

公 募 論 文

La nature de la musique chez Descartes : une tentative de réunir la mathématique, la physique et la morale

Masato SATO

On méconnaît souvent le poids philosophique du premier ouvrage de Descartes, *Abrégé de musique*, de même que la place qu'occupe sa théorie musicale dans sa philosophie entière. Mais le philosophe ne cesse de parler de la musique, surtout dans les années 1620 et 1630, et Descartes garde toujours certaines cohérences argumentatives de l'*Abrégé*. Descartes est pythagoricien en musique, et ses premières recherches scientifiques suivent globalement le style traditionnel du *quadrivium*, dont le premier échantillon arithmétique est l'*Abrégé*. En résulte-t-il que Descartes respecte strictement la règle mathématique en musique, et que sa conclusion en est déductible ? En suivant les développements de sa théorie de la musique sous des angles divers, nous envisagerons la portée philosophique de la musique chez Descartes.

1. *Abrégé de musique*, la première mise en œuvre de la mathématique ?

Les recherches cartésiennes portent sur deux rapports principaux entre les sons : celui du temps et celui de la tension ou la hauteur relative. Par ces rapports arithmétiques, saisis par différence de nombres rationnels, la musique constitue un art temporel. D'où la première difficulté ; la musique est inséparable du temps, qui est le nombre du mouvement et un mode de la pensée¹. La composition sonore et la pensée ne sont cependant pas incommensurables, et Descartes cherche un rapport entre *affectio* (influence) du son et *affectedus* (affect) de l'âme.

Malgré la difficulté, le temps est un élément primordial pour la musique, car les sons sans mesure ne sont qu'une série de bruit chaotique. La mesure, dont l'importance est soulignée maintes fois, se fait d'abord pour l'imagination, car on l'imagine avec certaines proportions, comme on imagine un problème mathématique, pour que le musicien puisse « naturellement » jouer ou chanter en imaginant la proportion mesurée, qui offre par la division arithmétique une commune mesure en tant que source du plaisir entre temps musical et temps entendu.

L'analyse de la hauteur sonore n'est pas aussi simple que celle du temps, et elle se déroule du simple au complexe selon la division arithmétique². Ce qui vient le premier, car le plus simple, est la consonance, en raison de sa perfection ou son existence *per se*, et donc la consonance moins simple et composée manifeste son imperfection ou son existence par accident. La simplicité, rapportée à la méthode arithmétique, va de pair

avec la perfection et la perséité, et la composition, quoique déduite de la simplicité, est un résultat accidentel.

L'analyse de la hauteur sonore montre un tournant capital. La correspondance entre sons et sentiments n'y fonctionne plus comme dans l'analyse du temps, car la perfection de la consonance n'égale pas celle d'auditif et la plus simple consonance ne signifie pas la plus agréable. Pour la première fois se présente un décalage entre simplicité arithmétique et plaisir, et la priorité est donnée au deuxième principe. Contrairement à Beeckman³⁾ ou à Aristote⁴⁾, la quinte, par exemple, occupe chez Descartes la première place agréable, quoique deuxième après l'octave dans l'ordre des consonances. Le principe de simplicité ne se montre plus premier pour la musique, puisque la variété, imperfection pour la mathématique, est essentielle pour le plaisir⁵⁾. La particularité de l'*Abrégé* se trouve premièrement dans la position délicate de la mathématique. Descartes est fidèle à la tradition pythagoricienne avec les théories nouvelles de Zarlino ou de Salinas. Néanmoins, la mathématique se trouve enfin secondaire à la musique, malgré sa nécessité pour celle-ci, car la musique chez Descartes a pour but de plaire par variété de la composition, et non par simplicité mathématique.

2. Descartes, esthéticien naturaliste

Un exemple de l'intérêt esthétique de Descartes se trouve dans son jugement des Lettres de Balzac (*Censura*). La thèse de la beauté proportionnée s'y étend à l'esthétique en général, et la *Censura* offre à considérer chez Descartes la puissance naturelle de l'esprit pour la vérité belle et originelle. Il signale d'abord que les valeurs du discours (*virtus orationis*) résident dans sa pureté⁶⁾. Or, que veut dire le pur ? L'état pur est digne d'éloges, parce que dans les premiers temps purs et candide, il y avait dans l'esprit de grands hommes « une certaine force divine de l'éloquence... laquelle, découlant du zèle de la vérité et de l'abondance de bon sens... » (9, 12-17). Il y a plus, car cette puissance fait sortir les hommes des forêts, impose des lois, bâtit les villes, etc. (9, 17-19). La force divine et naturelle de l'esprit apporte la puissance épistémique et pratique. On peut compter aussi parmi les puissances provenant de la force divine et naturelle « la véhémence et l'impulsion naturelle » (10, 6), « les pensées de l'esprit très haut » (8, 25), et « certaines grâces faciles » (8, 29). Il s'ensuit que la beauté véritable de grâces faciles, découlant de l'esprit haut avec la force pure, porte non seulement sur les niveaux épistémique et pratique, mais encore sur la valeur totale de la nature spirituelle. La force divine mise en esprit fournit dans le style la majesté de l'éloquence originelle, en se servant de la « simplicité de l'argument » (10, 9-10), et dans la morale « une certaine liberté généreuse » (10, 19), « par l'amour de la vérité et par une certaine générosité naturelle » (11, 11-12). La vertu s'explique ici par l'idée de causalité. Une bonne cause morale, dont provient un bon effet, se rapporte à la *virtus* par la liberté généreuse. Cette vertu existe en esprit par nature, se manifestant à l'aise lorsque l'esprit regarde la vérité intrinsèque. Cette manifestation naturelle est ce à quoi renvoient le pur ou le simple.

En conséquence, la puissance de l'esprit pur, d'origine de la force divine, fait parfois plus que la raison seule. Le jeune Descartes fait l'éloge de cette puissance admirable représentée par l'imagination poétique. Le poète enthousiasmé accède aux semences de science en esprit par sa puissance pure et divine mieux que le philosophe par sa raison (*Cogitationes privatae*, AT X 217, 12-22), ce qui semble éloigné de la thèse

ultérieure de Descartes. Il ne demande en *Regulae* que la vérité dont la perfection se montre selon l'ordre de la simplicité, car il a conscience de sa « faiblesse », de sorte qu'il a décidé de ne commencer ses recherches que par les plus simples. (*Reg. IV*, AT X, 378, 26-379, 1). Cette résolution pour l'ordre de la simplicité fait écho inverse à l'imperfection par diversité, laquelle peut confondre la vérité d'une chose avec celle d'autre, et peut causer des erreurs dans l'ordre de connaissances.

Mais de quelle faiblesse s'agit-il ? Elle ne relève pas de la diversité de choses mêmes, mais de la diversité de connaissances et de jugements par la confusion de natures diverses. L'imperfection par diversité est alors proprement « ma faiblesse », laquelle renvoie immédiatement à la fin de la *Sixième Méditation* : « il faut avouer que la vie humaine est souvent exposée à des erreurs dans les choses particulières, et il faut reconnaître la faiblesse de notre nature » (AT VII, 90, 14-16). La *Sixième Méditation* traite de l'union de l'âme et du corps, d'où des connaissances obscures et des erreurs par la sensation (ibid., 85, 28-86, 1). La sensation peut tromper par confusion de connaissances de deux natures distinctes. Comme Descartes en est parfaitement conscient, il évite en *Regulae* la voie de diversité et choisit celle de simplicité pour l'évidence incontestable.

Comment peut-on réhabiliter la sensation malgré sa possibilité d'erreurs ? La confiance en la sensation est garantie en effet dès le début de son existence, ne fût-ce qu'implicitement avant la preuve ontologique du Créateur (ibid., 87, 27-28). L'argument est bien inverse à ce que nous avons vu ; la sensation nous est faite originellement bonne, car fondée sur la bonté toute-puissante. Quoique la sensation puisse être une cause de notre faiblesse, elle s'assure la puissance d'origine la plus élevée, d'où son mérite, sa fiabilité et sa nécessité singulière pour les phénomènes physiques. Sa faiblesse est ainsi d'emblée l'origine de son privilège unique.

Or, nous trouvons dans cet argument ce que nous avons vu dans la *Censura*, c'est-à-dire une « certaine force divine » (AT I, 9, 15-16), laquelle nous permet d'accéder à la vérité et à la vertu dans la pureté de notre esprit. Malgré la faiblesse de notre nature, il y a déjà autant dans la raison que dans la sensibilité un fondement suffisant pour assurer la vérité. Or, la vérité en question n'est pas de la part de chose, mais en tant que conçue selon l'ordre de natures de connaissances. D'où le risque de la double confusion en connaissances de natures distinctes et en facultés spirituelles pour les repérer. Les anciens, exempts de confusion épistémique car dépourvus de science, ne disposent que d'un seul moyen pour faire de la musique, c'est-à-dire la puissance pure de l'esprit. Dans sa lettre à Mersenne, Descartes ne l'appelle plus force divine, mais grand naturel (18 décembre 1629, AT I, 101, 18-102, 5). L'esprit doué d'un grand naturel n'a pas besoin de science pour faire de la musique, car la science peut nuire à la musique pour autant qu'elle obscurcit par la confusion de natures la pureté du grand naturel. La science risque de dénaturer la puissance pure de l'esprit.

Il faut comprendre dans ce contexte l'imagination du poète des *Cogitationes*. Les semences de science arrachées par elle brillent plus que celles par la raison du philosophe, d'abord parce que le poète sait recourir à la puissance pure, ensuite parce que cette science est encore en semence, gardant sa nature pure sans confusion d'ordres. Si la science se forme mal, la faute en est due à un mauvais usage de la raison, lequel peut affadir les semences de vérités sans savoir bien les cultiver. Celui qui assimile convenablement les sensibles

aux intelligibles peut philosopher le plus véritablement, car il sait se servir de sa puissance naturelle et la faire collaborer avec sa raison.

3. Deux grandes sources subjectives de l'esthétique

Dans ses lettres à Mersenne, Descartes nie nettement la corrélation entre simplicité et agrément dans la musique, contrairement à l'*Abrégé* (janvier 1630, AT I, 108, 12-17). Il est essentiel de savoir, en raison de sa finalité, comment déterminer l'agréable selon la nature de la musique. La finalité musicale repose sur la double variété de la capacité sensible et du plaisir. La capacité en question est ressort de l'ouïe, qui dépend entièrement d'individus et n'a pas de limite universelle. La visée de la musique est la variété universellement indéterminable.

Deux questions s'imposent pour le problème de particularité : a) d'abord celle du goût. De même que l'ouïe dépend de la capacité personnelle, la façon de jouir de la musique dépend du goût et du jugement personnels, et Descartes nie enfin l'existence de l'ordre de l'agrément sonore⁷⁾. Contrairement à Mersenne, qui cherche l'harmonie universelle, Descartes rejette définitivement toute tentative de critère esthétique, voire de corrélation rationnelle entre les phénomènes physiques et les passions⁸⁾.

Il signale en revanche l'existence d'un autre type de corrélation passionnelle : b) il s'agit du lien entre l'idée, consciente ou inconsciente dans la mémoire, et la passion éveillée par celle-ci (ibid., 133, 27-134, 1). Ce deuxième cas est inséparable de la compréhension de la physiologie cartésienne qu'il expliquera dans le traité de l'*Homme* et les *Passions de l'âme*. Un son peut servir d'amorce à une passion de l'âme, certes, mais ce qui médiatise le son et la passion est l'idée, en l'occurrence le souvenir, et cette relation ne dépend aucunement d'une proportion arithmétique des sons, mais entièrement de la causalité physiologique d'une personne. L'impression musicale se rapporte à un souvenir personnel, et son processus, comme dans le goût, est indéterminable de façon générale (ibid., 133, 25-26). La variété sans règle générale semble être une unique règle pour la finalité musicale.

4. Physique et physiologie de la musique

Il ne s'ensuit pas néanmoins que le Descartes de maturité déprécie la mathématique en musique, au contraire, il en maintient toujours la nécessité⁹⁾, en soulignant l'aspect physique de sons. N'empêche que Descartes parle plus ou moins de l'agrément sonore, mais sous un angle différent dans son traité de l'*Homme*. La question de l'ouïe est abordée dans le rapport fonctionnel entre mouvement physique et son effet corporel. Deux remarques s'imposent. a) L'auteur souligne le mécanisme auditif, avec la vibration aérienne qui cause la sensation par nerfs. La condition arithmétique intervient pour déterminer la propriété sonore, c'est-à-dire d'une part la vitesse de secousses corporelles pour la hauteur sonore, et de l'autre la proportion de cette vibration pour sa douceur. Cette double condition ordonne la variété de la composition. Descartes indique aussi une condition du plaisir, mais n'en parle pas. Si le traité ne montre que les conditions physique et arithmétique de sons et non sa méthode finale, quelle est la particularité du traité sur la théorie de la musique ?

b) Elle réside dans la méthode physiologique pour éclairer le mécanisme non seulement des cinq sens, mais aussi des sentiments intérieurs. Ceux-ci dépendent du mouvement du sang et des esprits animaux, dans leur qualité pour le premier et dans leur quantité pour les seconds. Le sentiment de la joie, par exemple, est causé par le sang pur et subtil, et la bonté ou l'amour résultent de l'abondance des esprits animaux. Un autre élément qui constitue l'inclination de l'homme est la structure physiologique personnelle (ibid. 174, 4-177, 13). La combinaison d'impressions et de passions peut varier selon les conditions accidentelles et particulières, et ces deux configurations constituent la différence capitale de la disposition humaine.

Ce point est capital, pour autant que Descartes cherche une corrélation, non entre sons et passions, mais entre passions et composition physiologique, y compris la formation d'idées. Le plaisir dépend d'un goût personnel sans analyse générale, certes, mais celle-ci est possible dans le processus corporel d'engendrer les idées et les passions. Les sons ont pour effets enchaînés la vibration physique, l'ouïe, le mouvement du sang et des esprits animaux qui transmet le sentiment extérieur, l'idée et le souvenir de sons gravés dans le cerveau, et les passions diverses par toutes ces opérations. Ces effets enchaînés sont gouvernés par les lois de la nature dans la causalité corporelle. La musique est un phénomène physique comme les autres, et l'on peut ainsi accéder par la méthode physique et mathématique à la question de la finalité musicale, donc du goût subjectif.

5. Morales de la musique : confiance en le pouvoir naturel

Toutefois, le Descartes de maturité ne s'intéresse pas seulement à l'aspect physique et physiologique en musique. Cela se voit nettement dans sa lettre à Bannius¹⁰⁾, musicien et théoricien musical des Pays-Bas. Celui-ci prétend établir des règles de la composition sur la variété d'expressions, car, selon lui, tous les sentiments ont leurs équivalents dans l'expression musicale. Descartes, en défendant son adversaire Boësset, surintendant de la musique du roi, insiste sur l'importance d'autre chose que la science dans la musique. Il essaie de convaincre Bannius, non par l'analyse arithmétique ou physique qu'il a développée, mais par l'interprétation du poème français pour lequel l'air est composé. Descartes ajoute, en sus de l'argument du plaisir développé depuis l'*Abrégé*, un autre aspect, qui est l'expression de sentiments multiples et particuliers par la composition variée de sons, de la mesure et du temps, afin d'intégrer dans le but musical les éléments divers de goûts subjectifs.

Par ailleurs, une variété de la vie quotidienne produit celle d'événements et de sentiments, et la musique doit imiter tout ce que la vie représente, même la confusion (ibid., AT III, 832-833). Pour la première fois à notre connaissance, Descartes rapporte la musique à l'imitation de la vie. Encore que la musique soit, physiquement considérée, une composition de vibrations aériennes, et arithmétiquement considérée, une suite de nombres proportionnés, la musique imite dans son expression le mouvement de l'âme humaine, de sorte qu'on y trouve des équivalents formels de nos sentiments. La musique qui imite le mieux la nature de nos sentiments est le mieux estimée. Et cette imitation doit se faire avec certaines mesures. Toute cette façon dont la musique imite la nature humaine et dont on l'entend s'appelle morale (ibid., 834). Selon le philosophe, les morales sont autre chose que la science, ayant plus d'emprise que celle-ci sur la compréhension musicale.

C'est donc la compréhension de ces *rationes morales* qui est enfin cruciale dans le choix de sons, d'accents, d'intervalles, etc.

Or, ces *rationes* musicales peuvent être dites de morales au triple sens de l'usage cartésien. D'abord, puisqu'il est besoin d'une interprétation de la parole pour laquelle un air est composé, il faut une connaissance linguistique et sociale. La morale peut s'entendre alors comme mœurs, en tant que mode de la vie sociale. Ensuite, puisque la musique imite la vie humaine, il faut une connaissance de la nature de sentiments, afin de savoir quelle composition peut susciter tel ou tel sentiment. Enfin, la morale n'est pas seulement une connaissance de la langue, de la coutume ou de sentiments, puisqu'elle est autre chose que la science, mais aussi une valeur dans le pouvoir pur, qui reflète une certaine puissance divine. Descartes appelle *virtus*¹¹⁾ à la fois la puissance pure et son perfectionnement, et de cette vertu découlent la grâce facile, la beauté naturelle, la liberté généreuse, etc. D'un côté, la vertu ainsi considérée est le but principal de la recherche épistémique et esthétique, de l'autre, elle est une cause de connaissances enchaînées de vérités et d'actions bonnes. La vertu est un grand naturel à guider l'esprit avec la collaboration des qualités innées. Dès lors, la musique relève de la question morale, pour autant que sa pleine jouissance dépend de l'usage mesuré de la vertu. La mesure, à son tour, peut se figurer doublement ; d'un côté au sens arithmétique, physique et physiologique, elle désigne une façon proportionnée et naturelle à la sensation, et de l'autre, au sens moral, elle écarte tous les extrêmes par le jugement conforme à la nature de notre âme¹²⁾. Le mesuré est donc toujours naturel.

Conclusion : tentative inachevée de la nature unifiée de la musique

La recherche de la musique devrait se faire strictement « selon sa nature », dans laquelle réside sa particularité. Descartes suit deux voies, d'une part les analyses des sons et de leur composition à partir de la mathématique, la physique et la physiologie, et de l'autre la faculté de l'esprit primordiale pour jouir de la musique. La démarche de Descartes est novatrice moins dans sa musicologie que dans la réflexion nécessaire de sa philosophie entière. Deux remarques s'imposent. a) Tout en analysant les sons selon l'ordre de la simplicité, Descartes n'oublie jamais, depuis l'*Abrégé*, de considérer le rapport parmi les sons, car un son n'a sa pleine valeur qu'en bon rapport mutuel avec d'autres sons. Cela conduit au double relativisme chez Descartes, d'une part dans le concept physique de mouvement et de repos (*Principes*, II, §28-§31), et d'autre part dans le goût et le jugement déterminés par les conditions particulières. S'il ne reste ainsi que le relativisme absolu dans la musique, ces recherches demeurent-elles finalement dissociées sans mesure commune ?

b) La musique peut être considérée à partir des morales, puisqu'elle reflète la coutume, la vie quotidienne, les sentiments, etc. La réflexion de ce genre, à laquelle Descartes n'était pas prêt dans l'*Agrégé*, et qu'il aurait dû refuser à Mersenne vers 1630, montre bien l'un de ses intérêts principaux dans ses dernières années. Le philosophe a sans doute un projet de travailler sur la morale musicale d'autant plus qu'il se penche sur la question des passions, ainsi qu'il déclare à Huygens : « si je ne meurs que de vieillesse, j'ai encore envie quelque jour d'écrire de la théorie de la musique » (4 février 1647, AT IV, 791). Cette théorie, qui ferait

écho de ses lettres à Élisabeth et des *Passions de l'âme*, ne verra jamais le jour¹³). La corrélation que souligne Descartes se trouve moins entre sons et sentiments qu'entre suite de sons et mouvement continué de l'âme, car celle-ci, en trouvant quelque signification dans un passage de l'air, en est affectée et ressent le flux de passions selon le déroulement musical.

Précisons : c'est la nature de la musique qui correspond à la nature de notre âme. Car la première, fondée théoriquement sur l'arithmétique, émettant physiquement les sons, et se manifestant moralement, est faite de façon particulière pour la seconde, qui est intellectuellement indépendante, mais réellement unie à son corps pour entendre physiologiquement la musique et pour la comprendre moralement, de sorte que les deux partagent les trois communautés de l'intellect, de la physique/la physiologie et des morales. Les recherches cartésiennes de la musique ne restent pas divisées, mais réconciliées enfin dans la nature de la musique, justement comme la distinction substantielle de l'âme et du corps retrouve dans notre nature leur union. Cet accord d'unifications, dans la musique et dans l'union de l'âme et du corps, revient à l'accord de leur durée, puisque, la musique étant l'art temporel, et l'âme unie à son corps existant aussi longtemps qu'elle pense, les deux ne peuvent se trouver et s'entendre que dans le temps où elles subsistent. En écoutant de la musique, et en éprouvant un mouvement de passions par là, nous nous livrons complètement au plaisir de la mélodie et du rythme. Pendant cette application, notre temps ne se superpose-t-il pas sur le temps de la musique, et notre existence ne s'absorbe-t-elle pas dans le déroulement de l'air ? La nature de la musique exige cette liaison intime, car la musique, en s'imposant dans l'ambiance, réclame notre attention, et nous n'y saurions être indifférents, de sorte que nous ne pourrions pas éviter de nous y adonner et de donner libre cours à nos passions d'après le déroulement musical. Cette superposition de la musique sur nous-mêmes ne résulte-t-elle pas de son affinité avec nos sentiments intérieurs, car sa nature est proprement faite selon et pour notre nature humaine, de manière qu'elles s'entendent selon nos goûts naturels ?

Notes

: Nous donnons la référence des œuvres de Descartes de l'édition Adam-Tannery, abrégée AT, suivi du numéro du tome, de la page et de la ligne.

- 1) cf. *Principes*, I, §57, AT, VIII-I, 27, 2-4.
- 2) Voir AT X, 97, 12-14 ; 101, 9-102, 1. Selon F. de Buzon, la division cartésienne de la corde suit le procédé harmonique, et non la proportion arithmétique, laquelle engendrait les consonances imparfaites avant les autres (*Abrégé de musique*, PUF, p.15). N'empêche que son procédé suit principalement la méthode mathématique dans ses analyses, en respectant le calcul des nombres proportionnés.
- 3) *Journal tenu par Isaac Beeckman*, I, 52-53.
- 4) *Problèmes*, XIX, 35, 920a 27 sq. Descartes s'accorde néanmoins avec Aristote, quand celui-ci insiste sur la proportion du numéro simple comme la source de ce qui est le plus agréable. *Du sens et des sensibles*, 3, 439b30-440a2.

- 5) En ce sens, nous ne serions pas d'accord avec B. Van Wymeersch quand elle dit que « En 1618, les trois termes - simplicité, douceur, agrément - sont considérés comme synonymes lorsqu'il s'applique aux consonances » (*Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*, Sprimont, 1999, p. 131), car Descartes distingue nettement dès cette époque entre le principe d'agrément et celui de simplicité.
- 6) AT I, 7, 24-8, 1. Nous n'indiquons désormais dans le texte que les pages et les lignes sur le *Censura*.
- 7) *À Mersenne*, janvier 1630 ; 4 mars 1630 (AT I, 108, 21-27 ; 126, 12-23).
- 8) *À Mersenne*, 4 mars 1630 ; 18 mars 1630 (AT I, 126, 24-30 ; 133, 2-6).
- 9) cf. *À Mersenne*, avril 1634 (AT I, 286, 8-17) ; *À Huygens*, 1^{er} nov. 1635 (AT I, 331, 15-332, 1).
- 10) Selon F. de Buzon, cette lettre n'est pas écrite en 1640, comme l'indique Roth, mais plus probablement en 1646, et son destinataire réel peut être Huygens au lieu de Bannius, car : la correspondance de Bannius ne témoigne aucune trace de la réception d'une telle lettre ; Descartes n'est pas intervenu dans la querelle de Bannius avec Mersenne en 1640-1641 ; l'amitié entre Bannius et Descartes semble très bonne sans aucune influence de cette lettre, par ailleurs ; celle-ci est une mise en chantier du *Traité des Passions* et la correspondance morale avec Élisabeth, etc. (« L'esthétique de Descartes dans la correspondance : à propos de la Lettre à Bannius », in *La biografia intellettuale di René Descartes attraverso la Correspondance*, Napoli, Vivarium, 1999, p. 175-178).
- 11) De même, *Cogitationes*, AT X 215, 11-13. La *virtus* de l'âme réside dans son état sain et bon, donc originel, pur et naturel. Descartes parle en effet des « vertus naturelles » (*À Mersenne*, janvier 1630, AT I, 110, 17).
- 12) M. Nasukawa souligne cette double caractéristique du mesuré ou du modéré entre les deux extrêmes (*Études sur la pensée de « proportion » chez Descartes*, Tokyo, Tetsugaku shobo, 2002, II, chap. 1, §2 et III, chap. 3, §1).
- 13) Vu son intérêt en musique, il ne serait pas si inapproprié de supposer que Descartes a en vérité l'intention de rédiger un traité de la théorie musicale selon les passions. Nous ne maintiendrions donc pas que « Cette émotion musicale, il est impossible de la rationaliser. En tant que passion elle appartient au domaine de l'union de l'âme et du corps » (B. Van Wymeersch, « L'esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 94, N° 2, 1996, p. 283). Inversement, puisqu'elles appartiennent à l'union de l'âme et du corps, les passions par musique pourraient se rationaliser pour Descartes comme les passions de l'âme elles-mêmes. B. Van Wymeersch montre dans son article plus récent le développement de la théorie de la *musica poetica* dans l'Allemagne, dont l'un des exemples frappants se trouve dans la *Musurgia universalis* de Kircher, qui synthétise la théorie traditionnelle de la correspondance entre univers et musique et la théorie de la musique des passions, issue de l'humanisme italien. Descartes pense clairement à la seconde, alors qu'il rejette la première (B. Van Wymeersch « Descartes et la théorie musicale allemande », *Descartes et l'Allemagne*, Hildesheim, G. Olms, 2009, surtout p. 159 sq.).

La nature de la musique chez Descartes : réunir la mathématique , la physique et la morale

Masato SATO

Depuis son premier ouvrage, Descartes parle souvent de la musique, et sa théorie musicale occupe une place non négligeable dans sa philosophie. La musique est considérée depuis l'Antiquité grecque comme science de la mathématique appliquée, et Descartes, en suivant cette tradition, fonde sa théorie musicale sur l'arithmétique, avec le style de la démonstration mathématique. Mais pour les questions abordées, il faut considérer aussi l'esthétique, la physique, la physiologie, et la morale. D'ailleurs, l'argument de Descartes est influencé par les domaines divers de son intérêt du moment. Il faut donc suivre le développement de sa philosophie entière pour comprendre sa théorie musicale. Quoique celle-ci reste inachevée, une conclusion hypothétique serait supposable d'après les thèses de ses dernières années. Cet article a pour but d'envisager le sens philosophique de la musique chez Descartes.