

Le monde comme dissonance et comme polytonalité. Les règles de l'*Harmonia Mundi* d'après Whitehead Frédéric Bisson ¹

“The right chaos, and the right vagueness,
are jointly required for any effective harmony.” (PR 112)

“Strife is at least as real a fact in the world as Harmony.
[...] Until some outline of understanding has been reached which elucidates
the interfusion of strife and harmony, the intellectual driving force of
successive generations will sway uneasily between the two.” (AI 32)

1. Introduction

Selon la légende thébaine, Harmonie est née d'une *aventure* entre Arès et Aphrodite. Les noces barbares sont nécessaires à l'harmonie. Elle vit de lutte : la discorde excite son désir. Non pas qu'elle désire apaiser ou détendre les tensions. Sortant du chaos qu'elle ordonne comme d'un champ de bataille, Harmonie meurt de la répétition monotone qui résout la lutte dans l'unisson.

Quel est le rapport de l'harmonie à la différence ? L'opinion a tendance à assimiler l'harmonie à la consonance. Mais déjà le langage tonal nous apprend que l'identité de chaque note est différentielle : on parle de « dominante », « sous-dominante » ou de « note sensible ». L'harmonie est toujours un *rapport de forces*, d'autant plus accomplie et plus riche que ce qu'elle joint est plus contrasté. Un concept purement *différentiel* d'harmonie est-il ainsi possible ?

La cosmologie d'A. N. Whitehead est un système d'Harmonie. L'Harmonie n'est pas seulement esthétique. Chez Whitehead, le couple *harmony/discord* est transversal, doté d'une polyvalence axiologique : ces termes ont simultanément une valeur logique, esthétique, éthique, sociopolitique. Une pensée, une vie, une société peuvent être dites harmonieuses non moins que la proportion d'un coquillage ou d'une fleur, qu'un poème ou un édifice architectural. Suivant l'intuition fondamentale de Pythagore, la beauté n'est pas strictement subjective, elle révèle la structure réelle du monde. Quel progrès le néo-pythagorisme de Whitehead marque-t-il dans la compréhension de l'Harmonie ? La conception antique de l'harmonie est « ennuyeuse » (*Aventures d'Idées*, p. 333) ¹. L'Harmonie d'après Whitehead doit au contraire être processuelle, se faire *processus d'harmonisation*, pour gagner la vitalité qui manque à l'homogénéité mathématique impassible.

¹ Lycée Gambier (Lisieux) et Institut régional de formation des travailleurs sociaux (Hérouville Saint-Clair), France.

En tant qu' « art du temps », la musique est peut-être l'art le plus capable de servir de modèle à la métaphysique du processus. La musique est un art d'exécution, un concert est un événement. Quelle nouvelle *image musicale du monde* Whitehead donne-t-il ? Chez Leibniz, l'harmonie est préétablie. Elle lie les monades dans des rapports de point et de contrepoint. Leibniz est le Bach de la philosophie, qui installe l'art de la fugue dans le monde même. Chez Whitehead, l'harmonie n'est pas préétablie, elle est immanente au procès créateur qui réalise la transition d'une concrescence à l'autre. Une telle harmonie peut-elle encore être pensée suivant le modèle musical du *système tonal* ? Dans *Le Pli*, Deleuze a fait de Whitehead un penseur « néo-baroque ² ». La logique du lignage pythagoricien est celle d'une *émancipation ontologique de la différence*, parallèle à l'« émancipation de la dissonance » qui, suivant Schönberg, conduit la musique moderne du système tonal à l'atonalisme. La différence est à l'Être ce que la dissonance est à l'harmonie. De même que la dissonance n'est plus seulement un agrément inessentiel de l'Harmonie, mais se révèle peu à peu comme le champ chromatique d'immanence dans lequel elle se construit, — de même, la différence n'est plus seulement un accident surajouté à la substantialité ou à l'identité parménidienne de l'Être, mais livre l'Être même. Si l'on en croit Deleuze, Whitehead serait à l'atonalisme rationalisé de Schönberg puis de Boulez ce que Leibniz est à Bach.

2. L'unisson sympathique du monde actuel

On peut, en prêtant l'oreille, entendre monter du système de concepts de Whitehead une musique complexe. Une modélisation cosmomusicologique définit le monde comme un immense concert sans public, à la John Cage. Quels sont les éléments constitutifs de ce concert-monde ?

(1) Chaque occasion actuelle est, suivant la formule de Jacob von Uexküll, « une mélodie qui se chante elle-même », qui se réjouit d'elle-même. Whitehead parle de *self-enjoyment*.

(2) Une occasion actuelle s'analyse en préhensions comme une mélodie se divise en notes. Dans une occasion, chaque préhension est une note constitutive du flux mélodique dans son unité organique. Suivant la bipolarité de toute préhension, on peut dire que :

(a) chaque note a dans son *pôle mental* la préhension de l'Objet éternel qui l'ingresse : par sentir conceptuel, elle contemple le potentiel qu'elle actualise comme une note contemple le rapport numérique impassible suivant lequel elle vibre, le do-en-soi, le sol-en-soi ⁵ ;

(b) chaque note a dans son *pôle physique* la préhension des notes écoulées et des notes à venir. Par sentir physique, elle retient les notes passées qui s'objectivent en elle, qu'elle réoriente et requalifie suivant la perspective nouvelle qu'elle prend sur elles ; et elle appelle une suite, ouvre un avenir qu'elle contient déjà virtuellement, détermine les conditions de sa propre objectivation dans les notes à venir qui vont la préhender. Il y a « continuité

mélodique » entre les préhensions qui constituent une seule occasion, il y a « continuité mélodique » entre les occasions qui constituent un événement comme par exemple un morceau de fer ⁴.

(3) La *satisfaction* par laquelle l'occasion achève sa condescence est la note finale de la mélodie. Elle résout la tension accumulée par le déploiement de l'une à l'autre de ses notes-préhensions. Cette note résolutive de détente est la *tonique*, qui réalise rétroactivement pour toutes les notes de la mélodie écoulée l'unité de leur visée finale. Cette note de satisfaction incarne donc la « *tonalité affective* » de l'occasion toute entière. La tonalité affective d'une occasion est sa « *forme subjective* » structurante, c'est-à-dire le « but subjectif » qui polarise tous les sentirs de cette occasion. C'est elle qui leur donne donc leur « *harmonie subjective* » ⁵.

Notons que la tonalité est *affective* : cela veut dire que la forme subjective qui harmonise les préhensions d'une occasion n'est jamais une stricte sensation physique. Toute sensation est toujours en même temps affection. Une note, une mélodie n'est pas purement sensible, elle est émotionnelle, inséparable d'un affect de joie ou de tristesse. La musique est le modèle de l'expérience, car elle amplifie et manifeste à un degré d'évidence ce qui caractérise *toute* expérience à des degrés moindres : « le fondement de l'expérience est émotionnel. D'une façon générale, le fait fondamental est la naissance d'une tonalité affective à partir de chose dont l'adéquation lui est donnée » (AI, 230). Même aux degrés physiques élémentaires, la réalité est émotionnelle, vibratoire : « La forme primitive de l'expérience est émotionnelle [...]. L'élément primitif est la *sympathie* » (PR, 162). La tonalité affective d'une occasion n'est pas déduite de l'objet, elle naît par *réaction* au *datum* qu'elle prend pour objet. Elle est la forme subjective qui résonne de l'objet qu'elle préhende et absorbe en elle, comme une corde vibre par sympathie. Une tonalité naît toujours d'une vibration, d'une résonance à distance, elle est provoquée par l'objet auquel elle *s'attache* (« *concern* »).

(4) La consonance interne à la condescence se redouble d'une seconde consonance, celle de « *l'unisson de devenir* » ou « *unisson d'immédiateté* » entre les occasions contemporaines. Là encore, le modèle de l'unisson est la résonance par sympathie, comme entre le diapason et la corde du piano qui lui répond ⁶. Les occasions contemporaines dans le monde actuel sont non seulement accordées dans la même tonalité, mais sont des mélodies qui *se chantent à l'unisson*, c'est-à-dire suivant la même structure mélodique. Un état donné du monde actuel se définit ainsi par une harmonisation qui consiste seulement à extraire de l'unisson les harmoniques parfaitement consonantes.

Cette double consonance, des préhensions de l'occasion et des occasions groupées, définit ce que Whitehead appelle une « *perfection* ». Une perfection est un *état synchronique* du monde actuel, une harmonie *verticale*. Dans une telle perfection, les lignes mélodiques horizontales sont régies par l'harmonie verticale qui les fait consonner. Le modèle de la perfection est *l'accord parfait*, do-mi-sol-do, contraction de la résonance naturelle d'un son fondamental.

« L'esprit d'un peuple », par exemple l'esprit Grec ou l'esprit Chinois, fournit un exemple de perfection harmonique. L'esprit de la civilisation grecque antique à son apogée est une perfection, car toutes ses manifestations contemporaines *conspirent à l'unisson* : « Son art, ses sciences théorétiques, son style de vie, sa littérature, ses écoles philosophiques, ses rites religieux, tout concourait à exprimer chacun des aspects de cet idéal admirable » (AI, 330).

Quel besoin l'harmonie du monde a-t-elle donc de la dissonance ?

3. La dissonance comme puissance du faux

Whitehead énonce un principe de *polyvalence de la dissonance* : « La discorde peut prendre la forme de la nouveauté ou de l'espoir ; elle peut être horreur ou douleur » (AI, 340). La douleur est toujours convertible en espoir, promesse d'un « lendemain qui chante ». En quoi la dissonance et l'imperfection peuvent-elles avoir une valeur positive ? « La valeur de la discorde est un hommage aux mérites de l'imperfection » (AI, 330). La dissonance est une *puissance vivifiante*. Elle arrache l'actualité à la grisaille, à l'ennui de la répétition monotone qui prélude toujours à une anesthésie destructrice.

Pour illustrer les limites de la consonance, Whitehead fait un tableau imaginaire de la civilisation grecque (AI, 331) : quel aurait été son sort si les Grecs avaient échappé aux invasions barbares et au monothéisme chrétien ? Durant deux mille ans, cette civilisation aurait commencé par épuiser toutes les possibilités harmoniques de son accord parfait, puis se serait dévitalisée jusqu'à l'*anesthésie générale*. Whitehead distingue ainsi entre deux sortes de variations mélodiques, deux procédés de vivification de l'harmonie.

(1) La première sorte est celle des variations qui maintiennent la vivacité dans une perfection harmonique sans y introduire de dissonance : elles renouvellent la structure harmonique *du dedans*. Une civilisation peut se maintenir à son apogée, à son plus haut niveau de perfection, et vivre ainsi sur ses seules forces, tant qu'une expérimentation nouvelle de ce type est encore possible en elle (AI, 353). L'exemple paradigmatique que donne Whitehead de cette variation est architectural : « la variation des styles et du détail décoratif dans l'architecture gothique médiévale » (AI, 332).

(a) La variation des *styles*, c'est l'évolution interne à l'architecture gothique, par laquelle elle s'est renouvelée de manière immanente en passant du style gothique primitif au gothique « classique », puis du gothique « classique » au gothique « rayonnant », ensuite du gothique « rayonnant » au gothique « flamboyant », enfin du gothique « flamboyant » au gothique tardif. Mais cette variation diachronique se redouble d'une variation synchronique : à chacune de ces périodes, chaque style se caractérise lui-même par un certain type de variation intensive du *détail* de la composition architecturale harmonique.

(b) La variation du *détail décoratif* est illustrée par le Portail de la Cathédrale de Chartres, évoqué deux fois (p. 337 et p. 358) par Whitehead dans AI⁷.

L'exemple de la cathédrale est typiquement pythagoricien, comme l'atteste Matila Ghyka qui analyse la structure géométrique et le symbolisme numérique de ces « symphonies gothiques⁸ ». Cette façade est en effet un exemple-type de façade dite « harmonique », c'est-à-dire symétriquement constituée de trois portails ornés. Le tympan du portail central, appelé « Théophanie de l'Apocalypse », figure le Christ en Majesté de la Seconde Parousie. Cette figure centrale est entourée de quatre statues symbolisant les quatre évangélistes, et de quarante-huit statuette. C'est le rapport de l'ensemble harmonique à cette riche profusion du détail qui est analysée par Whitehead. L'art de la variation n'est pas d'abolir la monotonie de la structure harmonique, mais de la surmonter et de la déjouer de l'intérieur. Les parties sont à la fois soumises à la loi organique du tout auquel elles s'intègrent et douées d'une farouche individualité. Les statuette et les nervures du portail sculpté de la Cathédrale de Chartres vivent leur vie, en toute autonomie et, en même temps, renforcent par là l'harmonie du tout architectural auquel elles appartiennent. On peut ainsi faire varier une perfection esthétique sans sortir de ses possibilités consonantes immanentes, en développant toutes les nuances de détail qu'elle enveloppe dans son unité organique.

En musique, l'évolution du système tonal fournit un exemple des limites de cette variation immanente. L'évolution du système tempéré jusqu'à sa pleine justification théorique à la fin du XVII^e siècle est certes, dans un premier temps, ce qui permet son épanouissement. Le système tempéré est justifié théoriquement par Werckmeister en 1691 et porté au maximum de ses potentialités par Bach en 1722 dans son *Clavecin bien tempéré*, où il montre la valeur pratique de cette théorie en écrivant deux préludes et deux fugues dans chacune des douze tonalités majeures et des douze tonalités mineures de la gamme chromatique. Mais ce jeu virtuose est déjà un premier indice de frivolité, preuve qu'un système qui se possède entièrement lui-même s'épuise dans l'exténuation de sa perfection et finit par se moquer de lui-même, par se fatiguer de lui-même.

Quand une variation interne à la consonance en a épuisé les possibilités, il faut l'intrusion de dissonances pour éviter la sclérose par anesthésie. La dissonance n'est pas d'abord rationalisée ou régularisée, mais « libre » (AI 330) : elle introduit dans l'harmonie un germe d'imprévisible nouveauté, qu'il appartiendra ensuite à l'harmonie de rationaliser. La dissonance exprime d'abord l'émancipation de la spontanéité mélodique sur l'harmonie verticale qui la régissait, puis la nécessité pour l'harmonie de se réinventer pour envelopper la nouveauté mélodique qui lui échappait.

(2) La seconde sorte de variations est donc celle des « *aventures plus hardies* » (AI, 332) qui vivifient l'harmonie en déchirant l'unisson. Une telle variation mélodique installe une tension entre le pôle physique et le pôle mental d'une occasion, c'est-à-dire entre la transmission des réalités objectifiées en elle et sa tendance vers de nouvelles perfections non encore réalisées. Il s'ensuit une *hiérarchie harmonique* en faveur de la puissance vivifiante de la dissonance : « une imperfection tendant à un type plus élevé

surpasse la perfection de niveau inférieur » (AI, 330) ; « La perfection de niveau inférieur se range au-dessous de l'imperfection qui tend plus haut » (AI, 337).

La dissonance ouvre sur un avenir indéterminé. L'échec dans la poursuite d'un but peut, par déplacement, servir le progrès du monde vers des fins renouvelées et inespérées. Dans les arts et dans les sciences, c'est souvent en ratant, en manquant ce que l'on cherchait à atteindre que l'on trouve ce qu'on ne cherchait pas. « L'aventure atteint rarement le but qu'elle s'est fixé » (AI, 355) : Christophe Colomb découvre l'Amérique en cherchant la Chine. De même, les erreurs, les échecs, les impasses, les dérives et les égarements permettent de découvrir involontairement de nouvelles Amériques, par une longue fuite brisée.

La polyvalence de la dissonance en fait le point le plus intense, ce que l'on peut appeler le point *sensible* de l'harmonie, comme on parle de la *note sensible* d'une gamme. C'est autour de la dissonance que se distribuent les intensités des notes dans la mélodie. Par exemple, si l'on superpose la septième *si* bémol à l'accord parfait d'*ut* majeur, cette note introduit une tension rétroactive sur les notes successives *do*, *mi* et *sol*. Encore l'accord de septième a-t-il été depuis longtemps acquis à l'harmonie et n'a plus besoin d'être préparé pour être admis par l'oreille. Certains accords dissonants, comme les accords de septième diminuée ou de quinte augmentée, peuvent peu à peu perdre leur fraîcheur originelle et, à force d'être répétés pour eux-mêmes, devenir des banalités. Des accords qui furent d'abord des conquêtes difficiles de l'art harmonique retombent dans la facilité du cliché pour servir de ressource disponible et de matériau tout fait à l'expression du suspens, du mystère ou de la peur. *L'art de l'harmonie processuelle consiste à accueillir une dissonance toujours plus hardie, toujours plus dangereuse, à s'enrichir d'une heureuse inharmonie toujours renouvelée.*

Une fausse note, c'est, dans le jargon des instrumentistes, un « couac », un *canard*. Or, on sait depuis Wittgenstein que tout canard cache un lapin. La dissonance est un objet à double aspect, un canard-lapin esthétique. Comment transformer le canard en lapin ? Comment harmoniser la dissonance sans l'inhiber ? Comment transmuier une fausse note en note attractive, appât pour des sentirs nouveaux ?

4. Typologie de l'inharmonie

Les occasions concrescentes que le procès transitoire relie les unes aux autres ayant des tonalités affectives divergentes, leur harmonisation va devoir se faire *dans la multiplicité et l'hétérogénéité tonales*. Méthodologiquement, on peut donc prendre la *polytonalité* comme modèle cosmomusicologique. Au sens strict, la polytonalité consiste dans la superposition simultanée d'éléments musicaux (mélodies ou accords) appartenant à des tonalités différentes, voire divergentes⁹. Il peut y avoir polytonalité *verticale*,

harmonique au sens étroit (superposition et contraction d'accords de tons différents) ou polytonalité *horizontale*, contrapuntique (mélodies écrites en plusieurs tons et qui se superposent par un jeu de contrepoint).

Historiquement, la polytonalité comme procédé compositionnel délibéré n'a été stylistiquement utilisée que sur une très courte période, au début du XXe siècle, approximativement entre 1910 et 1930, c'est-à-dire avant la systématisation dodécaphoniste puis sérialiste de l'atonalisme par Schönberg et ses disciples. La polytonalité est le développement de la gamme diatonique, tandis que l'atonalité dodécaphoniste est le développement de la gamme chromatique. La polytonalité devient dans les années folles de la « Belle époque » un effet de mode et trouve son usage le plus expressif chez Stravinski, chez Ravel, Debussy, et chez les compositeurs de ce que l'on a appelé le « groupe des six ». Darius Milhaud en est le représentant emblématique. C'est lui qui théorise la polytonalité dans un article de 1923 paru dans la *Revue musicale*, « Polytonalité et atonalité ¹⁰ », où il en formalise systématiquement toutes les combinaisons harmoniques possibles. Il en prouve tous les degrés expressifs dans son œuvre profuse, trouvant qu'elle ajoute « aux pianissimi plus de subtilité et de douceur et aux fortissimi plus d'âpreté et de force sonore » (p. 183). On trouve des cas antérieurs remarquables de polytonalité non conscientisée, par exemple dans *Ein Musikaler Spass* (K. 522) de Mozart, ou dans l'*Art de la fugue* de Bach. Encore s'agit-il là de polytonalité consonante. Au sens large, comme Milhaud le souligne ¹¹, la polytonalité est inséparable de la *modulation* harmonique, c'est-à-dire du passage d'un ton à un autre. En effet l'art de la modulation ne consiste pas à destituer une tonalité au profit d'une autre, mais plutôt en un chevauchement dans une durée organique, passage des tons *les uns dans les autres*. Par exemple le fameux *Prélude en ut majeur* du Livre I du *Clavier bien tempéré* de Bach fait entendre une modulation à partir de la tonalité d'*ut* majeur, qui s'emprunte à la tonalité de *sol* sans pour autant disparaître au premier *fa* dièse. La durée harmonique classique est une durée modulée qui maintient sa tonalité à travers la pluralité des modes qu'elle traverse. Mais la polytonalité du début du XXe siècle n'est plus consonante, comme le sont les modes d'*ut* et de *sol* (dominante d'*ut*), elle se complique par la superposition hardie de tonalités divergentes, qui introduisent la dissonance au cœur de l'harmonie.

Dans la section VII (p. 332-335) du chapitre XVII (« La Beauté ») de AI, Whitehead distingue quatre types de relation par lesquels l'« inharmonie du monde » est appréhendée par et dans l'harmonie. Il souligne que « le heurt dans les tonalités affectives est un heurt entre les intensités, et non une simple incompatibilité logique des qualités » (AI, 333). Autrement dit, chaque occasion est un champ de forces, un rapport caractéristique de forces entre les intervalles qu'elle définit. La préhension entre deux occasions est ainsi un rapport de forces entre deux rapports de forces. Comment distribuer ces forces ou intensités dans une seule et même réalité, de manière à assurer une continuité harmonieuse dans la transition entre occasions ? Les deux premiers

types de relation sont des inhibitions. C'est seulement dans les deux autres types que l'harmonie intègre l'inharmonie.

(1) Le premier type de relation à l'inharmonie est l'inhibition par préhension négative, c'est-à-dire l'*anesthésie*. La tonalité affective de l'occasion préhendante exclut de sa propre unité la tonalité affective discordante qu'elle prend pour objet de sa préhension. Cette inhibition ne porte pas atteinte à la perfection de l'harmonie subjective de l'occasion préhendante. L'anesthésie maintient l'harmonie subjective dans la répétition de l'accord parfait où elle risque à terme de se fatiguer d'elle-même, quand elle aura consommé toutes les ressources internes de la variation mélismatique.

(2) Le second type de relation est la *destruction esthétique*, inhibition sans anesthésie, qui porte atteinte à la perfection consonante de l'occasion préhendante. Dans cette relation, il y a un sentiment positif de la discordance comme telle, une frustration mutuelle des intensités individuelles des occasions. Deux sentirs incompatibles l'un avec l'autre sont activement présents l'un à l'autre : « Dans ce cas, il y a un troisième sentir de destructivité mutuelle, de telle sorte que l'un ou l'autre (ou chacun) des sentirs élémentaires est incapable d'atteindre l'intensité qui convient à la préhension du *datum* dont il émerge » (AI, 329). Cette seconde relation trouve donc deux formes distinctes :

(a) *Destruction esthétique d'une tonalité affective*. Quand c'est la tonalité de l'occasion préhendante qui est frustrée, le monde actuel connaît l'équivalent d'une modulation tonale brusque, d'une rupture aiguë de la tonalité¹². Par exemple dans le *Quatrième Impromptu* de Schubert, le trio central opère une modulation de *la bémol* à *ut # mineur*. Mais la destruction peut aussi n'ouvrir sur aucune construction et la dissonance rester ainsi comme suspendue en l'air. *Nuages gris* de Liszt est, en 1881, le premier morceau à avoir abandonné l'accord parfait sur la tonique comme accord final. Le motif de quarts des *Nuages gris* stagne dans un ciel glacé, jusqu'à ce fameux accord final dont la quinte augmentée immobilise la masse nébuleuse dans une imperfection irrésolue. L'irrésolution de la phrase mélodique est une destruction esthétique de la tonalité initiale. L'imperfection promet ainsi un avenir qui reste seulement potentiel¹³. De même qu'il n'y a pas d'harmonie intense sans nouveauté, de même il n'y a pas de nouveauté féconde sans rationalisation harmonique. Les germes de nouveauté anarchique que la vie lance dans sa poussée doivent toujours être repris dans une harmonie supérieure.

(b) *Destructivité mutuelle des deux tonalités divergentes*. Quand la discordance affecte les deux sentirs divergents, on se trouve dans une configuration polytonale, sans prédominance d'une tonalité sur une autre. Mais dans ce cas de figure, l'unité perceptive peut être brisée par l'égalité de grandeur intensive des parties superposées. La cohérence compositionnelle en reste au plan purement conceptuel et ne se transmet pas au plan phénoménal de l'audition. Elle se traduit par une impression de chatoiement et de nébulosité vague qui contredit la rigueur cachée de la construction. Par exemple, la pièce *Epouvante* de Messiaen superpose des lignes d'accords bâtis

sur des « modes à transposition limitée » différents, fournissant à l'audition une série de formes complexes, inanalysables. Il en résulte une confusion massive de détails sans émergence de figure distincte. L'effet d'agglutination est destructif.

Mais la « jouissance de l'harmonie », par laquelle elle accroît sa puissance, consiste à éliminer la destruction (AI, 337). De quelle manière la dissonance peut-elle entrer dans l'harmonie pour la vivifier ? Quelles sont les règles d'harmonisation polytonale ?

(3) *Réaménagement différentiel des intensités*. Puisque la destruction esthétique vient de l'égalité des intensités, il s'agit d'installer entre elles l'inégalité qui les ramène à l'unité, sans détruire une tonalité au profit de l'autre, mais en la différenciant. La règle harmonique consiste à réajuster les intensités relatives des sentirs incompatibles pour les ramener à la compatibilité, en distribuant les intensités dans la dimension de la profondeur : l'intensité d'un sentir est réduite à un arrière-plan, tandis qu'une autre intensité est rehaussée à un avant-plan. L'harmonie évite l'inhibition en accroissant l'intensité d'une tonalité par rapport à l'autre. En musique, les lignes mélodiques appartenant à des tonalités différentes ont tendance, lorsqu'elles sont perçues simultanément, à perdre leur caractère tonal propre. L'oreille qui a été formée à structurer des ensembles sonores d'après un seul centre de référence, cherche ainsi à traduire la polytonalité dans la monotonalité, sans inhiber l'une ou l'autre des deux lignes mélodiques, mais en accentuant l'une et en secondarisant l'autre sur fond de la première.

(a) Dans le cas idéal, la prédominance d'une tonalité sur une autre fait passer la polytonalité inaperçue à une oreille superficielle et la rend analysable monotonalement. Dans le *Prélude en ut majeur* de Bach, la modulation en *sol* majeur est prise dans la durée en *ut* majeur qu'elle ne destitue jamais complètement.

De manière analogue, les accords bitonaux complexes sont toujours dominés par l'attraction d'une tonalité qui absorbe l'autre. Par exemple l'accord de 9^{ème} de dominante est interprété par Milhaud comme la superposition de *do* majeur et de *sol* mineur¹⁴.

(b) Le plus souvent, la prédominance d'une tonalité sur l'autre est contrastante ou « heurtée ». L'équilibrage au profit d'une ligne mélodique ne va pas sans tension, sans l'étrangeté des appoggiatures et des notes étrangères de la ligne mélodique réduite à l'arrière-plan, qui altère la tonalité de la ligne haussée à l'avant-plan. C'est ce qui se passe dans *Saudade do Brasil*, par exemple dans *Botofago*, de Milhaud, où la tonalité de *fa* relègue à l'arrière-plan celle de *fa #*.

(4) Whitehead introduit enfin un quatrième type de relation. Entre les deux systèmes inharmonieux peut s'introduire un troisième système de préhensions qui s'accorde à chacun d'entre eux. Autrement dit, l'harmonie peut créer un espace intensif entre deux systèmes divergents de préhensions, un champ de forces polytonal dans lequel se distribuent leurs intensités. Dans ce cas, *la polytonalité devient autonome*, elle n'est plus réduite à la

domination d'une tonalité. Cette harmonisation n'est ni *tonale*, ni *atonale*, mais proprement *polytonale*. La diversité qualitative est protégée contre une simplification grâce à une distribution immanente des intensités. « *The struggle with evil is a process of building up a mode of utilization by the provision of intermediate elements introducing a complex structure of harmony* » (PR, 340). Dans la polytonalité autonome, *la disparité intensive est transférée sur l'apparence*, elle devient perceptible comme telle. C'est ce qu'on entend dans certains passages du *Concerto pour la main gauche* de Ravel, où notamment l'intervention des cuivres est en *sol* mineur sur une pédale harmonique en *ré*.

Plus généralement, l'harmonisation polytonale consiste à maintenir la tension entre deux tonalités impossibles, *en transmuant cette impossibilité en contraste intense*. Dans le ballet *Petrouchka* (1911), Stravinski superpose deux tonalités maximale-ment contrastées, la tonalité de *do* majeur et la tonalité de *fa* dièse majeur, séparées par un intervalle de triton, dissonant par excellence. Whitehead appelle « contraste » la différence de potentiel qui existe par exemple entre deux couleurs comme le bleu et le rouge (PR, 87). Or, la polytonalité de *Petrouchka* est telle qu'elle superpose un accord parfait qui se joue uniquement sur les touches *blanches* du piano et un autre uniquement sur les touches *noires*. Ce contraste radical symbolise la double personnalité de Petrouchka, marionnette qui s'éveille à la vie. Le monde artificiel des pantins de bois et le monde vivant se heurtent dans une conjonction étrange, sans jamais pouvoir se fondre l'un à l'autre. De même dans *Eventyr* de Delius, la polytonalité exprime la rencontre entre les gens du peuple et le monde fantastique des trolls, des fées et des lutins qui surgissent des contes et légendes de Norvège. Dans le cabaret surréaliste *Le bœuf sur le toit*, Darius Milhaud superpose des tonalités divergentes pour signifier le passage du rêve dans la réalité, le surgissement de l'inquiétante étrangeté au milieu de la banalité quotidienne et des scènes les plus familières. Il fait contraster la vivacité de la musique avec la lenteur des gestes de clowns (les Fratellini), d'acrobates et de magiciens dans ce cabaret où l'événement est à la fois partout et nulle part, omniprésent et insaisissable. Le contraste ne tourne pas alors à la destruction mutuelle des tonalités, mais se maintient dans une ambiguïté indécidable qui est au cœur de la réalité même. De manière générale, on peut se demander si la polytonalité ne donne pas une image musicale adéquate d'un monde pluriel où les impossibles se chevauchent sans se détruire. Comme dit Deleuze, « les bifurcations, les divergences, les impossibilités, les désaccords appartiennent au même monde bigarré ¹⁵ ». Les tonalités contrastées sont autant de perspectives prises sur la même réalité. Dans *Le bœuf sur le toit*, la polytonalité accompagne l'empiètement incessant entre la chanson populaire, le jazz et la musique savante, qui exprime stylistiquement l'hétérogénéité du monde. Partout, le contraste est la loi, la raison du réel. La réalité se tient entre les perspectives tonales impossibles qui l'appréhendent et la traduisent dans

leur système, comme le refrain brésilien du *Bœuf sur le toit* de Milhaud dans les douze tonalités où il revient tour à tour.

5. Conclusion

Les règles de l'harmonie polytonale peuvent ainsi être élevées au rang de principes métaphysiques. Quel est le paradigme de la nouvelle harmonie d'après Whitehead ?

(1) La métaphysique de Whitehead n'est pas atonale, mais polytonale. *Procès et réalité* paraît en 1929, la même année que le *Boléro* de Ravel, soit six ans après l'article de Milhaud. La danse de gitane gagne le monde dans un crescendo d'ivresse. A la différence de l'atonalisme dodécaphoniste, la polytonalité conserve la foi diatonique en l'accord parfait, mais elle développe cette résonance dans une efflorescence de combinaisons contrastantes qui font irruption dans le même monde harmonique. La musique du monde est une polytonalité en marche, une mélodie perpétuellement modulée et nous laissant toujours sur notre faim, comme celle du *Boléro*, une intégration toujours plus riche d'affects disparates. En ce sens, Whitehead est un pythagoricien néo-baroque : c'est l'*incommensurabilité* qui est au cœur de l'harmonie.

(2) Mais dans cette harmonie polytonale se maintient un appât vers la consonance parfaite, un pôle tonal attractif, ramenant la polytonalité à la monotonalité. C'est Dieu dans sa nature conséquente qui joue ce rôle de diapason. Dieu est l'Eros qui aiguillonne le monde vers la nouveauté, mais cette nouveauté est l'instrument de son but subjectif qui est l'intensification d'un unisson d'immédiateté¹⁶. Après avoir esquissé une théorie de l'harmonie processuelle complexe, où la dissonance est le principe vivant qui déchire sans cesse la répétition monotone, Whitehead prend ensuite autant de soin à ramener cette conception différentielle de l'harmonie à l'unisson tonal, par la nature pacifiante de Dieu. La paix qui exerce sur la vie de l'univers un attrait divin est une harmonie *sans discorde*¹⁷.

Une cosmologie polytonale n'aurait-elle pas plutôt besoin d'une théologie à sa mesure, renonçant à définir Dieu comme ordonnateur optimiste ? Dieu même ne peut renoncer à la guerre, père de toutes choses. C'est une telle théologie rhapsodique qu'a proposé Raymond Ruyer à la fin de *Néo-finalisme*, où il se démarque explicitement de Whitehead. Dieu ne calcule pas, il joue.

Dieu n'est pas synonyme de Perfection, ou alors sa perfection est au moins autant dans la bigarrure, et la luxuriance, que dans la pureté et l'harmonie. Elle est dans la variété des accords dissonants, autant que dans l'accord parfait. L'improvidence, l'accident, la chance ou la malchance, peuvent faire partie de l'essence providentielle d'un monde où la liberté divine choisit de se multiplier en myriades de libertés et de finalités¹⁸.

Notes

- ¹ A. N. Whitehead, *Aventures d'Idées*, Cerf, 1993, trad. fr. par Jean-Marie Breuvert et Alix Parmentier.
- ² Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, 1988, p. 111-112.
- ³ Plotin III, 6 (« De l'impassibilité des incorporels »), 4 : « En musique, ce n'est pas l'accord musical qui pâtit, c'est la corde ; mais la corde ne vibrerait pas harmonieusement, le musicien le voulût-il, sans les prescriptions du rapport harmonique ».
- ⁴ Voir Jean Wahl, « La philosophie spéculative de Whitehead », in *Vers le concret. Études d'histoire de la philosophie contemporaine*, Vrin, 2004, p. 134 : « Comme une note de musique, le morceau de fer [...] se définira seulement dans une certaine durée compacte, par un certain rythme » ; et p. 135 : « Le morceau de fer [...] est un air musical ». Jean Wahl, dont le livre est paru en 1932, a joué le rôle d'intercesseur entre Whitehead et Bergson, qui cite approximativement cet exemple du morceau de fer dans *La pensée et le mouvant*, Introduction, II, « La position des problèmes », PUF, 2009, p. 78. L'exemple se trouve dans PNK, chapitre II, p. 19 et p. 22-23.
- ⁵ *Process and Reality* (Free Press), p. 254 : “*The Category of Subjective Harmony*. The valuations of conceptual feelings are mutually determined by their adaptation to the joint elements in a satisfaction aimed by the subject”.
- ⁶ *Religion in the making*, p. 153.
- ⁷ On peut supposer qu'il s'agit du Portail Royal, datant de 1145–1155, rare témoignage du gothique primitif, qui fut épargné lors de l'incendie de 1194. Voir Jean Villette, *Les portails de la cathédrale de Chartres*, Jean-Michel Garnier, 1994.
- ⁸ Matila C. Ghyka, *Le Nombre d'Or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Gallimard, 1931, tome II, chapitre II, « La torche sous le boisseau » (p. 37 sq.) : Ghyka met en évidence la transmission de la géométrie ésotérique pythagoricienne et de son symbolisme par l'architecture, notamment dans les rosaces pentagonales des cathédrales gothiques, au cœur de la rose nord de Saint-Ouen à Rouen ou dans celle de la cathédrale d'Amiens.
- ⁹ Voir Philippe Malhaire, *Polytonalité : Étude historique, théorique et analytique*, collection « Tempus Perfectum », n°6, éditions Symétrie, Lyon, janvier 2009 ; et Michel Fischer & Danièle Pistone (Éd.), *Polytonalité/Polymodalité. Histoire et actualité*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, série « Conférences et Séminaires », n° 21, 2005.

- ¹⁰ Darius Milhaud, « Polytonalité et atonalité », in *Notes sur la musique. Essais et chroniques*, textes réunis et présentés par Jeremy Drake, Flammarion, 1982.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 179 : « Il est nécessaire de remarquer que quelquefois on croit se trouver en présence de tons indépendants alors que l'un d'eux ne fait que jouer le rôle de pédale. De même qu'en harmonie une pédale peut supposer le passage de bien des accords étrangers à la note tenue, de même un accord ou un mouvement mélodique qui se répète peut être gardé comme pédale tandis que la ligne mélodique peut passer momentanément dans un autre ton et moduler à sa guise, formant une espèce d'échappée prolongée, sans créer de tonalité pour cela ».
- ¹² « Le passage d'une tonalité à une tonalité différente, brisant tout lien avec la tonalité précédente, ressemble à la mort en tant qu'elle détruit l'individu ; mais la volonté qui se manifestait dans celui-ci continue de vivre et se manifeste dans d'autres individus, dont la conscience cependant ne continue pas celle du premier » (Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, §52, p. 334).
- ¹³ Comme le dit Merleau-Ponty : « Le progrès n'est pas nécessaire d'une nécessité métaphysique : on peut seulement dire que très probablement l'expérience finira par éliminer les fausses solutions et par se dégager des impasses. Mais à quel prix, par combien de détours ? Il n'est pas même exclu en principe que l'humanité, comme une phrase qui n'arrive pas à s'achever, échoue en cours de route » (« L'homme et l'adversité », in *Signes*, Gallimard, 1960, p. 391).
- ¹⁴ *Notes sur la musique, op. cit.*, p. 176.
- ¹⁵ *Le pli*, p. 111.
- ¹⁶ Voir mon article, « Le Dieu-harmoniste de Whitehead », compte rendu de la nouvelle traduction française de *Religion in the making* par Henri Vaillant, in *Revue internationale de philosophie*, 3/2010, volume 64, n°253, p. 441-445.
- ¹⁷ L'idéal de paix est l'harmonie suprême ou « *harmonie des harmonies* » : « je choisis le terme de paix pour cette harmonie des harmonies qui apaise le trouble destructeur et parachève la civilisation » (AI, 362). La musique d'une vie ne peut selon Whitehead être parfaitement belle qu'à condition d'être sans discorde, comme en témoigne la vibrante dédicace de PNK : "To ERIC ALFRED WHITEHEAD, Royal Flying Corps, November 27, 1898 to March 13, 1918. Killed in action over the *Foret de Gobain* giving himself that the city of his vision may not perish. The music of his life was without discord, perfect in its beauty".
- ¹⁸ Raymond Ruyer, *Néo-finalisme*, PUF, 1952, chapitre XX, « Théologie de la finalité », p. 267.