



HAL
open science

La résonance ou la raison des passions

Céline Hervet

► **To cite this version:**

Céline Hervet. La résonance ou la raison des passions. La résonance. Entre musique et philosophie, Presses universitaires de Lyon, In press. hal-04233944

HAL Id: hal-04233944

<https://u-picardie.hal.science/hal-04233944v1>

Submitted on 9 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La résonance ou la raison des passions

Telle une mauvaise salle de concert, l'espace affectif comporte des recoins morts, où le son ne circule plus. – L'interlocuteur parfait, l'ami, n'est-il pas alors celui qui construit autour de vous la plus grande résonance possible ? L'amitié ne peut-elle pas se définir comme un espace d'une sonorité totale ?

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*,
« Sans réponse »

La résonance comme champ d'investigation constitutif de la raison moderne

Anticipant de près de deux siècles et demi ce qu'il convient aujourd'hui d'appeler la « modernité sonore¹ », la *Nouvelle Atlantide*, fable utopique où Francis Bacon décrit une société entièrement tournée vers la recherche et l'expérimentation scientifiques, confère à l'investigation sur le son une place de choix. L'île imaginaire de Bensalem abrite comme on le sait un lieu idéal, la Maison de Salomon, dont le but est de « connaître les causes et le mouvement secret des choses » et ainsi de « reculer les bornes de l'empire humain en vue de réaliser toutes les choses possibles² ». Dans ce lieu très organisé, il existe des maisons spécialisées dans l'étude d'un domaine de l'expérience en particulier, et certaines d'entre elles, les *sound houses* sont consacrées aux recherches sonores :

[L]à, nous essayons tous les sons, et mettons en évidence leur nature et leur mode de génération. Nous avons des gammes et des accords que vous ignorez, marchant par quart de ton, et des glissades entre des notes encore plus rapprochées. Pareillement, divers instruments de musique de vous inconnus, dont certains sont plus doux que tous ceux que vous avez [...]. Nous savons produire des sons faibles de telle sorte qu'ils apparaissent comme graves et forts. De la même façon, les sons très forts, nous pouvons les faire apparaître comme faibles et aigus. Nous fabriquons des trémulations et des trilles à partir de sons qui dans leur premier jaillissement sont uns et entiers³.

Ces expériences mêlent à la fois production et imitation de phénomènes acoustiques, démultipliant les capacités naturelles du son et de l'audition :

Nous reproduisons et imitons tous les sons articulés et les lettres, ainsi que les cris et les chants des quadrupèdes et des oiseaux. Nous avons certains instruments capables de seconder l'ouïe : posés sur l'oreille, ils augmentent grandement la capacité auditive [...] Certains [échos étonnants] répercutent la voix en l'amplifiant ; d'autres la rendent stridente, tandis que d'autres encore la renvoient plus grave. Il en est même qui répercutent les phrases en en ayant modifié certaines lettres ou certains sons articulés.

¹ Voir Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*, New York, Duke University Press, 2003, trad. Maxime Boidy sous le titre *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, Éditions La Découverte / Philharmonie de Paris - Cité de la Musique, 2015.

² *La Nouvelle Atlantide*, introduction et traduction Michèle Le Doeuff et Margaret Llasera, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 119. Sur les recherches acoustiques de Bacon, leurs sources prémodernes et leur postérité, voir Penelope M. Gouk, "Music in Francis Bacon's Natural Philosophy" in Paolo Gozza (ed.), *Number to Sound : The Musical Way to the Scientific Revolution*, Dordrecht, Springer, 2000, p. 135-152.

³ *La Nouvelle Atlantide*, op. cit., p. 127, traduction légèrement modifiée. « *We have also sound-houses, where we practise and demonstrate all sounds, and their generation. We have harmonies which you have not, of quarter-sounds, and lesser slides of sounds. Divers instruments of music likewise to you unknown, some sweeter than any you have [...]. We represent small sounds as great and deep; likewise great sounds extenuate and sharp; we make divers tremblings and warblings of sounds, which in their original are entire.* », *New Atlantis*, in *Three Early Modern Utopias*, ed. Susan Bruce, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 182.

Nous avons enfin des moyens pour transporter les sons dans des conduits et des tuyaux, y compris sur des distances et sur des trajets étonnants⁴.

Ce texte visionnaire, qui tout en étant encore empreint d'une certaine vision magique à la fois de la nature et des inventions auxquelles la science donne lieu dans ses applications technologiques, et dans lequel art et nature sont subtilement entremêlés, semble étonnamment annoncer les recherches les plus pointues auxquelles le GRM et l'IRCAM se consacreront au XX^e siècle. Plus largement, il témoigne de l'intérêt, voire de la passion du sonore⁵ qui s'empare d'un âge classique porté vers la découverte et l'expérimentation. L'usage du genre de la fable et la mise en mythe des théories scientifiques nouvelles obéissent à une stratégie de diffusion des progrès accomplis par la science moderne qui apparaît en rupture avec l'héritage antique et avec le sens commun : pour défendre la liberté de la recherche, il est nécessaire de s'adjoindre non seulement un public savant, mais plus largement de préparer les esprits en s'adressant à l'imaginaire et partant aux affects, en particulier l'admiration, moteur indispensable de l'attention portée à la science⁶. « Étonnants » (*strange*) sont les artefacts fabriqués à profusion dans ces « maisons résonnantes », qui tout en perçant les secrets de la nature en font surgir le merveilleux. Ces *sound houses*, qu'il faut rapprocher des multiples expériences sonores que propose la *Sylva sylvarum* rédigée à la même époque par Bacon et dont la *Nouvelle Atlantide* devait constituer l'appendice, permettent d'inscrire l'intérêt pour le son dans un vaste mouvement de recherche et une promotion des savoirs et de l'expérimentation scientifique dans lesquels les modalités de résonance jouent un rôle considérable et qui se concentre, on le voit, sur les possibilités d'agir sur toutes les modalités du son. Le son est ici considéré et pour ainsi dire « rêvé » comme une matière disponible, entièrement manipulable, que l'on peut plier, déplier, diffracter, amplifier ou diminuer *ad libitum*, en exploitant les propriétés d'un son originel. Un son que l'on peut également produire artificiellement, en redoublant la nature, et que l'on peut percevoir de façon plus exacte, suppléant les limites du corps humain⁷. C'est le son ici compris comme mouvement qui est domestiqué par la rationalité et l'art, un son objectivé dans sa résonance, dans ce qu'il *rend*, dans les effets qu'il produit hors de lui :

Nous avons encore, dus à notre art, divers échos surprenants, qui renvoient la voix plusieurs fois, et, *en quelque sorte la lancent en l'air*⁸.

La résonance est alors comprise comme la dimension d'objet du son, offerte à la maîtrise rationnelle et technique sans pour autant être privée de sa capacité à émerveiller l'auditeur, qui se fait ici étrangement spectateur. Loin de toute interprétation ésotérique, le merveilleux est ici issu de la nature en tant qu'elle est comprise, ressaisie par la raison : ainsi les voyageurs sont-ils surpris d'« entendre dire des choses aussi étranges racontées de façon aussi vraisemblable⁹ ». L'imagination scientifique s'autorise dès lors tous les passages, toutes les

⁴ *Ibid.* traduction légèrement modifiée. « *We represent and imitate all articulate sounds and letters, and the voices and notes of beasts and birds. We have certain helps which set to the ear do further the hearing greatly [...] some [echoes] that give back the voice louder than it came, some shriller, and some deeper ; yea, some rendering the voice differing in the letters or articulate sound from that they receive. We have also means to convey sounds in trunks and pipes, in strange lines and distances.* », *New Atlantis*, *op. cit.*, p. 182.

⁵ Voir Joseph Delaplace, « Passions du sonore. Musique enregistrée, fantômes et subjectivité au XX^e siècle », in *Penser le son. Esthétique et politique de la modernité sonore*, Céline Hervet (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2023.

⁶ Voir Michèle Le Doeuff, introduction à *La Nouvelle Atlantide*, *op. cit.*, p. 55 et suiv. Sur l'admiration comme ouverture à ce que le monde a d'étrange et de divers et comme affect décisif pour la connaissance, voir Thibault Barrier, *Le Temps de l'admiration, ou la première des passions à l'âge classique*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

⁷ « Entendre toujours plus, toujours plus fort, toujours plus distinctement », voir Joseph Delaplace, *op. cit.*

⁸ *La Nouvelle Atlantide*, *op. cit.*, p. 127, nous soulignons.

⁹ *Ibid.*, p. 106, nous traduisons. « *We have also divers strange and artificial echoes, reflecting the voice many times, and as it were tossing it* », *New Atlantis*, *op. cit.*, p. 182.

transgressions que les progrès technologiques anticipés dans la fable opéreront bien plus tard : du texte écrit à la parole, des sons naturels aux sons mécaniques. Il ne s'agit plus seulement d'explorer les forêts (*sylva*) de l'expérience, c'est-à-dire la variété merveilleuse des particuliers qu'offre la nature, de répertorier et de collecter tous les types de sons, de les classer, comme l'exige la méthode renouvelée de l'histoire naturelle élaborée dans le *Novum organum*. Si l'imaginaire de la prolifération¹⁰ hante les descriptions de la *Nouvelle Atlantide*, il ne s'agit pas de s'en tenir à la collecte de ses innombrables curiosités et de ses prodiges, mais bien de parvenir à la maîtrise scientifique et technique d'un phénomène naturel, la matérialité sonore, de reproduire cette vibration du son, d'en exploiter toutes les possibilités : duplication, amplification, modulations en tous genres.

À l'âge classique les philosophes, qui sont avant tout des savants, investissent en effet toutes sortes de questions, y compris celles relatives à la musique, qui fait partie depuis le Moyen-Âge du quadrivium aux côtés de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie. Il s'agit dans un premier temps de comprendre les mécanismes de l'efficace propre de la musique, en particulier la source du plaisir qui affecte son auditeur, notamment dans la perception de l'harmonie, en se confrontant à l'épineux problème de la capacité de la musique à émouvoir, ainsi que le formule bien plus tard Nicolas Grimaldi :

Art pathétique par excellence, la musique exprime autant de sentiments qu'elle nous en fait éprouver. Quand ce serait une illusion, il n'y en aurait ni de plus généralement décrite, ni de plus universellement partagée. [...] Quelque illusion de réalité que nous puissions éprouver, cette illusion est une réalité qu'il nous faut expliquer¹¹.

Mais l'intérêt pour le phénomène de la résonance dépasse largement la stricte préoccupation esthétique ou plutôt, la résolution de ce problème nécessite des investigations qui dépassent de loin l'enjeu des sources du plaisir procuré par la musique. La manière dont les recherches vont se centrer sur le phénomène de la résonance et surtout les enjeux épistémologiques de cette focalisation qui conduit à l'élaboration d'une théorie musicale, engage la teneur même de la rationalité moderne : les théories de la connaissance et de la perception sont mises en jeu dans l'élaboration des fondements de l'harmonie sur la base du phénomène de la résonance et de ses appréhensions mathématiques et physiques. Au-delà même de la question d'une application des sciences les unes aux autres, c'est un ensemble de problèmes philosophiques et plus encore toute une anthropologie qui sont implicitement mobilisés dans les recherches musicales des modernes. Tout cela a été abondamment décrit et documenté : les recherches théoriques et pratiques sur la musique ont été déterminantes dans la révolution scientifique moderne, en opérant le passage à une approche non plus seulement arithmétique, mais physique et expérimentale¹². Galilée abordera dans les *Discorsi*, à la fin de la Première journée, le « *merveilleux problème* de la corde de la cithare ou de l'épinette qui meut et fait résonner une autre corde non seulement quand elle est à l'unisson avec elle, mais quand elle est séparée par une octave ou une quinte¹³ » avec l'ambition de « rendre visibles et stables des propriétés audibles et fugaces¹⁴ », de donner à voir l'ondulation qui en se propageant d'un

¹⁰ Voir Michèle Le Doeuff, *op. cit.* p. 67.

¹¹ Nicolas Grimaldi, « Avant-propos », *L'expression musicale*, éd. Anne-Claire Désesquelles, Bern, Publications universitaires européennes, 1999, p. IX.

¹² Voir entre autres Paolo Gozza, *op. cit.* ; Hendrick Floris Cohen, *Quantifying Music: The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution 1580-1650*, Dordrecht, Kluwer, 1984 ; ainsi que l'ouvrage incontournable d'André Charrak, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2001, qui permet à rebours, c'est-à-dire depuis leur postérité, de comprendre les enjeux de ces recherches.

¹³ *Discours concernant deux sciences nouvelles*, trad. Maurice Clavelin, Paris, rééd. PUF, coll. « Épiméthée », 1995, p. 80, nous soulignons.

¹⁴ Frédéric de Buzon, « L'horizon des problèmes musicaux aux débuts de l'âge classique. Mersenne lecteur de Galilée », revue *Kairos*, n° 21, « Philosophie et musique », p. 43. Voir Galilée, *op. cit.*, p. 80-83, et les expériences qui consistent à

corps à un autre les met en mouvement et en vibration. La dimension objective du son, qui peut être « observée », produite et reproduite n'épuise pas, on va le voir, tous les enjeux d'un discours classique sur la résonance. Néanmoins les questions de théorie musicale relèvent, avant l'âge de l'esthétique proprement dite, de la connaissance de la nature et de l'explication rationnelle des phénomènes, dans un entrelacement constant entre théorie et pratique, ce dont les travaux de Bacon, Galilée, mais aussi Descartes, Mersenne et Kepler constituent quelques éminents exemples.

Ce qui nous intéressera ici c'est, dans le cadre encore incertain posé par les recherches de l'âge classique, de suivre un fil plus modeste, celui du devenir philosophique de la notion de résonance par sympathie, dont le phénomène est connu depuis l'Antiquité, mais qui dans le contexte de la science classique pose un problème philosophique dont les tentatives de résolution vont opérer un passage vers une certaine compréhension des phénomènes affectifs. Si cette réflexion sur la résonance sympathique est supplantée par l'élaboration du concept scientifique rigoureux de résonance du corps sonore à la faveur des travaux de Rameau, une autre voie peut être mise au jour qui excède la science classique et la genèse de l'empirisme des Lumières, au profit de considérations anthropologiques, indiquant moins une rupture qu'une explication avec la Renaissance et certaines de ses survivances théoriques. Ce sont ces survivances qui sont pour partie à l'œuvre dans des reprises contemporaines proposant une théorisation critique de la modernité, où il s'agit alors, par la résonance, de retrouver la dimension d'enchantement dont la nature réifiée, muette et silencieuse des modernes aurait été amputée. Or, y compris chez Descartes, les réflexions sur la résonance par sympathie donnent l'occasion dès les œuvres de jeunesse de penser l'homme incarné, le « vrai homme », union intime de pensée et d'étendue, d'esprit et de matière. La résonance renvoie aussi, chez les modernes et plus encore chez les contemporains, à une explication du monde qui, tout en s'enracinant dans les recherches sur la vibration sonore, entend rendre raison des phénomènes dans leur totalité. En ce sens elle devient, comme l'avait formulé Rameau, un principe universel de l'histoire naturelle qui permet de qualifier et de décrire toute relation de réciprocité dans son dynamisme, à partir de l'expérience acoustique de la résonance qui « signifie qu'un corps élastique ébranlé ne vibre pas comme un tout¹⁵ », c'est-à-dire que la vibration sonore peut être accrue selon l'objet qui vibre (mollesse de la corde par exemple) et le milieu dans lequel il vibre (qui peut notamment amplifier ou atténuer la vibration). Nous verrons ainsi comment dans ce moment transitoire du point de vue de l'explication rationnelle et scientifique du phénomène de la résonance au début du XVII^e siècle, il est possible de repérer les linéaments d'un usage bien plus tardif de la résonance en tant que paradigme, notamment dans la théorie sociale développée ces dernières années par Hartmut Rosa¹⁶. Il ne s'agira pas de juger de la légitimité ou de l'opportunité de ces usages mais de comprendre comment dès ses premières élaborations philosophiques, le concept de résonance intègre une pluralité de registres, et comment son élucidation rationnelle rencontre d'emblée la question des affects, en se formulant comme sympathie, réciprocité, imitation, en se donnant comme une manière de penser la relation hors de toute volonté de possession et d'appropriation. Les lignes qui suivent font le pari que dans l'usage philosophique de la résonance hors du domaine proprement acoustique, hors des recherches portant spécifiquement sur le son, dans

attacher un morceau de soie à une épingle, à frotter le bord d'un verre rempli d'eau, à râcler à l'aide d'un ciseau les stries gravées sur une plaque de laiton, etc.

¹⁵ Hugues Dufourt, « Les bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale », revue *Kairos*, n°21, 2003, p. 242. Sur la résonance comme paradigme et comme principe d'explication d'un système du monde de Rameau à Bachelard, voir en particulier les pages 231 à 247.

¹⁶ Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, trad. S. Zilberfarb et S. Raquillet, Paris, La Découverte, 2018.

ces usages « sauvages » de la résonance, quelque chose nous est dit du concept lui-même qui était déjà présent dans son élaboration à l'âge classique.

Expliquer les passions en musicien : Descartes et la résonance par sympathie dans le *Compendium musicae*

Longtemps comprise sous un paradigme visualiste, la connaissance de soi et du monde inaugurée par la révolution cartésienne, qu'elle soit observation ou intuition, reposait sur une séparation nette entre un sujet et un objet tandis que l'audition, par le *continuum* qu'elle instaure entre le sujet et l'objet, relevait d'une confusion, d'une adhérence trop grande et suspecte à l'égard de la chose extérieure. Dans son ouvrage *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, publié en 2010, Veit Erlmann a abondamment montré comment la rationalité entretient avec le sonore une affinité au moins aussi profonde qu'avec le visuel et combien elle est souterrainement travaillée par le phénomène de la résonance. L'ethnomusicologue se saisit de tout un corpus d'œuvres de la période classique pour décrire les relations troubles entre raison et résonance, qu'il tente de restituer en utilisant le néologisme très derridien de *reasonance*, que l'on pourrait traduire par *raisonance*. Son travail de relecture invite à réinterroger un certain nombre de distinctions, celle, massive, entre le corps et l'esprit et la ligne de démarcation entre leurs opérations respectives, entendre et comprendre, sentir et penser. Il oppose à la figure statique du miroir et de la réflexion comme modèle pour la connaissance – connaître c'est se représenter la chose en son esprit, c'est en contempler le reflet – celle, dynamique, de la corde qui résonne. Se plaçant sous l'égide de la métaphore quasi-obsessionnelle du clavecin sensible ou de l'homme clavecin qui parcourt l'œuvre de Diderot, sur laquelle nous reviendrons, il confronte les textes philosophiques les plus spéculatifs à des travaux relevant de l'otologie, de l'acoustique, de la physique du son et de l'audition. La résonance est alors conçue comme l'accord entre une physiologie de l'oreille, qui en vertu de la proportion qu'elle a avec son objet, est considérée comme l'organe de la perception de l'harmonie : il y a identité de structure entre le corps sonore et l'oreille interne dont « les fibres sont autant de corps sonores auxquels l'air transmet ses vibrations, et d'où le sentiment des sons et de l'harmonie est porté jusqu'à l'âme¹⁷ ». Ces lignes, qui se situent dans le droit fil des recherches cartésiennes, attestent le dialogue nourri entre musique et philosophie tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles qui se cristallise autour du phénomène de la résonance.

Pourquoi un tel intérêt pour le phénomène de la résonance ? Parce qu'il suppose ce que les avancées de la nouvelle physique ont rejeté plus que tout : l'action à distance. Et parce que, ce faisant, il laisse place à une possible réactualisation de l'explication par les qualités occultes. La résonance prolonge ou amplifie un son dans un milieu propice, or l'effet produit ne se fonde pas sur un contact ou sur un choc visible avec le corps qui en est la cause. Ainsi en est-il de la résonance naturelle identifiée par Descartes, idée que Rameau exploitera dans sa théorie et sa pratique, la production d'harmoniques aiguës à partir de l'émission d'un son grave fondamental, concept majeur qui permet de construire celui de corps sonore et avec lui tout le langage harmonique. Il est notable que le premier ouvrage de Descartes soit un *Abrégé de musique*¹⁸ rédigé à des fins privées pour permettre à Beeckman, théoricien de la musique, physicien du son mais musicien peu doué, d'améliorer son oreille, et qu'il s'appuie sur des

¹⁷ Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique* ou *Traité de musique théorique et pratique*, chap. 1^{er}, 12^e proposition, Paris, Prault Fils éditeur, 1737, p. 7.

¹⁸ Sur l'*Abrégé de musique* de Descartes, voir Frédéric de Buzon, « Sympathie et antipathie dans le *Compendium musicae* », *Archives de philosophie*, vol. 46 n° 4, oct.-déc. 1983, p. 647-653, auquel ces pages sont en partie redevables, ainsi que sa présentation du *Compendium musicae*, Paris, PUF, coll. Épiméthée », 1987, p. 5-18 ; voir aussi « Tout le meilleur est ce qu'il a de musique », *Dix-septième siècle*, « Galilée-Descartes. Entre science et philosophie », 2009/1, n° 242, p. 59-68.

expériences que Descartes fit lui-même – on sait qu’il possédait un luth et une flûte. Remarquons qu’ici la musique est une affaire de pratique, de vécu sensible, elle n’est jamais cantonnée à sa dimension intellectuelle et spéculative. En bon atomiste, Beeckman, et c’est ce qui le distingue de Descartes, fait reposer le sentiment de plaisir éprouvé par l’oreille sur des principes exclusivement matériels. Pour Descartes, l’explication mécaniste ne suffit pas, le phénomène de la résonance ouvre au contraire un champ de recherches immense qu’il ne retrouvera que dans son dernier traité des *Passions de l’âme* et qu’il regrettera de ne pouvoir explorer davantage : quelles passions (*affectus*) les propriétés (*affectiones* que l’on peut aussi traduire par affections, modifications) du son produisent-elles, et selon quelles modalités ? « Un volume entier ne suffirait pas à épuiser la question » dit Descartes, qui projetait à la fin de sa vie, d’écrire « de la théorie de la musique¹⁹ ». La résonance qui est le noyau dur des recherches cartésiennes sur la musique constitue un phénomène d’intersection, relevant de cette inexplicable union de l’âme et du corps, puisqu’elle suscite des mouvements de l’âme, des émotions, par l’intermédiaire des sens : des propriétés de l’ouïe découlent des effets pensables en termes psychologiques. Cependant ces effets ne sont pas réductibles au nombre et à la mesure. La rationalité mathématique et les causes matérielles ne semblent pas épuiser l’explication du plaisir musical. En cela Descartes se distingue à la fois de Zarlino et de Beeckman. C’est ce que suggère l’ouverture de *l’Abrégé de musique* :

Il semble que ce qui fait que la voix de l’homme nous agrée plus que les autres, c’est seulement parce qu’elle est plus conforme à la nature de nos esprits. C’est peut-être aussi cette sympathie ou antipathie d’humeur ou d’inclination qui fait que la voix d’un ami nous semble plus agréable que celle d’un ennemi, par la même raison qu’on dit qu’un tambour couvert d’une peau de brebis ne résonne point et perd entièrement son son, lorsque l’on frappe sur un autre tambour couvert d’une peau de loup²⁰.

Ce texte étrange, du moins si l’on s’en tient à la vision simpliste d’un cartésianisme étroitement intellectualiste, nous précipite dès 1618 dans une appréhension anthropologique et psychologique, dont les coordonnées ne se trouveront que trente ans plus tard dans le traité des *Passions de l’âme* qui donnera enfin un cadre théorique pour la résolution d’un autre épineux problème, élaboré à la faveur de la correspondance avec la princesse Élisabeth : celui de l’union de l’âme et le corps. Union que Descartes postulera plus qu’il n’en donnera la preuve, en mobilisant l’explication anatomique de la glande pinéale, unique point de contact entre substance pensante et substance étendue, fausse solution qui ne fait que reconduire l’aporie : comment ce qui est immatériel, l’âme, peut-il être affecté par ce qui est matériel, le corps ? Quelques lignes plus haut dans *l’Abrégé*, Descartes a fixé l’objet de la musique, le son, sa fin qui est « de plaire et d’exciter en nous diverses passions » et ses moyens, « les propriétés du son les plus remarquables, à savoir les différences de temps et de durée », et les différences de hauteur, le son considéré en tant que plus ou moins grave ou aigu. Quant au mécanisme précis des effets sonores, « cela regarde les physiciens²¹ » précise Descartes, tout en élaborant presque l’air de rien une explication qui paraît en complet décalage avec ce qu’on lira sous sa plume dans les œuvres de la maturité.

De manière singulière ici, dans ce passage considéré comme un *hapax*, Descartes délaisse les considérations proprement musicales : de la résonance par sympathie, on passe à la sympathie d’humeur ou d’inclination. Partant du domaine de la théorie musicale et de son explication rationnelle, le propos glisse avec une sorte de naturel déconcertant vers la psychologie et l’anthropologie en invoquant une notion, la sympathie, qui n’est pas définie ni

¹⁹ Lettre à Constantjn Huygens du 4 février 1647, AT IV, p. 791, extrait cité par Frédéric de Buzon, présentation de *l’Abrégé de musique* de Descartes, *op. cit.*, p. 18.

²⁰ *Abrégé de musique*, *op. cit.*, p. 54.

²¹ *Ibid.*

explicitée, et que l'on ne retrouvera pas dans le grand traité de la maturité, mais dont on sait qu'elle fera florès plus tard, dans le langage de la psychologie. Un tel glissement est symptomatique d'un tournant de la pensée européenne, puisque c'est véritablement dans ce début du XVII^e siècle que s'opère progressivement une démarcation entre l'explication rationnelle et les récits mythiques ou légendaires qui hantent encore les écrits sur la musique hérités de la Renaissance. Cette légende des tambours en peau de brebis et en peau de loup est devenue un lieu commun qui sert à décrire cette forme de résonance sympathique, terme qui ne reviendra pas sous la plume de Descartes, mais dont l'intérêt ici est d'opérer ce passage d'un lexique du son au lexique des passions de l'âme. Ces concepts de sympathie et d'antipathie parcourent les traditions populaires tout comme les écrits savants de la Renaissance, ils sont notamment présents chez le physicien, médecin et philosophe de la Renaissance Girolamo Fracastoro, connu principalement pour ses travaux sur les maladies contagieuses, et dont le traité *De sympathia et antipathia rerum* publié en 1546 élabore une symétrie entre des sons voués à s'unir et d'autres voués à se détruire. Descartes ne va évidemment pas jusque-là et les expériences qu'il rapporte dans le *Compendium musicae* ont d'abord une valeur discriminante : il s'agit d'écarter, comme ce sera le cas dans les ouvrages de physique, toute qualité occulte, toute propriété agissant de façon invisible et cachée au sein des corps, qui place dans les corps des vertus, des forces actives produisant des effets sans qu'un choc ne soit observé et mesuré. Mais l'enjeu consiste malgré tout à comprendre comment deux choses, deux substances, peuvent agir l'une sur l'autre sans contact. Cette question demeurera une des croix du cartésianisme, dont on suit la trace dans la correspondance avec la princesse Élisabeth : comment est-il possible que l'âme reçoive des effets du corps, qu'elle éprouve donc des passions, résultat de cette union que pour Descartes nous *sentons* sans pouvoir l'expliquer rationnellement ? Les dernières lignes du *Compendium* consacrées aux modes indiquent une nécessaire continuation de la théorie musicale vers une typologie des passions :

Il suit que je devrais traiter maintenant de chaque mouvement de l'âme qui peut être excité par la musique, et je pourrais montrer par quels degrés, consonances, rythmes et choses semblables ils doivent être excités ; mais cela dépasserait les limites d'un abrégé²².

L'envoi qui clôt l'*Abrégé*, en s'adressant directement à son unique destinataire, constitue une réminiscence de cette notion de sympathie à travers la mention du lien d'amitié, intime et secret, qui unit Descartes à Beeckman, de la familiarité (*familiaritas*), de l'amitié (*amor*) et de son rôle dans la pratique et la lecture philosophique : le discours philosophique, le propos savant qui précède est lui aussi censé agir à distance et témoigner d'une chaîne invisible qui unit entre eux ceux qui se lisent honnêtement et non pas en vue de la gloire et de la domination exercée sur autrui. C'est en vérité une idée très importante chez Descartes qui joue souvent le rôle de contre-modèle en s'opposant à la haine, en particulier la haine théologique. On en trouve un exemple dans l'Épître à Voetius à qui Descartes reproche de contrevenir aux lois de l'amitié, en privilégiant la dispute et la calomnie²³. Si le concept même de sympathie est abandonné, en revanche celui de résonance sert à expliquer au fil des démonstrations la notion importante de consonance. Plus encore, il est mis à profit pour penser, certes de manière encore embryonnaire, les relations interhumaines, les affects et le rôle qu'ils jouent dans le travail intellectuel. Ce que nous apprend ce texte, c'est qu'au-delà de

²² *Ibid.*, p. 138.

²³ Sur le contexte, voir *La Querelle d'Utrecht*, textes recueillis et traduits par Theo Verbeek, préface de Jean-Luc Marion, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 1988 et sur les enjeux philosophiques de la réponse aux attaques subies par Descartes lors des controverses théologiques dont il fut l'objet, voir notamment Céline Hervet « Caractères de l'entretien philosophique à l'âge classique. Autour de Descartes et Pascal », in Agnès Cousson (éd.), *L'Entretien au XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018, en particulier p. 75-82.

l'exégèse du corpus cartésien, le choix de suivre le fil conducteur de l'ouïe comme mode d'accès privilégié aussi bien aux choses extérieures qu'à soi-même permet de mettre au jour ce qu'il y a d'ouvert, de poreux et de perméable dans le sujet. Aussi l'*ego* clos sur lui-même contemplant le spectacle du monde n'est-il qu'un aspect de ce qui se joue au siècle classique, y compris dans le corpus cartésien. La résonance intérieure est aussi bien une manière de se rapporter au monde que de se rapporter à soi-même, qui interroge les limites entre intériorité et extériorité, entre le sujet et l'objet, entre l'individuel et le collectif, le psychique et le social.

Une « image parfaite de l'affinité » : Diderot et la résonance du clavecin sensible

La résonance fera retour périodiquement dans le corpus philosophique, indépendamment du strict contexte des recherches acoustiques, chez des auteurs que leur matérialisme et leur empirisme semble opposer en tous points à Descartes, mais qui réactivent le même type de métaphore, celle bien connue de l'homme clavecin que l'on trouve à de multiples reprises chez Diderot²⁴. Cette question de la résonance et le contexte des recherches sur la musique à l'âge classique invite en effet à opérer des rapprochements inattendus et à arpenter l'histoire des idées en suivant d'autres chemins²⁵. L'une des occurrences les plus représentatives se trouve dans l'*Entretien avec d'Alembert* où Diderot compare « les fibres de nos organes à des cordes vibrantes sensibles » :

La corde vibrante, sensible, oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée. C'est cette oscillation, cette espèce de résonance nécessaire qui tient l'objet présent, tandis que l'entendement s'occupe de la qualité qui lui convient²⁶.

On retrouve ici cette modalité de prolongation et de rémanence du son que constitue la résonance : la résonance c'est en un autre sens le son qui se survit à lui-même, qui se maintient après que la cause qui l'a produit n'agit plus, comme un effet sans cause apparente ou visible, une sorte d'action à distance au sens spatial mais aussi au sens temporel. Le son qui résonne *déborde* et le temps et l'espace, tendant intrinsèquement à s'échapper de sa localisation première et à outrepasser la durée initiée mécaniquement par le choc qui le déclenche (corde frappée ou pincée par exemple). La résonance permet ainsi de décrire la perception, la saisie d'un objet par-delà le caractère fugace et éphémère de la sensation. Or la résonance n'illustre pas simplement le face à face, qui devient dès lors une relation intrinsèque entre un sujet et un objet, elle décrit une certaine manière d'enchaînement des phénomènes mentaux, des idées, qui n'est plus de l'ordre de la succession ni de la juxtaposition ou de la contiguïté, mais qui tend à estomper les limites entre un « avant » et un « après », à former une continuité où la pensée comme présence simultanée d'une multiplicité se confond avec une écoute intérieure :

Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c'est d'en faire frémir d'autres ; et c'est ainsi qu'une première idée en rappelle une seconde, ces deux-là une troisième, toutes les trois une quatrième, et ainsi de suite, sans qu'on puisse fixer la limite des idées réveillées, enchaînées, du philosophe qui médite ou qui s'écoute dans le silence et l'obscurité.

Raisonné c'est donc toujours en un sens résonner²⁷. Une telle analogie permet d'épouser les soubresauts de la pensée, d'en éclairer la logique sous-jacente, jusque dans les fulgurances

²⁴ Sur ce motif qui parcourt l'œuvre de Diderot, voir Philippe Sarrasin-Robichaud, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

²⁵ Sur un rapprochement entre l'*Abrégé de musique* de Descartes et l'esthétique musicale de Diderot, déjà effectué par Rousseau, voir Frédéric de Buzon, « Diderot, la perception des rapports : la musique prise entre réalisme et empirisme », *Cahiers de philosophie de l'université de Caen*, « Esthétiques de Diderot », n° 51, 2014, p. 23-40.

²⁶ Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot* (1769), Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 48-49.

d'associations d'idées autrement « incompréhensibles ». Là encore, la résonance permet de rendre raison de liens qui ne se laissent pas aisément objectiver, qui ne relèvent pas de l'ordre du visible et de l'étendue, elle constitue ainsi une alternative à une appréhension des choses *partes extra partes* :

Cet instrument a des sauts étonnants, et une idée réveillée va faire quelquefois frémir une harmonique qui en est à un intervalle incompréhensible. Si le phénomène s'observe entre des cordes sonores, inertes et séparées, comment n'aurait-il pas lieu entre des points vivants et liés, entre des fibres continues et sensibles²⁸ ?

Diderot emprunte l'analogie du clavecin sensible à Shaftesbury, dont il se sent intimement proche. Il traduit et couvre d'annotations en 1745 *An Inquiry Concerning Virtue and Merit*, ouvrage dont il commente en particulier le passage suivant :

Enfin, on peut dire que les affections sont, dans la constitution animale, ce que sont les cordes sur un instrument de musique²⁹.

C'est la première occurrence du motif qui, on le constate, apparaît encore assez vague et peu explicatif. L'analogie est posée entre ce que l'on pourrait appeler la tonalité affective ou le tempérament des individus ou animaux humains et la tension, l'accordage des instruments de musique. Dans les deux cas il s'agit de préserver la balance intérieure, qui seule peut garantir l'équilibre global, collectif entre les individus pensés comme autant d'instruments qui doivent coexister dans une relative harmonie. Cette analogie fera forte impression sur Diderot, qui la poussera « bien loin », ainsi qu'il le prévoit dans une note marginale à sa traduction :

Image parfaite de l'affinité, des rapports et de la conspiration mutuelle de certaines affections dans le même caractère, et des impressions gracieuses et du doux frémissement que les belles actions excitent dans les autres, surtout lorsqu'ils sont vertueux. Cette comparaison pourrait être poussée bien loin, car le son excité est toujours analogue à celui qui l'excite³⁰.

Le lien analogique entre les deux éléments qui entrent en résonance dans la métaphore du clavecin sensible se distingue de la sympathie, telle qu'elle sera thématifiée à la même époque par Adam Smith dans la *Théorie des sentiments moraux*. Pour Smith, la *sympathy* renvoie à un sentiment qui provient de ce que l'on imagine le même sentiment éprouvé par autrui. Or ce sentiment ou cet état affectif n'est pas identique, nous l'éprouvons à une plus petite échelle, il nous parvient comme affaibli, par le prisme d'une représentation d'ordre imaginaire. La résonance diderotienne est censée elle aussi déclencher un mouvement dans la pensée de l'autre. Mais si la sympathie relèverait davantage du registre visuel du miroir, en ce qu'elle produit en nous une passion qui n'est que le reflet amoindri d'une passion éprouvée par un autre, la résonance dans sa dimension pleinement sonore provoque chez l'autre un mouvement au moins aussi intense, à l'image de l'enthousiasme qui suit la lecture que Diderot fait de Shaftesbury et des répercussions qu'elle aura dans toute son œuvre.

Car ce motif de l'homme clavecin ou du clavecin sensible n'est pas qu'un simple ornement du discours, il est à prendre comme une clé d'élucidation d'un certain nombre de problèmes philosophiques jusque-là indécidables : la nature de l'âme humaine, et ses rapports

²⁷ Cette homonymie à laquelle il a « donné toutes ses chances » est sans doute la clé de la cohérence de la pensée de Diderot, par-delà l'esprit de système et les « grands airs logiques » qu'il se refuse à prendre, préférant de loin la prolifération analogique, dût-elle le mener dans des directions contraires, cf. Elisabeth de Fontenay, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, 2001, p. 22.

²⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁹ *Essai sur le mérite et la vertu*, traduction de Diderot, in Diderot, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Hermann, 1975, p. 373.

³⁰ *Ibid.*, p. 373-374.

avec le corps, l'intersubjectivité et les ressorts de la sociabilité humaine, l'origine du langage, etc. Loin de se réduire à une simple métaphore, la résonance permet de remettre en question la distinction substantielle entre l'âme et le corps, tout comme la séparation entre l'individu qui produit le son et celui qui l'entend. Dans sa dimension active, la résonance implique un dynamisme dans la relation entre les individus en résonance les uns avec les autres. Ce qui explique son rôle, d'après Diderot, dans la naissance du langage et de la sociabilité :

L'instrument sensible ou l'animal a éprouvé qu'en rendant tel son il s'ensuivait tel effet hors de lui, que d'autres instruments sensibles pareils à lui ou d'autres animaux semblables s'approchaient, s'éloignaient, demandaient, offraient, blessaient, caressaient, et ces effets se sont liés dans sa mémoire et dans celle des autres à la formation de ces sons. Et remarquez qu'il n'y a dans le commerce des hommes que des bruits et des actions³¹.

L'analogie de la corde pincée qui fait vibrer intérieurement dans l'animal sensible ou l'homme-clavecin d'autres cordes est utilisée à la fois pour expliquer le mécanisme de l'acte de connaissance, et pour redéfinir le statut de la matière à laquelle est conférée une sensibilité commune à tous les êtres vivants mais aussi et par conséquent une sociabilité fondée sur la résonance, consonante ou dissonante, des êtres sensibles les uns avec les autres. Dans cette commune vibration, la distance qu'imposait la vision ou le reflet dans le cadre d'un paradigme oculo-centré est abolie au profit d'une affection mutuelle où le percevant et le perçu sont comme traversés l'un par l'autre. Si elle trouve son origine dans l'observation des phénomènes sonores, la résonance s'émancipe du strict discours sur la musique et sur le son, pour caractériser une certaine manière d'être affecté par les corps extérieurs, mais aussi par les autres, y compris au sein de la république des lettres. Chez Descartes comme chez Diderot, la résonance comme action à distance et réciprocité conduit à faire trembler les limites et les clôtures entre les individus dont la nature même est de pouvoir être affectés par d'autres, modifiés par eux et de les affecter en retour. Or ces limites, ces clôtures qui sont essentielles pour distinguer le tien du mien, les propres de chacun, sont ce qui rend aussi possible l'appropriation de l'un par l'autre.

Le modèle de la résonance, compris comme un paradigme possible pour penser les relations interhumaines, permet également de comprendre le type de sociabilité à l'œuvre dans les sciences à l'époque moderne et de comprendre comment les idées circulent, autrement que par l'influence ou le contact. Reprenant la métaphore vibratoire diderotienne, Yves Citton l'applique au cheminement des idées spinozistes dans une Europe savante pourtant critique à l'égard des implications de la figure et de la pensée de Spinoza³². De même qu'en vertu du principe de résonance, deux cordes n'ont pas besoin de se toucher pour que l'une fasse vibrer l'autre, il est possible de concevoir la pensée comme un phénomène vibratoire, « mettant un ensemble de fibres sensibles en état de résonance interne » voire, dans le sillage de Gilbert Simondon, transindividuel, dans lequel les idées passent d'un auteur à un autre, et se diffusent sans qu'aucun n'en soit perdant, sans que personne n'en soit dépossédé, sans qu'aucun enjeu de territoire, de champ, de domaine n'y fasse obstacle. Si l'on s'appuie sur ce modèle vibratoire et transindividuel, qui postule une individualité comme « unité de résonance interne » au sein de laquelle s'articulent les « interférences » qui le traversent, dont les affects sont des exemples privilégiés, une idée comme le spinozisme est « quelque chose qui unit et rassemble³³ » des êtres autour de principes communs, en deçà de la distinction

³¹ *Ibid.*, p. 55-56.

³² « Le réseau comme résonance : présence ambiguë du spinozisme dans l'espace intellectuel des Lumières » in Wladimir Berelowitch et Michel Porret (éd.), *Réseaux de l'esprit en Europe, des Lumières au XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2009, p. 229-249.

³³ Pour toutes les citations de ce paragraphe, cf. Yves Citton, *op. cit.*

entre l'individuel et le collectif que la résonance contribue à estomper. Mais les modalités de cette union ou de ce rassemblement doivent être pensées de manière diffuse, en s'inspirant de l'araignée qui sent par un effet de résonance la présence d'une proie captive sur sa toile : les anneaux concentriques qui constituent l'architecture de la toile entrent en résonance lorsqu'ils sont soumis à des vibrations, et transmettent ainsi une information précieuse sans que l'araignée ne voie ni ne touche directement la chose, celui-ci étant dotée d'une vision et d'une ouïe très médiocres. C'est en captant ces vibrations que les araignées peuvent collectivement coordonner leurs mouvements et faire un sort à la proie capturée par la toile, sans qu'un individu dirige le groupe. La résonance produite par le choc induit alors une sorte d'auto-organisation sans qu'aucune araignée ait été de prime abord en contact avec la proie. On retrouve ici l'idée d'une action à distance, sans contact, que, pour revenir à la postérité du spinozisme au siècle des Lumières on pourrait résumer abruptement : Spinoza est un auteur que personne ne lit dans le texte, mais dont pourtant tout le monde parle ou entend parler, et qui incarne à la fois le repoussoir suprême et la référence ultime à l'aune de laquelle le degré d'acceptabilité d'une pensée est évalué. On comprend dès lors ce que peut avoir d'affectif la réception à distance de Spinoza, et comment sa postérité, la manière dont son œuvre a infusé au XVIII^e siècle, peuvent être éclairées à la lumière de la notion de résonance³⁴. Suivre le fil de la résonance de Descartes à Diderot conduit nécessairement à faire vaciller les classifications massives qui tendent à opposer au sein de la première modernité un courant rationaliste forcément intellectualiste et un autre courant, sensualiste, les *cordes sensibles* étant tout autant un objet d'investigation pour la raison qu'une interrogation sur ses propres limites.

La résonance chez Hartmut Rosa : la reprise d'un motif moderne

On ne s'étonnera pas que ce terme de résonance revienne depuis quelques années dans le champ d'une certaine philosophie sociale, sous la forme d'un concept paradigmatique visant à penser la société et plus largement toute relation, en particulier chez Hartmut Rosa, qui entend en faire une « catégorie d'analyse sur laquelle bâtir une sociologie de la relation au monde³⁵ ». Ce faisant il s'appuie sur certains éléments relatifs au phénomène acoustique de la résonance, tentant de dépasser un usage strictement métaphorique de ce terme. La résonance met en relation deux corps, dans laquelle la vibration de l'un entraîne la vibration de l'autre sans qu'il y ait cependant de point de contact entre les deux corps. Ce toucher à distance qui fait la spécificité de la résonance, en maintenant deux entités séparées, permet de ménager à chacune sa « voix propre ». Mais la relation de résonance ajoute elle-même un troisième terme qui peut venir renforcer l'amplitude vibratoire des deux corps, ou faire s'ajuster la vibration des corps en résonance. Une influence réciproque s'observe sans

³⁴ Pour une interprétation de la vie affective sous l'angle de la musique chez Spinoza, dont l'apport sur la question des passions à l'âge classique – en particulier la théorie de l'imitation des affects – est si considérable qu'il était impossible d'en faire davantage état dans ces pages, voir Sophie Laveran, « La musique des choses singulières » in Pierre-François Moreau et Lorenzo Vinciguerra (éd.), *Spinoza et les arts*, Paris, L'Harmattan, coll. « La Philosophie en commun », 2021, p. 258-269. Elle analyse finement les enjeux de l'usage par Spinoza du verbe « *discrepare* » (discorder) et conclut p. 268 : « La musique des choses singulières, c'est donc la dissonance ou la discordance affective à travers laquelle chacun fait entendre son essence, c'est-à-dire sa propre variante dans la puissance infinie de la nature. [...] là où la plupart de ses contemporains ont construit leur conception de l'univers à partir de la métaphore de la consonance, Spinoza inscrit plutôt sa réflexion sur les essences et les rapports entre les choses singulières sous le signe de la dissonance. [...] ni dans la nature, ni dans les relations interhumaines, il n'y a d'harmonie préétablie, et c'est bien parce que les hommes discordent en nature, en un sens, que leur concorde n'est jamais un donné, mais l'horizon d'un art ». À propos des dissonances et d'une polyphonie nécessaires au débat et à l'espace public, voir Céline Hervet, « Du combat au débat. Hobbes et Spinoza face aux controverses », in Ghislaine Lozachmeur (éd.), *Les mots en guerre. Les discours polémiques : aspects sémantiques, stylistiques, énonciatifs et argumentatifs*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Rivages linguistiques », 2016, p. 197-208.

³⁵ Hartmut Rosa, *op. cit.*, p. 189. Depuis la publication de *Résonance* en 2018, Rosa décline ce paradigme notamment dans le domaine de la pédagogie, cf. *Pédagogie de la résonance. Entretiens avec Wolfgang Endres*, Le Pommier, 2022.

qu'il y ait de réaction mécanique linéaire entre les deux corps. Ce type de relation permet de rompre avec la notion d'interaction instrumentale, l'effet produit par un corps sonore résonnant étant une vibration propre, imprévisible, incalculable et indisponible, donc inaccessible à la maîtrise et à l'appropriation. Rosa mobilise ainsi la résonance pour étayer une critique de la modernité tardive dont les impasses s'enracinent dans l'avènement de la rationalité classique :

Le concept de résonance se situe en quelque sorte à l'interface et au point de jonction des grands dualismes de la pensée moderne : la résonance opère en effet une réunion entre l'esprit et le corps (ou l'âme et la chair), le sentiment et l'entendement, l'individuel et le collectif, l'esprit et la nature, là où le rationalisme des Lumières et le naturalisme considèrent qu'ils sont strictement séparés³⁶.

Le « rationalisme des Lumières » désigne ici l'*Aufklärung* dont Max Horkheimer et Theodor W. Adorno firent en 1944 une critique radicale dans la *Dialectique de la raison*. L'ouvrage montrait comment, en devenant strictement instrumentale et en se mettant notamment au service de la pure conservation de soi, la raison moderne ou « les Lumières » ont abouti à une domination de la nature et à une réification du monde. La lecture des quelques passages de Diderot cités précédemment et de son « matérialisme enchanté³⁷ » tend à nuancer le constat fait par Rosa qui a pour effet de simplifier, c'est-à-dire de dé-dialectiser en le déshistoricisant le rapport de la théorie critique à la modernité. Les recherches de Veit Erlmann et de bien d'autres ont montré comment la résonance constituait l'un des courants souterrainement agissant de la première modernité, y compris chez Descartes dès lors que les travaux relevant de la théorie musicale prennent toute leur place dans le corpus et sont mis en regard de l'effort pour comprendre les passions, qui se déploiera plus tard dans le dernier grand traité. En effet, si c'est en musicien que Descartes entrevoit les difficultés philosophiques posées par la méchanceté des ressorts de la vie affective, c'est « en physicien » qu'il tentera plus tard, comme il le précise dans la préface aux *Passions de l'âme*, de mettre en œuvre le programme que le *Compendium* ne fait qu'énoncer. La résonance qui fut un objet d'investigation majeur pour la raison à l'âge classique constitue bien une voie d'accès privilégiée à l'affectivité et au problème des passions, grande préoccupation de la modernité³⁸.

La résonance sert chez Rosa de modèle pour penser la réconciliation de l'homme avec le monde que la rationalité moderne aurait séparés, éloignés. Or cela s'effectue sur un mode passionnel ou plus largement affectif qui permet au sujet et au monde de se toucher et se transformer mutuellement. De ce point de vue elle peut être rattachée à l'effort du romantisme pour réunir les contraires, en réaction à un rationalisme qui sépare, isole, créant les conditions d'un contrôle et d'une domination sur le monde en même temps qu'une aliénation des individus. Dans la résonance le monde n'est pas une matière disponible pour la consommation ou l'exploitation, il résiste et demeure un élément autre. C'est en ce sens qu'il faut distinguer la résonance de l'écho qui n'est que duplication du son dans un milieu vide, déserté. Au contraire les deux éléments qui entrent en résonance « parlent » de leur propre voix, et la rencontre a lieu avec un élément extérieur, étranger, soustrait à toute prise, à toute appropriation et pourtant capable de nous « toucher ». De même que la résonance permettait à l'âge classique de penser la circulation des idées qui n'est possible selon Descartes que dans un certain registre relationnel d'amitié et hors de toute volonté de pouvoir, la résonance prise comme paradigme pour une théorie critique de la société permet d'envisager un type de relations libérées de l'appropriation et de l'exploitation. C'est bien ce que l'action à distance

³⁶ Hartmut Rosa, *op. cit.*, 196.

³⁷ Expression d'Élisabeth de Fontenay, *op. cit.*

³⁸ Voir Pierre-François Moreau, Préface à l'ouvrage collectif *Les passions à l'âge classique, Théories et critiques des passions II*, Paris, PUF, Épiméthée, 2006.

de la résonance et sa réciprocité structurelle permettent de penser, et qui mettrait fin au silence du monde issu de la modernité. On retrouve par-là cette dimension de sympathie, de réunion des affects, qui se faisait jour dès le *Compendium* de Descartes, celle également d'affinité chez Diderot : résonner c'est toujours déjà convenir avec un autre, être ou chose. Avant Rosa, Barthes se souviendra de cette caractérisation sonore de l'affectivité lorsqu'il placera le fragment « Retentissement » sous l'égide de Diderot³⁹, en montrant comment la résonance relève d'une sorte d'apprentissage du corps vibrant qui ouvre sur une autre intelligibilité du réel sous la forme d'une relation entre deux choses singulières : « quelque chose de ténu et d'aigu » réveillant « mon corps », « ce corps ». Ainsi l'intérêt pour la résonance et ses implications, sa relation intime avec le problème des passions et de la sociabilité, la ressource théorique qu'elle constitue dès l'âge classique pour penser diverses modalités du lien dans leur réciprocité (liens affectifs ou liaison des idées) conduit à nuancer quelque peu la critique implacable d'une modernité appréhendant le monde sur le mode exclusif de la raison instrumentale, ruinant toute relation authentique avec lui.

Céline HERVET

Université de Picardie Jules Verne
CURAPP-ESS (UMR 7319)
Collège international de philosophie

³⁹ « Retentissement. Mode fondamental de la subjectivité amoureuse : un mot, une image retentissent douloureusement dans la conscience affective du sujet [...] Ce qui retentit en moi, c'est ce que j'apprends avec mon corps : quelque chose de ténu et d'aigu réveille brusquement ce corps qui entre-temps, s'assoupissait dans la connaissance raisonnée d'une situation générale : le mot, l'image, la pensée agissent à la façon d'un coup de fouet. Mon corps intérieur se met à vibrer, comme secoué de trompettes qui se répondent et se recouvrent », *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 237.