plus exactement les « réflexions » sur les principes « apollinien » et « dionysiaque » et sur leur synthèse dans l'oeuvre célèbres du philosophe allemand. Nous trouvons également une référence à cet ouvrage de Nietzsche au début de l'article

1. A.F. Losev, « Muzyka kak predmet logiki » [La Musique comme objet de la logique], *Iz rannikh proizvedemij* [Premières OEuvres], M., Pravda, 1990, p. 249.
2. A.F. Losev, « Myzika kak predmet logiki » [La Musique comme objet de la logique], *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forme. Style. Expression], Moscou, Mysl', 1995.
3. A.F. Losev, « Dialektika hudožestvennoj formy » [La Dialectique de la forme artistique], *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forme. Style. Expression], *op. cit.*
4. *Ibid.*, p. 261.
5. *Ibid.*, p. 210.

233

d'A.F. Losev « Dva miroočučšenija » [Deux conceptions du monde], où Losev fait une analyse de la « *Traviata* » de G. Verdi. Peut-on en conclure que le philosophe aborde réellement une analyse de la musique sur la base des enseignements de Wagner et de Nietzsche ? Ou, pour être plus précis, A.F. Losev trouve-t-il réellement chez les auteurs cités un point de départ pour sa théorie de la musique ? Ou bien : la référence à ceux-ci est-elle davantage un témoignage de respect envers un grand compositeur et un grand philosophe qu'une référence à une source véritable qui aurait fourni une base à sa conception personnelle de la musique ?

2. Il y a des raisons sérieuses de poser ainsi la question de départ si l'on prend en compte ce qui suit. L'un des premiers ouvrages de Nietzsche *La Naissance de la tragédie* est consacré, dans une grande mesure, à la musique, mais d'une manière très spécifique ; toutefois (et nous insistons particulièrement sur ce point !), la musique n'était pour Nietzsche ni un prétexte ni un motif pour la création de son oeuvre. Nous savons que le texte initial de l'ouvrage du philosophe était basé sur trois thèmes : (a) le drame grec, (b) le rapport de Socrate à la tragédie, (c) le regard dionysiaque sur le monde (ce thème constituant la base des deux premiers). Et seul un texte ajouté ultérieurement comprend une présentation du drame de Wagner et de Schopenhauer et une conception de la musique clairement formulée.

En outre, pour Nietzsche, la musique en tant qu'expression du principe dionysiaque, ou plus exactement, comme expression servant à désigner le fondement du monde, n'est qu'un prétexte pour concevoir une « métaphysique artistique⁷ » précise, qui permettrait d'expliquer le caractère intégral du monde à travers le prisme de l'art, puisque l'art créé par les personnes peut être interprété comme un événement cosmique. Cela signifie que sous l'apparence d'une étude consacrée à l'art, Nietzsche masque sa vision de l'expérience fondamentale de l'existence, autrement dit, son ontologie ; ce qui nous amène alors à penser que l'art (dont l'essence est réduite au tragique) n'est qu'un instrument de la philosophie, et,

qu'en formulant ce qu'est l'art et, en premier lieu, la poésie tra-

6. A.F. Losev, « Dva miroočuščenija » [Deux conceptions du monde], *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forme. Style. Expression], *op. cit.*, p. 626.

7. Voir E. Fink, *Nietzsches Philosophie* [La Philosophie de Nietzsche], Stuttgart, Kohlhammer, 1979, p. 7-42 ; version française : *La Philosophie de Nietzsche*, trad. H. Hildenbrand & A. Lindenberg, Paris, éd. de Minuit, 1965, p. 21.

234

gique, Nietzsche aspire à saisir l'essence du monde et, ce faisant, pose de manière totalement nouvelle la question de l'étude de l'une des questions fondamentales de la philosophie contemporaine.

Si nous approuvons le point de vue proposé, force est de constater que Nietzsche n'a jamais considéré la musique comme la Musique, qu'elle ne s'est jamais trouvée au centre de ses intérêts philosophiques et n'a jamais non plus constitué le but de ses recherches.

L'art n'était finalement pour lui qu'un symbole ontologique et non pas la pierre angulaire de ses réflexions, un fondement sur lequel il aurait construit sa théorie. L'art, et par là-même la musique, n'est qu'un *moyen*, à l'aide duquel Nietzsche tente d'étayer ses assertions philosophiques fondamentales sur le caractère intégral de l'être. Pour Nietzsche, la musique n'est pas le fil d'Ariane qui nous conduit hors du labyrinthe du monde, de la même façon que la musique accompagnait Orphée sur la voie menant à la sortie du monde sous-terrain. Pour Nietzsche, ce n'est pas la musique, mais le jeu, qui constitue la clé de la compréhension de l'existant dans son intégrité, autrement dit de l'être et de l'existence⁹.

3. C'est précisément ici (à travers la compréhension de l'être de la musique) que l'on trouve le premier point de divergence entre les positions de Nietzsche et de Losev, bien que celles-ci se rejoignent néanmoins sur leur fond. Pour A.F. Losev, la musique n'est pas un moyen ; elle est (comme nous l'avons signalé plus haut) :

un être *sui generis*, aussi immuablement idéal, achevé et accompli, clair et simple, que n'importe quel axiome ou théorème mathématique¹⁰.

Et pour comprendre *musicalement* la musique, dans la pensée de Losev, il n'est nul besoin de moyens :

Pour comprendre musicalement une oeuvre musicale, je n'ai besoin ni de physique, ni de physiologie, ni de psychologie, ni de métaphysique, il faut seulement la musique même, et rien d'autre¹¹.

8. À propos de notre conception de la différence entre la *musique* et la *Musique*, voir : M. Uzelac, *Filozofija muziki* [La Philosophie de la musique] Novi Sad, Stilos, 2007, p. 184-194.

9. E. Fink, *Nietzsches Philosophie*, *op. cit.*, p. 178.

10. A.F. Losev, « Muzyka kak predmet logiki » [La Musique comme objet de la logique], *Forma. Stil'. Vyraženie* [Forme. Style. Expression], *op. cit.*, p. 483.

11. *Ibid.*

235

Ces propos montrent clairement la nécessité d'interpréter la musique à partir d'elle-même. Mais se pose alors une question légitime : de quelle façon peut-on, en règle générale, établir les prémisses théoriques de la compréhension de la musique ? Quel rapport entretiennent la musique et la pensée ? Et d'ailleurs, ce rapport est-il possible ?

4. Il est notoire qu'A.F. Losev possédait une grande culture musicale. Cependant, l'interprétation théorique du phénomène de la musique chez Losev ne prenait pas sa source dans la pratique musicale (personnelle ou générale) ; en accord avec la célèbre maxime de Platon sur le fait que « la philosophie, c'est la plus haute musique » (Phédon, 61a), la musique était toujours, pour Losev, enracinée dans la philosophie. Dans ce sens, nous pouvons nous risquer à affirmer que, dans son ensemble, la philosophie d'A.F. Losev n'est rien d'autre que la musique dans sa manifestation la plus élevée¹².

5. La théorie de la musique d'A.F. Losev n'a rien de commun avec la musicologie et les recherches des musicologues de son époque, qui se sont toujours limitées à la « première » couche de l'oeuvre musicale, autrement dit à la couche matérielle et sonore. Losev ne « pense » pas la musique d'un point de vue esthétique comme il était souvent d'usage de le faire. D'une part, nous pouvons dire que sa vision de la musique le rapproche des théoriciens de la musique d'un passé lointain : Pythagore, Platon, Aristide Quintilien, mais d'autre part, Losev et sa conception de la musique appartiennent à un futur qui n'est pas encore complètement réalisé, au sein duquel nous ne trouvons que Ferruccio Busoni et lui. Le monde de la musique de Losev n'appartient pas aux musiciens. À notre avis, au XX^e siècle, seuls deux musiciens ont compris le fond du problème et toutes les difficultés auxquelles faisait face la musique : il s'agit du grand Sergueï Rachmaninov et de Sergueï Saradzhev, les derniers génies musicaux du XX^e siècle...

12. Bien entendu, il s'avère bien plus aisé de formuler une telle pensée que de la prouver. Aujourd'hui, aucune étude consacrée à la composition structurelle des principaux travaux de Losev, dont ses premières oeuvres, n'a encore vu le jour. Cependant, même sans faire appel à des recherches spécialisées, on peut observer que la série des ouvrages de Losev présente dans son intégralité une structure qui dépasse par sa cohérence tout hasard de composition.

236

Cependant, l'interprétation de la musique doit présenter une continuité. Nous pensons que dans ce domaine, A.F. Losev a été influencé de manière décisive par un philosophe dont l'héritage n'a pas été particulièrement reconnu dans les époques antérieures, mais dont la renommée reste à venir. Il s'agit de Proclus, dont les travaux constituent à notre avis la clé de la compréhension de la théorie de la musique de Losev.

La renommée internationale de Proclus, ou plus exactement la perception de celui-ci comme l'un des philosophes les plus importants dans l'histoire de la philosophie, n'excède pas deux siècles. Bien entendu, il ne faut pas oublier qu'aujourd'hui encore de nombreux philosophes contestent la valeur du dernier grand penseur de l'Antiquité, en signalant ses emprunts à ses prédécesseurs, en premier lieu à Platon et Plotin. Cependant, combien Plotin a-t-il emprunté à Platon, combien Aristote a-t-il emprunté à son maître, et combien Platon a-t-il emprunté à Pythagore ? ... Que peut représenter l'héritage intellectuel réel d'un philosophe sans ce qu'il a pu recevoir de ses prédécesseurs ? Qui plus est, si la renommée de Platon et d'Aristote a connu un renouveau à l'époque de la Renaissance, la « renommée » de Proclus est deux fois « plus courte » et le

renforcement de son influence sur la philosophie est encore à venir¹³. Le fait que Proclus ait été « découvert » par les soins de Hegel lui-même témoigne bien que l'on parle de l'un des plus grands philosophes. Et c'est justement Hegel que ses successeurs (L. Feuerbach) ont comparé à Proclus, du fait des points de vue globalisants et universels communs à ces deux penseurs. À d'autres reprises, Proclus le Diadoque a servi de référence dans la philosophie russe. On l'a comparé à A.F. Losev, tout d'abord négativement¹⁴, puis positivement¹⁵. Dans le premier cas, au début des années 1930 du siècle dernier, on a reproché à Losev de ne pas figurer au premier rang des défenseurs de la philosophie contemporaine et de « se sentir libre uniquement en compagnie de Plotin et Proclus », se considérant « parfois le Plotin, parfois le

13. Compte tenu du travail de P.P. Blonski consacré à Plotin (*Filosofija Plotina*, [La Philosophie de Plotin], 1918), il faut s'attendre à voir apparaître encore des études sérieuses sur Proclus.

14. H. Garber, *Protiv voinstvujuščego misticizma A.F. Loseva* [Contre le mysticisme engagé d'A.F. Losev], M., Agraf, 2007, p. 426.

15. V. Troïtskiy [Troïtskiy], « Russkij Prokl » [Le Proclus russe], *Ojkumena mysli : fenomen A.F. Loseva* [L'oekoumène de la pensée : le phénomène d'A.F. Losev], Oufa, Vostočnyj Universitet, 1996, p. 20-23.

237

Proclus d'aujourd'hui¹⁶ ». Dans un autre cas, l'un des grands spécialistes actuels de l'héritage philosophique d'A.F. Losev, V.V. Troïtskiy, montre dans un article consacré au Proclus russe¹⁷ ce qui unit les deux penseurs, Losev et Proclus : en premier lieu, c'est la similarité de leur oeuvre « au niveau purement quantitatif », en second lieu « l'amour constant porté tout au long de leur vie à Platon et à la pensée néoplatonicienne », en troisième lieu, les rapports étroits entretenus avec l'héritage philosophique (Proclus est un « restaurateur », Losev, un « archaïste »), en quatrième lieu, une « loyauté fidèle aux principes de la pensée pure, et une pensée courageuse sur le caractère principal de l'être » ; en cinquième lieu, un attachement à la dialectique platonicienne, en sixième lieu, « l'ampleur de la réalité investie et la virtuosité de l'application de la méthode dialectique¹⁸ ». À ce qui vient d'être cité, il convient d'ajouter le rapport particulier au mythe qui caractérise les deux penseurs ; le mythe agit ici « comme une forme nécessaire de perception intégrale du monde » et apparaît proche du « Proclus païen et du penseur orthodoxe du XX^e siècle¹⁹ », A.F. Losev. Bien entendu, ces deux personnalités sont séparées par une distance temporelle immense et par la différence des environnements, mais en même temps, selon la conclusion juste de V. Troïtskiy, c'est « l'espace de la pensée extratemporelle » et le grand nombre de parallèles historiques qui les rapprochent.

6. Tout ce qui vient d'être mentionné a pour but, d'une part, de montrer l'origine des idées qui ont, selon Losev lui-même, éveillé son intérêt pour l'interprétation de la musique, et, d'autre part, de mettre en évidence les racines néoplatoniciennes de sa « réflexion sur la musique » (selon notre conviction profonde, le néoplatonisme se trouvait au fondement de l'approche adoptée par le philosophe à l'égard des autres phénomènes fondamentaux qui ont été l'objet de ses recherches pendant de nombreuses années).

7. L'objectif principal de cet article est de montrer que, dès le départ, « la pensée sur la musique » d'A.F. Losev n'a pas été liée à la musique réelle, empirique ; la musique réelle ne constituait pas la base de ses idées musicales. En outre, il ne peut aucunement être

16. *Ibid.*

17. V. Trojckij [Troïtskiy], *Razyskanija o žizni i tvorčestve A.F. Loseva* [Recherches sur la vie et l'oeuvre d'A.F. Losev], M., Agraf, 2007.

18. *Ibid.*, p. 21-25.

19. *Ibid.*, p. 26.

238

question ici d'une quelconque « esthétique de la musique », puisque A.F. Losev utilise la musique exclusivement comme un champ lui permettant d'exposer une image du monde néoplatonicienne, ou plus exactement, propre à la pensée de Proclus. Ainsi, le philosophe russe reproduit-il l'architecture conceptuelle néoplatonicienne, ou plus exactement la structure compositionnelle précise de ses concepts, qu'il transforme en l'assimilant à la composition de l'oeuvre musicale, et qu'il transpose à son époque. Finalement, nous pourrions formuler notre thèse de la façon suivante : *on ne trouve chez Losev aucune théorie de la musique, et ceci est lié au fait qu'ici, il est question d'une cosmologie originale dans l'esprit néopythagoricien, qui trouve sa plus haute expression dans le néoplatonisme de Proclus. Le néoplatonisme de Proclus constitue la source de la « pensée sur la musique » d'A.F. Losev, qui a créé une « composition conceptuelle » et fait de celle-ci le fondement du monde.*

Il est bien plus simple d'exposer brièvement sa pensée que de montrer comment elle fonctionne en réalité. Nous savons que le contenu de *La Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel peut être résumé en une phrase : la conscience empirique, prenant conscience d'elle-même à travers l'autre, devient conscience de soi, autrement dit philosophique, ce qui signifie que dans son évolution, il se produit un développement de la conscience qui part du niveau empirique pour atteindre le niveau de la conscience absolue.

Mais la question n'est pas là... Presque toutes les grandes oeuvres peuvent être présentées en une ou deux phrases. Mais si Hegel développe son idée sur des centaines de pages, c'est que cela doit être aussi pris en compte. Étant donné la voie que nous suivons, l'accent doit être mis sur le procédé d'exposition, sur la méthode, et nous devons nous intéresser avant tout à l'activité philosophique²⁰.

20. « [...] la philosophie est une simple Idée d'une science possible, qui n'est nulle part donnée *in concreto*, mais dont on cherche à s'approcher par divers chemins, jusqu'à ce que soit découvert l'unique sentier servant de voie d'accès, que la sensibilité avait fini par effacer, et que l'on parvienne, autant qu'il est possible à un homme, à rendre la copie, jusqu'ici manquée, semblable à l'original. Tant que l'on n'en est pas là, on ne peut apprendre aucune philosophie ; car où est-elle ? Qui la possède ? Et à quoi peut-elle se reconnaître ? On peut seulement apprendre à philosopher, c'est-à-dire exercer le talent de la raison dans la mise en oeuvre de ses principes universels à la faveur de certaines tentatives qui se présentent, même si se trouve toujours réservé le droit qu'à la raison d'examiner ces principes eux-mêmes quant à

239

Cette remarque ne présente rien de nouveau ni d'inconnu jusqu'à présent ; elle n'est en fait que la confirmation de la thèse connue depuis l'époque de Socrate : la pensée véritable ne peut exister que dans le dialogue, dans le jeu des concepts, autrement dit dans

l'activité philosophique même. C'est pourquoi nous évoquerons la façon dont le fond de la musique se développe à partir de l'enseignement de Proclus sur les nombres en tant que personnification des dieux. En outre, s'il s'avère que les tonalités musicales ne sont rien d'autre que des nombres (ce qui est traditionnellement affirmé dans les ouvrages des philosophes, même si cette affirmation n'a jamais abouti à une fin logique), et que les nombres représentent d'autres noms pour les dieux. Dans cette perspective, la musique ne peut être autre chose qu'une théologie, non dans le sens de dogme, mais d'une théologie entendue « comme logique de la dialectique des nombres²¹ ».

Dans ses cours d'histoire de la philosophie, Hegel rappelait comment Spinoza, se trouvant dans la pauvreté à La Haye, vivait de son travail personnel en fabriquant des verres optiques. Ce n'est pas par hasard si ces circonstances voient son esprit se consacrer à la lumière, car cette dernière représente dans la matière la même idée absolue...²²

Nous paraphraserons cette expression avec la langue de Heidegger : Spinoza, démuné matériellement, mais dévoué à la philosophie, approchant la grâce, est resté dévoué aussi à la vérité (aletheia). On pourrait dire quelque chose de similaire à propos d'A.F. Losev : vivant dans les conditions extrêmement difficiles de la construction du Canal Belomor (mer Blanche-Baltique), le philosophe pouvait conserver son monde spirituel et continuer à vivre en lui, puisqu'il se trouvait à proximité du pouvoir des nombres et savait que tout nombre est

dénué de qualité et est dans ce sens totalement analogue à l'Un néoplatonicien, ne montrant d'égalité avec aucun objet et étant supérieur à tout objet et à toute chose, à toute qualité et à tout contenu réel qui, pour le nombre, peut être n'importe lequel. D'un autre côté, tout nombre représente nécessairement une décomposition et constitue la base de toute discrimination et formation ; il leurs sources, pour les confirmer ou les rejeter ». E. Kant, *La Critique de la raison pure*, trad. A. Renaut, Paris, GF-Flammarion, 2006, p. 677-678.

21. Proclus, *Pervosnovy teologii* [Éléments de théologie], M., Progress, 1993, p. 273.

22. G.W.F. Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie. 3*, Paris, Vrin, 1972.

240

s'avère par conséquent totalement analogue à l'esprit néoplatonicien.

Dans ces traités, Proclus consacre des pages et des chapitres entiers à ces nombres en tant que zones intermédiaires situées entre l'Un dénué de qualité et l'esprit pourvu de qualités ; en outre, il qualifie chacun de ces nombres de dieu, et l'étude de ces nombres supra-noétiques apparaît chez lui comme l'étude des dieux²³.

De la même façon que Spinoza qui, en confectionnant des lentilles, se trouvait près de la vérité, Losev se trouvait près des dieux néoplatoniciens, et c'est précisément cela qui devrait être compris lorsque l'on avance l'idée qu'il existe entre Spinoza et Losev un peu plus qu'une analogie de surface, qu'il est ici question d'une affinité entre deux âmes qui, dès le départ, n'appartenaient pas uniquement à ce monde-ci.

8. Nous approcherons plus encore la question centrale de cette communication si nous la formulons non pas avec le langage de Nietzsche, comme nous l'avons fait au départ, mais avec le langage

de Losev lui-même. Dans ce cas, le titre de notre article pourrait être formulé de la façon suivante : *le fondement de la musique dans le nombre et les rapports numériques à l'intérieur du point en tant que cosmos*. Au premier abord, cela peut sembler étrange pour ceux qui, dans les textes de Losev, se fondent sur les réflexions liées à l'aspect vécu (« esthétique ») de la musique. Or, il est facile de trouver chez Losev une distanciation marquée face à une telle conception. Cela est particulièrement manifeste lorsqu'il parle de l'*eidōs* musical, ce qui indique sans ambiguïté la source de sa « réflexion sur la musique », qui se situe loin de toute émotion psychique. L'*eidōs* musical, c'est l'*eidōs* de l'« être extra-spatial ²⁴ », et cette « extra-spatialité » apparaît comme la propriété principale du point auquel, à la suite de Proclus et de son commentaire de l'oeuvre célèbre d'Euclide, Losev consacre sa réflexion.

Dans la mesure où l'être musical pur est « instable et forme²⁵ » sur le plan extra-spatial, et se situe au-delà des frontières de l'espace, il demeure dénué de forme et chaotique, représentant « la dernière fusion et, pour ainsi dire, la pénétration ultime d'un objet dans l'autre ²⁶ ». Cette réflexion de Losev contient

23. Proclus, *op. cit.*, p. 221.

24. A.F. Losev, « Muzyka kak predmet logiki » [La Musique comme objet de la logique], *op. cit.*, p. 419.

25. *Ibid.*, p. 421.

26. *Ibid.*

l'explication de sa position principale relative à la musique : *la forme de la musique* doit être *la forme du chaos* ²⁷.

La « dernière fusion » indique l'unité, l'unité extra-spatiale, qui s'avère la caractéristique définissant le point. Quant au point, il est l'essence de l'oeuvre musicale, et la musique n'est rien d'autre que le point, plus exactement le cosmos dans son accomplissement primordial et sa beauté.

Nous aurions pu parvenir à une conclusion ontologique aussi constante de façon apodictique. Cependant, il n'est pas question ici d'une construction *a priori*, mais d'une construction en tant qu'*eidōs* cosmique. Bien entendu, Losev affirme que « l'être musical est l'être esthétique²⁸ », mais cela laisse également entendre que c'est le cosmos qui doit être « le plus esthétique » du fait de sa beauté, et il ne peut être autre chose qu'un point.

8.1. La définition du point (Proclus - Losev). Dans le texte concluant son *Histoire de l'esthétique* ²⁹, A.F. Losev se réfère à la beauté du point et souligne que Proclus, dans son interprétation d'Euclide, se protège autant de la conception physico-sensible du point que de sa conception logico-abstraite. La caractéristique physico-sensible possède des propriétés qui ne sont pas prises en compte, même lorsqu'on évoque le point en géométrie, mais la détermination géométrique du point en tant qu'élément dépourvu de parties est elle aussi inadéquate, même si Euclide parle du point précisément en ces termes.

Selon A.F. Losev, cette définition est possible et juste en géométrie, mais en philosophie, elle s'avère insuffisante dans la mesure où une définition n'est pas seulement la négation de quelque chose,

mais possède son fondement positif³⁰.

Cette affirmation est particulièrement intéressante, puisqu'elle est évoquée par un philosophe pour qui la définition négative était une caractéristique tout simplement remarquable dans la première

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*, p. 414.

29. A.F. Losev, *Istorija antičnoj estetiki. Itogi tysjačletnego razvitija v 2-h kn.* [Histoire de l'esthétique antique. Bilan d'un développement millénaire en 2 tomes], Livre 1, M., Iskusstvo, 1992, p. 150-152.

30. *Ibid.*, p. 150-151.

242

phase de sa pensée philosophique³¹. Si le point géométrique est toujours une frontière entre des parties distinctes d'un segment linéaire, alors comment ce qui n'a pas de partie peut-il constituer une frontière ? Telle est la question posée par Losev. Dans tout contact, il y a nécessairement un point au sein duquel ce contact se produit, mais comment ce contact est-il possible si le point se situe hors des limites des éléments participant au contact ? Si le point sépare une zone physique d'une autre, il est nécessaire que le point possède en lui un élément physique, souligne Losev, renvoyant à Proclus (dans Euclide 85, 1-87,16).

Selon Losev, Proclus voulait dire qu'un point situé sur une droite divise la droite en deux parties, et que dans ce cas, le point ne signale pas seulement la longueur de la ligne « jusqu'à » lui, mais également la longueur « à partir » du point. Cela montre que l'on ne peut affirmer que le point ne possède pas de parties. Losev en déduit que le point « est supérieur à toutes les parties » mais que, par ailleurs, les parties qu'il contient peuvent exister « ne serait-ce qu'en tant que principe ».

Ayant mis en évidence que le point est indivisible, mais qu'il contient néanmoins en lui le principe de division, Proclus, selon A.F. Losev, franchit une étape supplémentaire en présumant que la division du point est infinie. Cependant, étant donné que le point est le principe de division de la droite, et ce dans n'importe quelle direction (et le nombre de ces directions est infini), cela signifie que le point s'avère « également complètement divisible, complètement physique », et que sa divisibilité est « infinie³² ».

Le point est comparable à ce qui précède l'Un chez les néoplatoniciens, mais dans le même temps, il n'est pas cette antériorité de l'Un ! Ce qui est antérieur à l'Un, et cela seulement, est audessus de tout, au-dessus de toute participation à quoi que ce soit d'autre en lui, et il ne participe à rien. En opposition à cela, le point apparaît comme une « unité supra-ontique », à laquelle participe l'être dans son ensemble, « afin d'exister en général³³ ».

Comme le montre Losev, tout cela permet d'envisager l'existence potentielle d'une hiérarchie infinie de points, qui aurait

31. Nous rappellerons ici ne serait-ce que la structure de *Dialektka mifa* [La Dialectique du mythe], ouvrage dans lequel Losev présente longuement tout ce que le mythe « n'est pas ».

32. A.F. Losev, *Istorija antičnoj estetiki* [Histoire de l'esthétique antique], *op. cit.*, p. 151.

33. *Ibid.*

comme point de départ la simplicité et la perfection de la pleine indivisibilité et qui s'achèverait par les *logoi* complexes et infiniment hétérogènes de la division³⁴.

Dans cette hiérarchie, le cosmos trouve également sa place, étant lui-même le point « unique », capable de « gouverner tous ses engendremens », ce qui crée la « sphéricité » du cosmos, déterminée par le centre unique³⁵. Selon Losev, la révolution cosmique est une belle image de ce qu'est le point dans son indivisibilité, comme dans sa potentialité à constituer le principe d'une divisibilité infiniment hétérogène³⁶.

Tout ce qui vient d'être dit nous incite légitimement à poser une question : comment l'interprétation ontico-ontologicocosmologique du point dans les commentaires de Proclus sur les

Éléments d'Euclide, mais également la conception du nombre, exposée par Proclus dans ses *Éléments de théologie*, sont-elles reliées aux éléments principaux de la musique, évoqués par A.F. Losev dans son ouvrage *Muzyka kak premet logiki* [*La Musique comme objet de la logique*] ?

8.2. L'ouvrage *Muzyka kak premet logiki* [*La Musique comme objet de la logique*] ne possède pas d'unité interne : il est composé de quatre parties hétérogènes, elles-mêmes rédigées selon différents procédés, et sur plusieurs années. Bien qu'il n'y soit pas question de « système intégral », l'étude de l'ensemble de ces quatre textes unis par un titre unique permet d'affirmer qu'il existe ici une idée d'ensemble, un point de vue commun sur l'essence de la musique et de son objet. Losev écrit d'ailleurs lui-même à ce sujet : Les essais présentés ici [...] ne constituent pas un système intégral unique, mais une série d'énoncés autonomes, traitant de l'objet à chaque fois de façon nouvelle, établissant un parallèle avec les points de vue précédents³⁷. Un thème et quatre variantes..., mais l'on pourrait également dire : quatre parties d'une sonate situées à divers niveaux d'intonation.

34. *Ibid.*, p. 151-152.

35. *Ibid.*, p. 152.

36. *Ibid.*

37. A.F. Losev, « Muzyka kak predmet logiki » [*La Musique comme objet de la logique*], *op. cit.*, p. 406.

La nature philosophique *par excellence* de ce texte nous permet de voir en lui non seulement un principe littéraire, mais également une oeuvre musicale, dans la mesure où chaque énoncé authentique de philosophie (et ici, peu importe qu'il s'agisse d'un dialogue avec des amis ou avec soi-même) représente une musique suprême, dans le genre de celle qui résonnait après qu'Euryximaque, au *banquet* d'Agathon, eût proposé de renvoyer la joueuse de flûte sous le prétexte que la musique esthétique sensible aurait gêné l'émergence de la musique poétique suprême, incarnée par l'entretien entre Socrate et ses amis.

8.3. Dès le début de l'ouvrage *Muzyka kak premet logiki* [*La Musique comme objet de la logique*], A.F. Losev adopte un point de vue fondamentalement distinct de la conception largement répandue de la musique qui s'était formée à la fin du XIX^e et au début du XX^e

siècles. Losev prévient que l'objet de son étude est « la musique dans son *eidōs* » en tant qu'être extra-spatial, dépourvu d'environnement physico-psychologique³⁸. Si aujourd'hui les conceptions diverses de l'art (dont l'art musical), qui s'appuient sur les résultats des sciences dominantes de cette époque, comme la physique, la philosophie ou la psychologie, nous semblent peu intéressantes et obsolètes, on ne peut en dire autant en ce qui concerne celle d'A.F. Losev. C'est précisément la raison pour laquelle il a souligné que

le sens de la musique, autrement dit sa face manifestée authentique, son phénomène authentique, ne peut jamais et en aucune circonstance être distingué par des indices physiques, physiologiques ou psychologiques³⁹.

La tentative de Losev d'établir un lien entre la notion de *musique* et la notion d'*eidōs*, compliquée du point de vue historique par les diverses strates sémantiques (depuis l'enseignement de Platon jusqu'à Plotin et aux néoplatoniciens), devait provoquer l'incompréhension, mais c'est précisément cette position de départ qui montre clairement à tout lecteur qu'il est ici question d'une approche complètement différente de celles qui étaient auparavant connues dans la théorie de la musique.

La position d'A.F. Losev devient encore plus claire lorsque le philosophe met l'accent sur l'objet de son analyse, et plus précisé-

38. *Ibid.*, p. 410.

39. *Ibid.*, p. 413.

ment sur « l'objet musical idéal ⁴⁰ » qui est l'objet de la *phénoménologie*. Losev a ainsi défini sans ambiguïté non seulement sa position, mais également la méthode sur laquelle il va s'appuyer dans ses recherches ultérieures. Aujourd'hui, après plusieurs décennies, force est de constater le caractère révolutionnaire de son interprétation de la musique, qui se trouvait en résonance avec les idées philosophiques dominantes de l'époque et dépassait les points de vue théoriques formalistes régnant alors sur l'essence de la musique (par exemple, les idées d'Édouard Hanslick). Cependant, il convient de remarquer également la chose suivante : le fait que Losev ne pouvait pas complètement éviter les « limites » qui existaient alors, en général, dans les approches phénoménologiques de l'analyse de l'« objet musical » (R. Ingarden).

Bien que la plupart des philosophes des années 1920, y compris les Russes avec lesquels Losev entretenait un dialogue spirituel intensif, aient eu connaissance des avancées de Husserl dans l'élaboration de la méthode phénoménologique (surtout dans la deuxième phase de son développement, connue sous le nom de phénoménologie transcendantale), et aussi nombreux qu'aient été les résultats remarquables que la réduction phénoménologique avait permis d'obtenir, de nombreux contemporains de Losev passèrent à côté de son interprétation du phénomène musical.

Même après la percée incontestable réalisée par les recherches phénoménologiques dans l'esthétique (il convient tout particulièrement de mettre en avant l'étude de l'objet musical par le chercheur en esthétique Valdemar Konrad à la fin des années 1920), il manquait toutefois encore quelque chose aux chercheurs de l'époque de Losev, et en particulier, les résultats de l'expérience de la troisième phase (égologique) du développement de la pensée de

Husserl avec les déductions qu'il avait faites dans ses *Méditations cartésiennes*, parues cinq ans après la recherche ébauchée par Losev. Il est probable que Losev ait lui-même ressenti l'impossibilité d'une application intégrale de la méthode phénoménologique, ainsi que les limites de ses recherches basées sur celle-ci. C'est sans doute pour cette raison qu'« il ne quitte pas une minute des yeux le phénomène authentiquement eidétique de la musique », et qu'il opère toujours avec « la musique comme telle⁴¹ », mettant l'accent sur la position supérieure de la musique, et affirmant qu'

40. *Ibid.*, p. 416.

41. *Ibid.*, p. 425.

246

une phénoménologie rigoureuse de la musique ne peut apparaître qu'en lien avec la caractéristique de l'ensemble de la raison et de l'être, dans laquelle la pensée abstraite comme l'être musical ne seront à égale mesure que des éléments participants de celle-ci⁴², de la même manière que :

l'être phénoménologiquement musical n'est aucunement indivisible, en regard de l'être eidétique de la raison⁴³.

Bien que Losev ait compris la place et l'importance de Husserl⁴⁴ dans la philosophie et les possibilités de la méthode phénoménologique, il souligne néanmoins le caractère « antidialectique⁴⁵ » de celle dernière. Affirmant que toute considération phénoménologique sur la musique [...] possède un « caractère [presque exclusivement] inductif⁴⁶ », que « la phénoménologie de la musique doit se construire sur des bases plus larges⁴⁷ », et que « le point purement phénoménologique ne peut nous satisfaire⁴⁸ », il déplace sa propre méthode sur le terrain de la dialectique proprement dite, celle-ci apparaissant alors comme une « construction des catégories », qui montre « la façon dont elles se conditionnent mutuellement et s'engendrent les unes les autres⁴⁹ ».

Penchons-nous à présent sur l'importance accordée par Losev (les raisons de celle-ci sont aujourd'hui comprises par tous) à la méthode dialectique (il est vrai qu'il nous semble que cela ressemblait davantage à un slogan offensif qu'à ce qui pourrait représenter une nouvelle percée méthodologique dans la recherche en philosophie. Il est à ce sujet extrêmement intéressant de voir que dans « La Musique comme objet de la logique », Losev ne renvoie ni à la méthode dialectique hégélienne, ni à la méthode dialectique marxiste). Même une lecture superficielle des ouvrages du Losev de cette période montre clairement que la méthode dialectique qu'il utilise prend sa source dans l'enseignement de Platon et des néoplatoniciens tardifs, au premier chef Proclus, et qu'elle possède un lien très vague avec ce qu'entendaient les marxistes de l'époque par

42. *Ibid.*, p. 470

43. *Ibid.*, p. 481

44. *Ibid.*, p. 484.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, p. 439

47. *Ibid.*, p. 440.

48. *Ibid.*, p. 484.

49. *Ibid.*

247

dialectique (notons par ailleurs, que l'absence de profondeur de la

conception et de la méthode de la dialectique de la part des « nouveaux marxistes » s'est avérée, dans une certaine mesure, salvatrice pour Losev).

Il nous semble que la situation du « passage libre », menant de la « phénoménologie » à la « dialectique » et vice-versa, devrait mettre dans l'embarras tout spécialiste des idées musicales de Losev, qui soutiendrait la primauté de la phénoménologie dans l'approche losévienne de l'analyse de la musique.

Il est possible que nous trouvions une explication à cette situation chez V.M. Loseva, dans sa préface à l'ouvrage d'A.F. Losev,

Fondements dialectiques des mathématiques :

Le jonglage avec les catégories est vraiment propre à Losev ; j'ai toujours pensé que cela lui procurait du plaisir indépendamment de la validité des catégories elles-mêmes⁵⁰.

Bien entendu, une telle assertion ne recueille pas l'approbation de tous, mais nous voudrions mettre en avant ce « jonglage » qui « procure du plaisir », et qui permet au philosophe d'étendre ce jeu intellectuel à ses propres méthodes de recherche. Dans l'ouvrage « La Musique comme objet de la logique », ce « jonglage » est perceptible, en particulier, quand la notion d'*eidōs* est introduite dans le flux de la réflexion. C'est précisément du fait de ce « jonglage des notions » que la musique est un symbole⁵¹, l'identité de l'être et du non-être⁵², la matérialité de la vie des nombres⁵³, et encore beaucoup de choses, ce qui rend la musique tout simplement impossible à définir...

C'est pour cela qu'il nous semble qu'A.F. Losev n'a pas réussi à franchir la dernière petite étape (qui s'ouvrait quasiment devant lui) qui était encore nécessaire pour atteindre le but. Pour être juste, il convient de préciser qu'à un moment donné, il fut conscient de l'existence de cette étape, mais que cela ne fut pas explicité dans cet ouvrage. Cela peut être mis sur le compte de l'état de la théorie de la musique à l'époque et de l'influence qu'elle avait sur Losev. Dans le cas contraire, Losev aurait réussi à réduire la notion, ou plus

50. A.F. Losev, « Dialektičeskie osnovy matematiki » [Fondements dialectiques des mathématiques] in A.A. Takho-Godi & V.V. Troïtskiy (réd.), *Haos i struktura* [Chaos et structure], M., Mysl', 1997, p. 12.

51. A.F. Losev, « Muzyka kak predmet logiki » [La Musique comme objet de la logique], *op. cit.*, p. 498.

52. *Ibid.*, p. 511.

53. *Ibid.*, p. 512.

précisément l'idée de la musique, à ce qu'elle est : le nombre ou le point. Il était en voie d'expliquer l'être musical « du point de vue du savoir logico-abstrait⁵⁴ », et c'est précisément là qu'une dernière petite réduction était nécessaire pour parvenir à ce que la musique est en réalité.

En effet, Losev avait déjà affirmé que l'être musical était supraspatial, que « l'être musical, ne vivant pas dans l'espace, ne vit pas par là même dans un temps mesuré sur le plan spatial⁵⁵ » ; l'être musical était déjà désigné comme un objet géométrique. Dans le même temps, l'être musical est « autre » par rapport à l'*eidōs*, il est « autre » par rapport à l'idée, et dans ce cas « autre » également par rapport à « l'Un », la musique est « autre » par rapport à ce monde, et nous ne pouvons rien dire de plus sur elle. L'autre à partir de

l'Un est le nombre, et nous devons alors nous tourner vers Proclus. Selon notre conviction profonde, c'est la philosophie de Proclus (et en premier lieu ses *Éléments de théologie*) qui représente la source et le secret de l'ensemble de la philosophie d'A.F. Losev.

54. *Ibid.*,

Traduit du russe par Marie Loisy et Maryse Dennes

Uzelac, M.: « La philosophie de la musique d'A.F. Losev et sa parenté avec le néo-platonisme tardif » in Maryse DENNES (éd.), *L'œuvre d'Alekseï Losev dans le contexte de la culture européenne*, *Slavica Occitania*, 31, 2010, p. 231-248.