

**La philosophie de la musique chez Vladimir
Jankélévitch : dire l'insaisissable, enchanter la vie**

Alice Legendre

► **To cite this version:**

Alice Legendre. La philosophie de la musique chez Vladimir Jankélévitch : dire l'insaisissable, enchanter la vie. Philosophie. 2015. <dumas-01326124>

HAL Id: dumas-01326124

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01326124>

Submitted on 3 Jun 2016

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.



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Alice LEGENDRE

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

UFR de Philosophie

Spécialité Philosophie contemporaine

La philosophie de la musique chez Vladimir Jankélévitch :
Dire l'insaisissable, enchanter la vie

Dirigé par Madame Cohn

2015

*Car la musique est là, sur terre, elle existe à nos côtés, comme une amie, et la plénitude de son évidence donne le courage de vivre, d'écrire, de continuer.*¹

1 Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978, pp. 264-265.

Introduction

À la question que lui pose Bernard Pivot, dans l'émission *Apostrophes* du 18 janvier 1980, *À quoi servent les philosophes ?*, Vladimir Jankélévitch répond : « À rien ». Si cette réponse est révélatrice de la profonde ironie qui était la sienne, ce « rien » donne aussi une indication sur la façon si particulière qu'il avait de philosopher.

Jankélévitch s'éloigne volontairement et continuellement des idées reçues. Sa philosophie ne répond par conséquent à aucun principe et s'éloigne de tout système. Il écrivait à son ami Louis Beauduc :

Vous saurez donc, d'abord, m'ôssieu, que je ne défends jamais les théories qui me sont chères lorsque le mercure a dépassé les 30 degrés ; apprenez ensuite que l'amour-propre d'un vitaliste est au-dessus des vaines égratignures et des mesquines railleries du plat intellectualiste qui n'a jamais entendu chanter au fond de lui-même avec Schopenhauer et Hartmann, la « sourde mélodie de la vie intérieure ». ²

Il s'oppose explicitement aux thèses conceptualistes et intellectualistes. Ce qui compte, c'est la vie et ce qui nous rattache à elle. Profiter du soleil plutôt que de disputer.

Cette façon de penser entraîne un vif enthousiasme et beaucoup d'admiration pour la philosophie de Jankélévitch. Son écriture, empreinte de poésie, faite d'images et de métaphores, la simplicité et la franchise de ses mots, la spontanéité de sa pensée accordée au son et aux oscillations de sa voix, font de lui un

² Vladimir Jankélévitch, *Une vie en toutes lettres (Lettres à Louis Beauduc, 1923-1980)*, Liana Levi, 1995, p. 43.

philosophe que l'on aime lire et dont on se sent proche. Souvent, il accompagne nos pensées et répond à nos attentes. Tout est dit sans être dit définitivement.

Mais si tout est dit, sans ce que cela soit vraiment dit, est-il possible de parler de la philosophie de Jankélévitch ? Celle-ci n'implique-t-elle pas plutôt que nous restions muets et que nous laissions faire ? Si sa pensée et ses écrits ne s'organisent selon aucun système, si le Faire plutôt que le Dire est sans cesse prôné, y a-t-il finalement quelque chose à exprimer sur cette philosophie ?

Nous affirmons que sur la philosophie de Jankélévitch, il y a inlassablement et continuellement à dire. Évasive et ténue, comme toutes les choses essentielles de la vie selon lui, sa philosophie doit pouvoir encore et encore être discutée. Si Jankélévitch, comme il est rappelé dans le n° 75 de *L'Arc*, à lui entièrement consacré, est un philosophe qui « ne fait rien comme les autres », ce n'est pas pour autant, bien au contraire, qu'il est à ignorer.

Le choix de la poésie, le style parfois presque plus littéraire que philosophique, la répétition infatigable des mêmes thèmes, ne sont pas des défauts de la philosophie. Chez Jankélévitch, ils sont au contraire une manière particulière de ramener aux choses vraies, aux choses dans leur unicité. Celles qui ne sont pas caractérisées par des principes et qui ne peuvent être contenues dans un langage conceptuel. Celles qui correspondent à « la vie intérieure » que célébrait Bergson.

Il existe une philosophie chez Jankélévitch, mais une philosophie de ces choses-là. Des choses qui ne sont pas fixables, qui sont entièrement libres et qui ne resteront jamais blotties au creux de nos étouffants concepts. N'allons pas, selon sa propre expression « au magasin des concepts », mais tentons plutôt de saisir les choses réelles.

Ces choses, quelles sont-elles ? L'existence, le temps, la nostalgie, l'amour, la

mort. C'est à cela qu'il s'est intéressé. Mais aussi, et peut-être surtout, à cette « sourde mélodie intérieure », à l'impénétrable et à la musique. Les deux vont ensemble. La musique, pour Jankélévitch, est d'abord et avant tout un ineffable. Quelque chose que l'on ne peut pas nommer et qu'il est impossible de délimiter. Un « je-ne-sais-quoi », selon son expression. Parce qu'elle est inexpressive, elle ne nous dit jamais rien de précis. Même si certains, qui voient en la musique une possible fonction éthique ou qui la considèrent comme un langage, tentent de la dompter, il est en réalité impossible de la retenir.

Alors, pourquoi en parler ? Pourquoi s'efforcer à l'écrire alors que cela est pratiquement impossible ? La question se pose à la fois pour Jankélévitch et pour nous.

Commençons par Jankélévitch. Pour le philosophe, parler de musique, c'est affirmer son existence. Bien qu'il ait affirmé plusieurs fois qu'il préférerait s'asseoir à son piano et en jouer plutôt que de répondre aux questions, il convient pourtant de le faire. C'est en ne le faisant pas que l'on en vient à oublier ce qui doit réellement intéresser la philosophie.

Si Jankélévitch a toujours conseillé de faire de la musique plutôt que de pérorer à son sujet, n'est-ce pas un paradoxe de décider à notre tour d'en parler ? Ne la réduit-on pas davantage en en parlant une deuxième fois ou même une troisième, pour redire de plus belle qu'il ne faut pas en parler ? C'est une question que nous nous posons. Tout d'abord, en ce qui concerne le travail d'écriture. Car Jankélévitch, pour rester fidèle à la musique, n'écrivait qu'en respectant les oscillations et les dissonances dont elle est empreinte. Revenir, redire, répéter, s'interrompre, recommencer. Jankélévitch écrit musicalement. Il rhapsodie plutôt qu'il n'écrit. Il est par conséquent délicat de suivre cette pensée et de se résoudre à

l'organiser. Pourtant, parler de musique implique qu'il faille écrire. Car la musique a une réelle influence, et ce sur plusieurs plans.

Elle est une véritable question philosophique. Bien qu'elle reste en premier lieu une expérience esthétique, elle est un art qui s'intègre dans des interrogations plus générales. Si la philosophie de l'insaisissable, des choses pures et éphémères est le principal questionnement de Jankélévitch, la musique est un incontournable sujet d'étude. L'écoute musicale, la présence de la musique dans notre vie, interrogent et complètent le statut de l'ineffable et du je-ne-sais-quoi. La musique, elle-même insaisissable, interroge cet insaisissable dans son ensemble.

En ceci, la musique, en tant que question philosophique, est également expérience humaine. L'homme pratique la musique, et la musique est bien présente au monde. Ainsi, il en fait l'expérience, jour après jour. L'insaisissable n'est pas interrogé dans le cadre d'une abstraction conceptuelle que Jankélévitch déplorerait. Au contraire, l'insaisissable est questionné selon notre propre existence, notre ipséité, notre ancrage dans le monde. C'est parce que nous en faisons l'expérience tous les jours qu'il est important d'y faire attention. Plutôt que de théoriser et de conceptualiser à tout-va, regardons les choses qui nous constituent réellement. Celles qui nous rapprocheront de la vérité, et du réel.

L'homme doit donc faire avec la musique. Non pas qu'il soit forcé, mais parce qu'elle s'impose à lui dans son entière vérité et dans son charme étincelant. La musique, bien qu'elle soit impénétrable, est aussi ce qui permet à l'homme d'atteindre l'état de grâce. S'adressant à son être entier et enchantant le temps dans lequel il vit, la musique pousse l'homme à s'interroger sur lui-même et à se dépasser. L'expérience musicale est une expérience temporelle, qui s'adresse avant tout à l'expérience humaine.

Tout ce que la musique n'est pas, et tout ce qu'elle est effectivement, c'est ce qu'interroge Jankélévitch. En disposant tout ce qu'on peut en dire selon des imbrications qui se répondent, s'entrecroisent et se complètent, il fait d'elle la question philosophique et ineffable par excellence. Dorénavant, à nous d'affirmer toute l'influence que la philosophie de la musique de Jankélévitch peut avoir sur nos pratiques philosophiques en tant qu'expériences humaines et temporelles.

I. Ce que la musique n'est pas

I. 1. L'ascendant musical

I. 1. 1. Le combat moral contre la musique

L'expérience musicale constitue une expérience à la fois auditive et émotionnelle. Elle ne se cantonne pas à la simple perception des sons mais éveille en nous un certain nombre de bouleversements. L'émotion, parfois très vive, provoquée par une mélodie lointaine, un air familier, des paroles chantées, un hymne, une comptine de notre enfance, tout le monde en a déjà fait l'expérience. Du moins, il semble très rare d'entendre dire que la musique ne provoque qu'un trouble physiologique, renvoyant uniquement à la sensation de sons sur nos tympanes. Il y a donc bien quelque chose qui s'agite en nous, un effet évident sur notre état général. Ce qui peut d'ailleurs se manifester par des éléments concrets : prêter l'oreille dans un recueillement silencieux, sourire à l'écoute d'une mélodie connue, pleurer pour un chant poignant ou même faire une mine de dégoût à l'écoute d'un air qui nous semble inaudible. Si l'esprit est touché, la physionomie aussi s'en trouve modifiée et les traits du visage s'animent au rythme de la musique. Ainsi, si de telles émotions se manifestent dans la modification même de notre physionomie, celles-ci prouvent à quel point elles entrent en corrélation avec l'écoute musicale.

Ce qu'il faut saisir, c'est que cette affirmation n'est pas une déclaration quelconque. La musique n'est plus du tout assimilée à une écoute passive et anodine. Immatérielle par excellence, elle devient pourtant une force capable d'agir sur des éléments visibles en modifiant à la fois notre état psychique et physique. Ainsi, elle franchit les limites de la simple écoute et provoque des conduites réactives à son apparition même. Cela pousse à affirmer un incontestable pouvoir de la musique. En affirmant qu'elle parvient à prendre une réelle ascendance sur nos conduites, on ne considère plus la musique comme simple phénomène musical mais comme motif de modifications concrètes. Par conséquent, comme ayant un réel effet, palpable, dépassant le champ même de son exécution. C'est en ceci qu'elle acquiert une certaine autorité. Susceptible de produire des effets, sans qu'on puisse vraiment méditer dessus, la musique apparaît comme forme de domination certaine. C'est ce qui conduit à l'envisager non plus comme simple chose perçue mais comme autorité intouchable. Si la musique peut effectivement avoir des répercussions sur notre conduite, il devient légitime de souhaiter s'en protéger. Car si elle est en effet susceptible de dompter nos émotions, il semble qu'elle soit également capable d'assujettir nos conduites. Quelque chose qui détient le pouvoir de provoquer en nous des mouvements aussi éclatants que le plaisir, le déplaisir, le rire, les larmes, c'est quelque chose qui ne nous demande pas notre avis. Nous nous voyons donc obligés de concevoir la musique comme force éventuellement aliénante et, malgré ses effets bienfaisants, d'être toujours sur nos gardes en envisageant les effets néfastes.

C'est cette manière de comprendre la musique et de se heurter à son pouvoir qui constitue les premières interrogations de Jankélévitch dans *La Musique et l'Ineffable*. Ce qu'il est très intéressant de noter dès le départ c'est que si

Jankélévitch parle des dires et écrits de ceux qui ont pensé cette puissance de la musique, il paraît au premier abord difficile de savoir si l'auteur les reprend à son compte ou si ce tour d'horizon des pouvoirs de la musique est en réalité une condamnation. En tout cas, l'ambiguïté reste assez présente pour que l'on puisse commencer par prendre au sérieux ce qui nous est présenté. La première phrase du premier chapitre affirme :

La musique *agit* sur l'homme, sur le système nerveux de l'homme et même sur ses fonctions vitales : Liszt avait écrit, pour voix et piano : *Die Macht der Musik*. N'est-ce pas un hommage que la musique rend elle-même à son propre pouvoir ?³

Jankélévitch, en utilisant le verbe « agir », énonce bien ce que nous disions plus haut. La musique a pouvoir d'action. Elle accomplit donc des choses et bien qu'impalpable en elle-même, elle a pourtant le pouvoir de réaliser des faits notables et visibles, si l'on veut résumer ce qui est dit ici, à la fois sur le cerveau et sur le coeur. La musique pénètre ainsi dans tout ce qui caractérise nos fonctions humaines, comme si nous l'absorbions et qu'elle pouvait alors déployer tout son étonnant pouvoir dans les moindres recoins de notre corps. Jankélévitch soutient d'autant plus cette première affirmation qu'il utilise un exemple tiré directement du monde musical. Si les paroles de *Die Macht der Musik* ne sont pas de Liszt lui-même, mais de la duchesse Hélène d'Orléans, c'est bien le musicien qui décide de les mettre en musique. Accepter d'accompagner ces vers d'un thème musical, c'est accepter ce qu'ils énoncent. C'est même les légitimer davantage. Une femme, plongée dans la nostalgie de sa vie passée, vante les mérites de la musique. Le texte allemand utilise des expressions telles que « wieder lächeln », « Seligkeit »

3 Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, 1983, p. 7.

ou encore « Mächtige ». La musique permet de « sourire à nouveau », de ramener à la « béatitude », et pour cela elle est considérée comme « toute-puissante ». Rien de plus limpide pour saisir la manière dont est ici considérée la musique. Par la seule force de sa musicalité, elle parvient à faire apparaître sur le visage un sourire. Par sa seule existence, elle réussit à rendre l'homme serein. Elle le fait passer d'un état de tristesse à un état de douce rêverie, calme et apaisé. On comprend alors pourquoi elle mérite amplement son attribut « mächtige » étant donné l'impression qu'elle donne à présent : la musique est capable de transformer nos comportements, nos états. Et si elle peut transformer la tristesse en joie, on imagine facilement qu'elle puisse faire l'inverse. Elle devient ainsi une véritable puissance qui rend vaine toute tentative d'action à son égard. Ce qu'illustrent encore une fois, à la suite de la première affirmation, les propos de Jankélévitch :

Par une irruption massive la musique s'installe dans notre intimité et semble y élire domicile : l'homme que cette intruse habite et possède, l'homme ravi à soi n'est plus lui-même (...) ⁴

La musique ôte toute capacité de mouvement à l'homme qui devient totalement éloigné de lui-même. La musique agit, l'homme accepte. Mais doit-il en effet tout accepter ?

Quand on remarque cette autorité de la musique, plusieurs questions s'imposent. Malgré la capacité de la musique à étourdir l'homme, celui-ci peut-il finalement être assez clairvoyant pour reprendre le dessus ? L'homme peut-il un jour espérer gagner ? Si la lutte existe en effet, c'est que l'homme peut éventuellement se réveiller de sa torpeur et engager un combat, menant à son

4 *Ibid.*, p. 7.

triomphe. Mais comment engager ce duel ? Dans quelles circonstances celui-ci est-il possible ? Comment combattre quelque chose qu'on ne peut même pas toucher ? Si ces questions ne sont pas inédites, Jankélévitch les reprend afin d'évaluer notre capacité à effectivement combattre la musique.

Aussi l'homme parvenu à l'âge de raison s'insurge-t-il contre cette captation induite d'assentiment, il ne veut plus céder à l'enchantement, c'est-à-dire aller là où les chants l'induisent ; l'induction enchanteresse devient pour lui séduction, et par conséquent tromperie ; l'homme adulte refuse d'être captivé, et il résiste aux croyances que l'aulétique lui suggère.⁵

C'est l'homme mature qui combat, c'est l'homme qui ouvre les yeux. Même si la musique permet parfois de sourire, c'est un sourire qui ne vaut plus la peine quand on se rend compte à quel point on a été abusé. L'homme adulte ne se laisse plus faire. Il doit apprendre à maîtriser ce qui le séduisait. Dorénavant, le joueur de flûte peut essayer de l'ensorceler tant qu'il veut, l'homme sait à qui il livre bataille. Et il semble que celle-ci ait commencé il y a déjà bien longtemps, dans la Grèce antique. Difficile, de ce fait, de ne pas parler de Platon. Et c'est précisément ce que fait Jankélévitch en citant *La République*, dans laquelle son auteur tente de délimiter ce dont il convient de se méfier. Pour Platon, le combat à mener consiste à rejeter dans la musique tout ce qui ne correspond pas au pouvoir d'éduquer. Par conséquent, tout n'est pas à abandonner. Ce qu'il faut, c'est déterminer ce qu'on garde et ce qu'on condamne. Si la musique est écoutée dans son intégralité, si on accepte la musique exclusivement, c'est là qu'on est trompé. Et si l'homme

5 *Ibid.*, p. 8.

continue à s'adonner à la musique et à ses ravissements, son courage ne tarde pas à se dissoudre et à se fondre, jusqu'à ce qu'il soit entièrement dissipé, que son âme ait perdu tout ressort, et qu'il ne soit plus qu'un « guerrier sans vigueur ». ⁶

Qu'est-ce qui laisse précisément les guerriers de la société sans énergie ? Ce sont les « plaintes et les lamentations » de certains chants. Platon rejette donc très concrètement les harmonies lydiennes et ioniennes qui correspondent à la plainte et qui ne peuvent qu'être attribuées aux hommes faibles et aux buveurs. Alors que les thèmes doriens et phrygiens sont sauvegardés pour leurs capacités à accompagner des chants nobles et impétueux. Ainsi, il y a une harmonie générale à préserver :

(...) celle qui sait imiter comme il convient les tons et les accents d'un brave engagé dans une action guerrière ou dans quelque travail violent (...) ⁷

Le rapport de l'homme avec la musique est donc pour Platon véritablement combatif, à deux niveaux. Tout d'abord il faut combattre les mauvaises harmonies, celles qui nous poussent à la paresse. De plus, il faut que la musique écoutée soit précisément celle qui pousse à mener ce combat et bien d'autres encore. La musique est bonne quand elle soutient les guerriers de la cité. Elle doit donc éduquer à l'engagement et au courage. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que Platon l'associe intimement à la gymnastique. Dans la musique que Platon considère comme bonne, il y a une véritable dimension physique. Si la gymnastique est là pour engager le courage de l'homme, la musique permet de tempérer la violence et de faire de l'homme combatif un homme également intéressé et attiré par

⁶ Platon, *La République, Livre III*, Gallimard, Tel, 1989, p. 114.

⁷ *Ibid.*, p.100.

l'harmonie et la beauté.

La censure que réclame Platon de certains modes relève, pour Jankélévitch, d'une première attitude. Celle de refuser les modes trop mélodiques. Plus la musique est véritablement musicale, c'est-à-dire plus elle connaît de variations, plus elle est à même de nous tromper. Selon Jankélévitch, ce que Platon rejette c'est la musique de la Sirène, celle qui attire et celle qui fait périr. Mais surtout, et c'est là que l'on ressent pour la première fois poindre une réprobation de la part de Jankélévitch, Platon considère la musique d'un point de vue moral.

(...) Platon semble réserver toutes ses faveurs aux modes les moins musicaux et les moins modulants, à l'austère monodie dorienne et phrygienne ; il les apprécie sans doute pour leur valeur morale, tant irénique que polémique : dans la guerre ils exaltent le courage, dans la paix ils servent pour les prières et pour les hymnes aux dieux, ou bien pour l'édification morale de la jeunesse.⁸

Si Jankélévitch choisit le terme « austérité », il est légitime de penser qu'il ne reprend pas à son compte les dires de Platon. Le rigorisme moral associé à la musique amène à repousser tous les modes les plus musicaux, tous ceux qui correspondent à l'inflexion, et au mouvement. Selon Platon, si l'on veut qu'il existe des vertus dans la cité, il convient de garder la tête froide. Toute musique permettant trop de variations fait dévier du chemin et plutôt que de nous permettre d'acquérir une disposition naturelle et permanente pour le Bien, elle empêche de s'y fixer. Ainsi, si l'on veut trouver des principes à suivre de façon constante et que les peuples peuvent reconnaître, il faut empêcher tout ce qui pourrait diversifier une ligne fixe. Par conséquent, la musique réellement musicale est à bannir.

8 Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, pp. 13-14.

Il semble que la musique trouve d'autant moins grâce auprès de Platon qu'elle est, dans le sens moderne du mot, plus musicale, c'est-à-dire plus mélodique, qu'elle monte et descend plus librement sur l'échelle.⁹

La morale ne titube pas, la morale se consolide. Il faut donc détruire l'existence de la mélodie vacillante.

C'est précisément l'intention de Nietzsche. Or, pour Jankélévitch, l'attitude de Nietzsche est un problème. À l'inverse de Platon, Nietzsche aime profondément ces mouvements mélodieux. Alors que pour le premier, c'est ce qui constitue le véritable défaut de cet art, pour le second c'est précisément ce qui nous pousse à le chérir. Or, fait étonnant, la seconde attitude revient à rejoindre la première et le résultat attendu est le même. Jankélévitch analyse la situation de Nietzsche ainsi : après avoir aimé profondément la musique, mais en se rendant compte que celle-ci n'apportait rien de bon et rien de productif, il a décidé d'y renoncer et d'abandonner tout ce qui pouvait s'y rapporter. Ainsi pour Nietzsche :

(...) la musique, art de décadence, est la mauvaise conscience des peuples introvertis, qui trouvent dans les compositions instrumentales et vocales un dérivatif pour leur besoin d'activité civique (...)¹⁰

Nietzsche se fonde sur sa propre expérience pour condamner la musique. Il est l'exemple parfait de celui qui, envoûté par l'art mélodique tout en l'appréciant, se perd dans les plaisirs étourdissants des modes musicaux, et se réveille un jour, pris d'un sursaut de rigueur, et refuse de tomber dans le piège plus longtemps. Un homme séduit n'accomplira jamais son rôle dans l'État. Ainsi, la musique,

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

comparable à l'amante tant aimée qui fait pourtant tellement de mal, devient un plaisir interdit. Et on peut imaginer à quel point Nietzsche a dû se faire violence quand on observe comment cet art se déclinait pour lui en une multitude de personnes à aimer. Il suffit de penser à sa célèbre rupture amicale avec Wagner et d'observer les petits portraits qu'il faisait de certains musiciens dans *Humain trop humain*. Pour prendre un exemple :

Pour autant que la génialité puisse s'associer à la pure et simple bonté de caractère, Haydn l'a possédée.¹¹

Ce n'est même pas la musique qui est ici louée, mais le musicien. Autrement dit, l'envoûteur. Celui qui utilise son talent pour séduire et plonger le soupirant dans un voluptueux sommeil. Or, c'est cette inconscience qui conduit à la paralysie et qui, par conséquent, empêche Nietzsche et tous les autres d'agir. La « passion anti-musicale » de Nietzsche doit, tout comme le souci éducatif de Platon, conduire à empêcher la musique et les musiciens de pétrifier les peuples. Elle est donc rejetée pour permettre à tous de retrouver leurs esprits, mais surtout de s'accorder avec des principes moraux. Si la musique n'est pas acceptable, c'est donc d'un point de vue moral. Et Nietzsche en sait quelque chose. Si longtemps immoral à cause de la musique, il se positionne désormais en « porte-parole d'une impossible vertu ». Or, et malgré ce rôle d'avertisseur, ce qu'il est très intéressant de remarquer c'est que Nietzsche n'est jamais véritablement parvenu à délaisser la musique. C'est ce qui peut paraître le plus contradictoire dans la relation qu'il entretient avec cet art. Jankélévitch y fait d'ailleurs très ouvertement allusion en rappelant l'admiration tardive que Nietzsche a envers Bizet. Quand il entend pour

11 Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain*, Aphorisme 151 ; www.musicologie.org.

la première fois l'opéra *Carmen* en 1881, Nietzsche est pris d'une soudaine passion. Et s'il justifie cet enthousiasme par la rigueur et la concision de l'oeuvre de Bizet, cela justifie également et pleinement l'influence de la musique. L'esthétique, selon Nietzsche, doit être logique, afin que l'on puisse la manier et l'analyser à notre guise. Pour cela, il faut qu'elle soit sobre et précise, autrement dit efficace. Précisément comme la morale.

Fêtes rares. — De la concision solide, du calme et de la maturité, — quand tu trouveras où ces qualités réunies chez un auteur, arrête-toi et célèbre une grande fête au milieu du désert : il se passera du temps avant que tu n'éprouves de nouveau un aussi grand plaisir.¹²

Ce qui doit être repoussé, c'est ce qui nous dépasse, ce qui nous captive et nous empêche de méditer. La musique doit donc être célébrée seulement quand elle correspond à un ordre précis, à une suite logique. Ce qui est d'autant plus étonnant dans cette possible apologie de la musique, c'est que celle-ci peut constituer un modèle pour la morale. Tout comme chez Platon, il y a une certaine musique qui peut exalter à bien agir. Or, si l'on conserve un certain type de musique, alors elle n'est pas complètement éliminée. Cherchez à vous en débarrasser, elle répondra à d'autres principes, prendra une autre forme, et réapparaîtra toujours pour frapper à votre porte.

Ce que cette analyse de l'attitude de Nietzsche permet de déceler, c'est qu'on ne se libère pas de l'autorité musicale si facilement. Malgré la finalité morale souhaitée par ceux qui s'y opposent, le combat ne semble finalement jamais trancher entre existence effective de la musique ou destruction totale de l'art

¹² Id., *Le Voyageur et son Ombre*, Aphorisme 108, Mercure de France, 1911 ; traduction de Henri Albert ; www.ac-grenoble.fr.

musical. Chez Platon et Nietzsche, il reste toujours un petit résidu acceptable, un reste qui peut même correspondre à l'action morale. Or, si l'on ne tranche jamais vraiment, peut-on véritablement parler d'un combat ? Si aucun adversaire n'est jamais mis à mort, pourquoi lutter ? Nous l'avons déjà vu, pour Jankélévitch cette question d'une possible musique vertueuse n'a pas grand-chose à voir avec une pertinente recherche sur la musique et ceci ne réside pas seulement dans le fait qu'il n'y ait pas de triomphe définitif. Selon lui, les deux attitudes, représentées d'un côté par Platon, de l'autre par Nietzsche, relèvent plutôt de complexes que de condamnations légitimes. C'est la relation qu'ils entretiennent avec, d'un côté, l'idéal d'une cité réglée et régulée, de l'autre, avec des jouissances passées, qui détermine leurs comportements. Jankélévitch accuse même Nietzsche de « masochisme » : parler de musique c'est revenir sur son humiliation et même s'y complaire. Ceux qui traitent d'éthique quand ils parlent de musique sont donc également ceux qui souffrent d'un trop-plein de rigorisme, d'une frustration amoureuse, et même d'un besoin de virilité effrénée. En mettant en évidence ces défauts, Jankélévitch affirme à quel point la morale n'a rien à faire dans un discours sur la musique. L'étendard moral dressé contre la musique, le combat guerrier devant mener à la disparition partielle de celle-ci ne conviennent pas car il ne proviennent que de la volonté de personnes déçues et déshéritées. Comment peut-on effectivement juger le manque de moralité propre à la musique quand on souffre soi-même de telles faiblesses vis-à-vis d'elle ?

Ce constat d'échec de la part des moralistes de la musique conduit à se poser une question légitime. Pourquoi vouloir à tout prix une lutte ? Pourquoi chercher à éliminer la musique, alors qu'il paraît précisément impossible de le faire ? Nous avons parlé de guerriers, d'hommes forts et vertueux, capables de contrer

l'enchantement musical, car c'est ce que Platon et Nietzsche espèrent. Mais ne pourrions-nous pas entretenir une relation pacifique avec la musique ? Ne pourrait-on pas, plutôt que de la maltraiter et de la considérer comme immorale, tenter de la comprendre et de composer avec ?

I. 1. 2. Chercher du sens : La métaphysique de la musique

Il semble que ce soit précisément ce projet qu'essaient de mener les métaphysiciens de la musique. Considérer la musique comme immorale, cela relève surtout d'une peur envers les enchantements qu'elle pourrait nous prodiguer. Selon les analyses précédentes et la mise en évidence des relations qu'entretenaient Platon et Nietzsche avec la musique, la question morale apparaît peu légitime. On ne construit pas un examen moral fondé sur ses propres craintes ou sur ce que Jankélévitch appelle, dans le cas de Nietzsche, de la « rancune ». Mais d'où viennent précisément ces craintes et cette aigreur ? Si affirmer que ce qui nous fait peur est un lieu commun et résulte de ce qu'on ne connaît pas, il semble pourtant que cette expression ordinaire corresponde ici à la situation.

Si Platon et Nietzsche, adeptes de la fixité et de la permanence, n'ont vu en la musique que les éventuelles variations qu'elle peut manifester, on comprend que leurs craintes aient perduré. Appliquées à la vie de la cité et des peuples, de telles fluctuations n'étaient pour eux pas envisageables. Or, mise à part l'évidence d'oscillations musicales, il semble que l'analyse de la musique n'ait pas été poussée au-delà. Ne serait-ce pas précisément un examen approfondi qui

permettrait de comprendre la musique et par conséquent à la fois d'amoinrir nos appréhensions, et de faire la paix avec la musique ? Pour ce faire, ne devrions-nous pas aller au-delà de ce que la musique nous donne à entendre ?

Aller au-delà c'est exactement ce que font les métaphysiciens. Après avoir dressé les profils psychologiques de Platon et de Nietzsche et après avoir condamné nettement leurs comportements, Jankélévitch s'attaque à un autre type d'attitude, représenté cette fois-ci par les métaphysiciens de la musique.

Hélas ! l'acharnement contre la tentation n'est pas moins suspect que la tentation... La rancune puritaine contre la musique, la persécution du plaisir, la haine de l'agrément et de la séduction, l'obsession antihédonique enfin sont des complexes comme la misogynie elle-même est un complexe ! ¹³

L'attirance pour la musique se voit tellement retenue qu'une pareille attitude devient douteuse. Pour Jankélévitch, condamner un certain type de musique ne relève pas d'un acte réfléchi mais de valeurs affectives. Le blâme relève donc plutôt de l'hypocrisie. Si Nietzsche était sincère, il avouerait à quel point la musique lui procure du plaisir. Toute la musique, et non pas seulement celle qui peut en effet revêtir un modèle moral, comme celle de Bizet. En clamant son animosité envers la douceur musicale, il se ment à lui-même et à tout le monde. La morale, pour Jankélévitch, n'a donc rien à faire là-dedans. Elle détruit toute affectivité et toute possibilité de s'adonner aux voluptés musicales.

C'est précisément à partir de là qu'il en vient à interroger le rôle de la métaphysique :

13 Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 17.

Dans ces conditions on est amené à se demander si la musique n'aurait pas, plutôt qu'une fonction éthique, une signification métaphysique.¹⁴

Si, dans la musique, il ne peut aucunement être question de morale, il est possible que ce soit tout simplement parce que la musique n'a aucune fonction déterminée, voire déterminante à jouer. Il se pourrait que nos peurs diminuent si l'on considérait davantage son sens que son éventuelle activité vertueuse. Car comprendre le sens de quelque chose, c'est commencer à le dompter, mais aussi à l'accepter. La musique n'est peut-être pas si dangereuse que ça, et le pouvoir musical qui semblait s'abattre sur nous pourrait ainsi être relativisé. Quand les métaphysiciens de la musique cherchent un sens à la musique, ils affirment la possibilité d'absoudre l'ignorance face à la musique et de faire fonctionner sa raison. Ils déclarent qu'ils n'ont plus peur.

Ce qu'il semble pertinent de relever, après avoir affirmé que les métaphysiciens courent après le *sens* de la musique, ce sont les différentes occurrences que l'on peut attribuer à ce terme. Sa définition étant à la fois intuitive et très vaste, il convient de déterminer, d'un côté, ce qu'entendent les métaphysiciens par ce terme, de l'autre, quelle signification lui attribue Jankélévitch lorsqu'il se penche sur cette métaphysique de la musique.

La musique est un langage. C'est en tout cas ce qu'affirment les métaphysiciens. Ce qu'explique Jankélévitch, c'est que selon leur conception :

(...) la musique est un langage, une sorte de langue chiffrée dont les notes de la gamme sont l'alphabet.¹⁵

14 *Ibid.*, p. 17.

15 *Ibid.*, p. 25.

La musique serait donc un moyen de communication. Plutôt qu'impénétrable et éventuellement dangereuse, elle serait en fait capable d'échanger avec ce qui entre en relation avec elle, à savoir les auditeurs. Tout ce qu'il faut comprendre c'est que les notes sont en réalité des sortes de symboles, transposables dans notre propre langue. Il suffit de s'en saisir et de les déplacer jusque dans notre abécédaire. La musique impliquerait donc un réel travail de décodage : interpréter les signes musicaux, au premier abord difficiles à comprendre, en une écriture claire. La musique est modulable, et adaptable à notre faculté de comprendre. Il convient juste de la décortiquer et de la rendre maniable. Nous en sommes tout à fait capables puisque la musique se révèle finalement être un simple langage.

Pour les métaphysiciens, le sens de la musique est donc un sens à trouver par un petit effort de l'esprit. Que veut nous dire la musique ? Pour le découvrir, voyons plus loin que ce que nous entendons. Engageons un réel travail de recherche. Car la musique nous communique des idées.

(...) la musique serait, comme tout autre langage, porteuse de sens et instrument de communication... Ou bien elle exprimerait des idées, ou bien elle suggérerait des sentiments, ou bien elle décrirait des paysages et des choses, raconterait des événements. Dites-le avec des fleurs, dites-le avec des chansons ! ¹⁶

Offrir des fleurs, selon le contexte, peut revêtir plusieurs sens : une preuve de politesse suite à une invitation, marquer son respect et suivre la tradition lors de funérailles, faire comprendre à la personne aimée qu'on est amoureux d'elle, ou se faire pardonner. Mais quelle que soit la signification du geste, c'est un message clair qui est transmis et celui-ci est tout à fait compréhensible par celui qui reçoit

16 *Ibid.*, p. 36.

les fleurs. Selon les métaphysiciens, en musique, il se produit exactement la même chose. Ce n'est pas parce qu'elle ne parle pas pour signifier ce qu'elle dit, qu'elle n'a pas de sens et que nous ne pouvons pas comprendre celui-ci. Nous sommes parfaitement capables, selon ce qu'on écoute, de savoir si la musique parle d'événements particuliers, si elle suggère la joie, la tristesse, si elle nous entraîne vers des promenades fleuries ou si elle porte en elle un message précis. Tout simplement, parce que notre langage est un instrument pour l'interpréter. Puisque nous pouvons mettre des mots dessus, c'est que la musique comporte une signification précise que notre entendement peut effectivement saisir. Notre travail consiste simplement à traduire ce que nous transmet l'écoute musicale et à en déterminer la portée. Et même lorsque la mélodie s'accompagne de paroles, de vers, il y a toujours et encore à interpréter ce langage si particulier. Les paroles chantées sont en effet réputées pour leur équivocité et leur nature incertaine. Mais pas d'inquiétude : les métaphysiciens, dans leur générosité certaine, endossent le rôle de nous les expliquer.

Nous cherchions quelle signification pouvait envelopper le mot « sens ». Pour les métaphysiciens de la musique, il n'y en a pas qu'une. En plus de prendre en compte le sens présent dans la musique, il semble qu'il existe également une attitude à adopter : pour chercher le sens de la musique, il faut du bon sens.

Faire appel à notre faculté de jugement, à notre capacité de comprendre les choses et à les apprécier avec discernement, voilà la bonne attitude à suivre. Face à l'envoûtement possible, reprenons nos esprits et analysons la situation. La musique est un langage comme un autre, il n'y a donc vraiment pas de raison de paniquer et de se laisser submerger par des messages obscurs et des enchantements confus.

S'opposer au laisser-aller, c'est précisément le projet de Saint Augustin dans son *Traité de la Musique*. En imaginant un dialogue entre un maître et son élève, et posant ainsi un certain nombre de questions, il cherche à rendre compte le plus précisément possible de la définition de la musique et en vient à déterminer deux conditions essentielles : tout d'abord, la musique doit correspondre à une modulation régulée. Ensuite, il est nécessaire d'inclure l'existence de la science dans la définition même de la musique. Si Jankélévitch choisit de citer Saint Augustin dans la *Musique et l'Ineffable*, mais aussi dans d'autres textes, c'est parce qu'il est un exemple tout à fait pertinent pour illustrer ses propos. Il permet la mise en évidence des attitudes moralistes et métaphysiciennes.

Jankélévitch rappelle que selon Saint Augustin :

(...) le chant perceptible aux oreilles du corps est l'enveloppe exotérique d'une ineffable et suave mélodie céleste.¹⁷

La musique, parce qu'elle est propre au divin, une fois sur terre doit être traitée de la bonne façon. Elle doit donc suivre des règles et « apprendre à bien moduler », autrement dit à suivre une harmonie afin de ne pas s'éparpiller dans le divers. Saint Augustin exhorte donc à produire des modulations dont les mouvements de sons sont calculés. Car la musique, selon sa propre définition, est « la science des mouvements bien ordonnés¹⁸ ».

Ce qui est primordial pour Saint Augustin, c'est le mot « bien ». Car la modulation, si elle n'est pas bonne modulation, pourrait perdre les hommes dans une trop grande joie alors que cela n'est aucunement à l'ordre du jour.

17 *Ibid.*, pp. 17-18.

18 Saint Augustin, *Traité de la musique*, Chapitre II ; www.jesusmarie.free.fr.

(...) mais ne peut-il arriver que ces cadences et ces mesures plaisent à contre-temps, qu'une voix charmante et une danse gracieuse cherchent à provoquer une gaieté folâtre, quand la circonstance exige de la gravité ? ¹⁹

Bien moduler, c'est empêcher les hommes de tomber dans une possible perte de leurs moyens. La musique n'est pas là pour distraire. Un trop fort divertissement nous empêcherait d'agir comme il convient au moment où il le faut. Ici, l'on ne peut s'empêcher de penser à Platon : une certaine musique peut exister, si on condamne la partie qui ne correspond pas à ce qui est bon. C'est précisément ce que fait à son tour Saint Augustin. On peut parler de musique, mais d'une musique ordonnée, précise, qui n'emporte pas l'homme dans des considérations légères. Saint Augustin rajoute ceci : il faut que la musique réponde de la science.

Pour illustrer son propos, il choisit de prendre pour exemple le rossignol. Cet oiseau, caractérisé par la variété de son chant et par sa capacité à produire des sonorités éclatantes, n'est qu'un animal. De ce fait, il chante, d'un chant empli de beauté, mais ne répond à aucune règle. Le maître demande donc à l'élève :

Dis-moi, je te prie, ne te paraissent-ils pas ressembler au rossignol tous ceux qui, guidés par une sorte d'instinct, chantent bien, je veux dire, avec mesure et avec grâce, et ne savent que répondre, si on leur fait une question sur l'harmonie et sur l'échelle des sons graves et aigus ? ²⁰

L'élève répond : « Ce ne sont que des rossignols ». Saint Augustin compare donc ceux qui s'adonnent au plaisir de la musique sans en connaître les règles à

19 *Ibid.*, Chapitre II.

20 *Ibid.*, Chapitre IV.

des animaux. Les animaux n'obéissent qu'à « l'attrait du plaisir » et non « aux calculs de l'intérêt ». Ils ne répondent qu'à l'instinct, par conséquent qu'à l'attraction entraînée par les douces cadences et les chants éclatants, mais n'ont jamais conscience de ce qu'ils font ou de ce qu'ils entendent.

Ainsi, même si l'on chante aussi bien que ce joli oiseau, nous n'avons sûrement pas envie de n'être que des animaux. Si nous voulons nous élever et faire de la musique quelque chose de bon, il faut connaître les règles à suivre et les appliquer.

C'est ici que l'on pense aux métaphysiciens. Nous avons un rôle à jouer concernant la musique. Elle ne doit pas nous échapper. Si l'on veut vivre pacifiquement avec elle, gageons de toujours l'appliquer à nos capacités. Nous sommes des hommes, pas des animaux. Nous sommes donc capables de comprendre et de juger. Gageons d'appliquer ces capacités à la musique.

I. 2. Retournement de situation

Jankélévitch s'est donc posé la question de la métaphysique. Nous posant la question avec lui, nous avons indiqué que les métaphysiciens qui parlent de musique se pensaient tout à fait capables de donner un sens à la musique. Il suffit de se rappeler qu'elle est un langage. À partir de là, tout est possible car la musique nous parle de ce que nous connaissons. Tout est adaptable, plus rien ne nous échappe.

Dorénavant, pour compléter l'étude engagée par Jankélévitch, il faudrait revenir sur les premières questions qu'implique l'affirmation d'un pouvoir de la

musique. La métaphysique est-elle un remède efficace contre une autorité aliénante ? La métaphysique vaut-elle mieux que la morale ? Réussit-elle le pari d'une cohabitation pacifique dont nous parlions plus haut ?

Or, et c'est là une force de frappe incontestable de la part de Jankélévitch, si ces questions sont effectivement posées, ce n'est que pour démontrer à quel point elles découlent de préjugés. Si *La Musique et l'Ineffable* commence par remettre en place cette idée d'une autorité de la musique et nous amène à l'idée d'un combat nécessaire et d'une prise en main totale sur la musique, ce n'est que pour mieux dénoncer ces attitudes. Jankélévitch joue avec nos idées reçues.

Les préjugés métaphysiques sont passés au crible longuement et profondément, car ce sont les métaphysiciens, malgré leur apparente délicatesse et réserve envers la musique, qui mènent le plus dangereux des combats.

I. 2. 1. Sauvage musique, libre musique

Si nous pouvions penser que les métaphysiciens, malgré une effective prise en main de la musique, cherchaient à la rendre manipulable en tout honneur, il est dorénavant tant de rétablir la vérité. Pour Jankélévitch, c'est une attitude bien-pensante qui entraîne tout simplement à faire de la musique ce qu'elle n'est pas. Chercher à agir sur la musique est un comportement aberrant et vouloir imposer des normes à la musique est :

(...) une sorte de ruse, un artifice petit-bourgeois destiné à provoquer, à pérenniser, à

faire ronronner la musique...²¹

Pour que la musique ne nous paraisse pas trop dangereuse, appliquons-lui des règles. Cela permettra d'oublier, et de faire oublier à tout le monde, ce qu'elle pourrait provoquer de trop éclatant. Cette attitude relève d'une incontestable étroitesse d'esprit, selon Jankélévitch. Les métaphysiciens, soi-disant héros de la compréhension musicale, ne sont en fait que des anti-héros par excellence. En cherchant à réduire le plus possible la musique à leurs intérêts personnels, ils tentent de s'en protéger afin de pouvoir se concentrer tranquillement sur leurs affaires. Ce ne sont que des petits bourgeois.

Faire ainsi, c'est véritablement porter un coup à la musique. C'est mener un combat médisant, sous couvert de bienveillance. Mais ce n'est pas tout. À force de croire que l'on peut maîtriser à sa guise la musique, en l'adaptant à notre langage et à nos intérêts, on se leurre totalement sur ce que la musique peut effectivement accepter.

La matière sonore n'est donc pas purement et simplement à la remorque de l'esprit et à la disposition de nos caprices : mais elle est récalcitrante et refuse parfois de nous conduire là où nous voulions aller (...)²²

Pour Jankélévitch, la musique n'est pas maniable à volonté. On ne se sert pas de la musique. Croire qu'il est possible de la dompter, simplement parce qu'un effort de l'esprit est engagé, c'est inclure l'idée d'une causalité et c'est affirmer que si la musique est un langage, son but principal et naturel, tout comme pour l'homme, est de communiquer. Comme si elle avait le but précis de faire part de

21 Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978, p. 214.

22 Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 39.

quelque chose, de façon plus ou moins directe, à tous les locuteurs qui prennent la peine de pénétrer et d'élucider ce message. Transmettre une information devient la cause, et l'apparition effective de ce message, après déchiffrement laborieux, l'effet. Il existerait donc un message prédéterminé qui susciterait la nécessité de faire de la musique.

Mais cette soi-disant causalité musicale n'est qu'une exigence que nous lui attribuons. Notre obstination à saisir l'origine du processus nous donne à penser que l'apparition musicale est dépendante d'une cause première. Mais ceci n'est que l'effet de notre volonté. Or, la musique ne nous a rien demandé. Et faire dire à la musique ce qu'elle ne dit jamais, c'est nier la liberté musicale.

(...) lorsque vous vous trouvez devant votre feuille de papier réglé, vous n'écrivez pas pour dire *quelque chose* ni pour raconter vos souvenirs de voyage, non, vous écrivez tout simplement, tout mystérieusement *de la musique*. Le musicien n'a littéralement *rien à dire* : une liberté vertigineuse, illimitée lui est concédée.²³

La musique est libre et n'entraîne par conséquent que des actes libres. Le musicien n'est poussé par aucun motif et la cause qui serait soi-disant le message à délivrer n'existe tout simplement pas. Le musicien ne veut rien de précis, et n'a pas l'intention de communiquer quoi que ce soit de formel, comme tentent de nous faire croire les métaphysiciens. Au contraire, c'est parce qu'il n'y a rien à dire, qu'il fait de la musique. Pour une fois, nous n'avons pas besoin de motif pour réaliser quelque chose. Pour une fois, nous ne devons pas nous justifier. La musique, c'est pouvoir agir en tant que musicien, sans donner de raison. Pas de cahier des charges à tenir, pas d'explications à fournir. Faire de la musique, voilà tout. La

23 Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 213.

musique est si libre, que sa seule existence suffit à la justifier.

Pour appuyer cette absence de causalité, Jankélévitch cite Bergson à travers l'expression qui lui revient : « acte libre ». En regardant de plus près ce qui est dit par Bergson, le propos de Jankélévitch s'en trouve d'autant plus éclairé :

C'est dans les circonstances solennelles, lorsqu'il s'agit de l'opinion que nous donnerons de nous aux autres et surtout à nous-mêmes, que nous choisissons en dépit de ce qu'on est convenu d'appeler un motif ; et cette absence de toute raison tangible est d'autant plus frappante que nous sommes plus profondément libres (...) Bref, nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'oeuvre et l'artiste.²⁴

Lorsque quelque chose émane de notre personnalité, il n'y a aucun motif préalable. La chose apparaît, simplement parce que nous le choisissons. Rien ne nous a dicté notre action. Si nous devons absolument trouver une cause première, la seule acceptable serait la liberté de l'homme, s'exprimant par la création. Mais encore, nous ne savons jamais quand et comment s'exprimera cette liberté. Ne tirant son origine d'aucune règle, elle peut très bien être à la fois cause et effet.

(...) aucune cause n'est entièrement cause, et aucun effet n'est totalement effet : mais toute cause est en même temps et dans une certaine mesure l'effet de son propre effet, et tout effet est à quelque degré la cause de sa propre cause...²⁵

L'origine n'est pas nécessairement origine première. Une cause peut naître d'un

24 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Quadrige, 2013, pp. 128-129.

25 Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 39.

effet antérieur. La création musicale pourrait très bien être la cause d'une liberté enfin découverte, mais également l'effet de cette liberté, déjà connue. Il n'y a donc pas lieu de choisir entre les deux et de vouloir à tout prix comprendre la cause de ce qui arrive musicalement. Car chercher des causes à la liberté, c'est aller contre la liberté. Celui qui est libre, c'est celui qui n'est soumis à aucune contrainte externe. Le musicien et la musique répondent parfaitement à cette définition : ils ne sont soumis à aucune force. Ils sont l'exemple même de ce qui n'est dirigé par aucune autre puissance qu'eux-mêmes. Seul l'acte compte, et que celui-ci vienne d'ici ou d'ailleurs, cela n'a aucune importance.

I. 2. 2. Il n'y a aucun sens à chercher : La musique est inexpressive

Pour Jankélévitch, l'homme face à une puissance qui lui semble trop grande, et sûrement devant une liberté beaucoup trop affirmée, se retrouve à avoir une sorte de réflexe autoritaire. Il ne faudrait quand même pas que la musique puisse acquérir plus de souveraineté que lui. Dans un entretien, retransmis par France Culture en 2014, suite à une série d'émissions consacrées à Jankélévitch, on entend celui-ci expliquer :

L'homme prétend dominer, n'est-ce-pas, maîtriser, être non pas conduit mais conduire et c'est pourquoi la musique lui paraît toujours perfide. Les esprits forts regardent avec méfiance et considèrent comme perfide quelque chose qui les envoûte et qui les fascine. De là les préjugés millénaires contre la musique. Ça commence avec Platon et ça continue tacitement avec beaucoup de nos contemporains. Ce n'est pas une occupation sérieuse.

Pour ceux qui tentent de la dompter, il est possible que la musique soit en apparence inoffensive, alors qu'elle est en réalité quelque chose de nuisible. Pour reprendre les démonstrations de Jankélévitch, elle peut soit causer du tort à la réalisation et à l'exigence d'actions morales, soit porter préjudice à notre vie de tous les jours en nous empêchant d'accomplir sereinement et sans agitation nos activités diverses et variées, bien loin évidemment de toute présence musicale.

Mais tout de même, il est quelque peu difficile et embarrassant d'ignorer la musique. On ne peut pas nier son existence, et surtout on ne peut pas interdire à tous ces musiciens si libres, trop libres, d'en faire. Même si quelques-uns ont essayé d'amoinrir l'activité, nous l'avons vu, la musique ne se laisse pas faire. Les métaphysiciens ont donc trouvé la parade : à eux de conduire, à eux d'amener la musique là où ils le souhaitent.

Pour Jankélévitch, même si les métaphysiciens, à leur tour, se déguisent sous des attentions bienveillantes, leur combat est aussi virulent que celui qui consiste à interdire tout ce qui ne serait pas musicalement moral. Car chercher à gouverner la musique en la comprenant comme un langage, c'est faire perdurer les préjugés et surtout clamer sans honte une erreur fondamentale.

En observant l'activité du musicien, on a commencé à saisir quelque chose d'essentiel pour Jankélévitch : le musicien n'est pas là pour transmettre une information. Il n'est pas le répondeur sur lequel la musique laisse des messages que nous écouterons tout de suite ou plus tard. Le réduire à ce rôle, c'est réduire sa liberté. Mais c'est plus, encore. C'est se complaire dans l'aberration. Car pour Jankélévitch il y a un contre-sens immense à affirmer que la musique est un langage et qu'elle comporte en elle du sens.

Incapable, au sens propre, de développer, la musique est en outre, malgré les

apparences, incapable d'exprimer. Ici encore nous sommes dupes de nos préjugés expressionnistes (...) ²⁶

La musique est inexpressive. C'est là l'une des plus grandes et surprenantes affirmations de Jankélévitch. C'est également une des plus soutenues tout au long de ses écrits musicaux. Dès que l'on parle de musique, et pour abolir tous nos préjugés si profondément ancrés, il faut sans cesse rappeler que la musique n'a aucun message caché à délivrer. La musique ne nous dit rien parce qu'elle n'a aucune intention à communiquer. Par conséquent, la musique ne délivre jamais. Nous nous considérons comme locuteurs privilégiés et plein d'esprit, nous ne sommes que des déchiffreurs fautifs. Nous faisons dire à la musique ce que l'on veut, tout et donc n'importe quoi.

Mais la musique ? directement et en elle-même, la musique ne signifie rien, sinon par association ou convention (...) On peut faire dire aux notes ce qu'on veut, leur prêter n'importe quels pouvoirs anagogiques : elles ne protesteront pas ! ²⁷

Chercher dans les notes un message caché, si on prend au pied de la lettre ce qu'écrit Jankélévitch, reviendrait à lire la musique comme on lirait les Saintes-Écritures. Il faudrait y trouver le message mystique et le révéler aux hommes sur terre. Ce serait se faire l'interprète du message céleste et endosser le rôle du bon modulateur scientifique dont nous parlait Saint Augustin.

Sans nécessairement entrer dans la réprobation d'une musique divine, il y a plusieurs façons pour Jankélévitch de démontrer qu'elle n'a rien d'un langage et qu'elle n'a, par conséquent, aucun sens.

²⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁷ *Ibid.*, p. 19.

Le prétendu bon sens des métaphysiciens prend une toute autre signification quand on l'observe du point de vue de Jankélévitch. Le seul sens dont ils font preuve, c'est celui qui correspond à une aptitude surnaturelle. Prétendre percevoir des messages occultes que d'autres ne pourraient pas discerner, c'est se placer dans un ordre supérieur qu'il semble bien difficile d'atteindre pour de simples habitants terrestres.

Par conséquent, les métaphysiciens de la musique critiqués par Jankélévitch, ne parlent pas réellement de musique, mais de *méta-musique*. À sans cesse chercher à lire entre les lignes de celle-ci, ils s'extraient complètement du pur phénomène musical et s'éloignent par conséquent du champ même de la musique. Ils prennent comme référence le domaine musical mais tentent toujours de s'élever au-dessus de celui-ci. Ils se placent donc dans une transcendance qui n'a pas lieu d'être.

Pour Jankélévitch, pérorer sur les idées que pourrait contenir en elle la musique, cela équivaut à mettre en place une idéologie qui doit guider la bonne pensée. Il faut montrer à tous que considérer la musique en tant que langage est la meilleure façon de l'examiner. Puisque nous sommes capables de nous représenter ce que nous dit la musique, faisons d'elle un objet conceptualisable dont la science est possible. Le champ de la musique se voit donc resserré dans un système fermé et utilisé à des fins personnelles et matérielles.

C'est précisément cette critique des motivations métaphysiques qui annonce les deux défauts que Jankélévitch met en évidence.

I. 2. 3. Les deux erreurs de la métaphysique

Ce qu'il faut dire c'est que toute *méta-musique* ainsi romancée est à la fois arbitraire et métaphorique. Arbitraire d'abord, — car on ne voit pas ce qui justifie la promotion privilégiée dont l'univers acoustique fait l'objet.²⁸

On ne voit pas quel sorte de super pouvoir attribué à l'ouïe pourrait lui donner l'avantage, voire le don, de nous informer sur la nature de la musique. Il faut démystifier l'idée que nous nous faisons de la musique, ainsi que de l'écoute musicale qui l'accompagne nécessairement. À trop vouloir la pénétrer et l'éclaircir, on en vient à fournir des explications qui n'existent que dans notre imagination, du moins qui n'existent que parce que nous le voulons bien. La musique, rappelons-le une bonne fois pour toute, est avant tout faite pour être entendue. Et si nous entendons ce n'est que grâce à une, certes très utile, mais également très humble faculté humaine accessible à tout le monde. L'oreille, simple organe sensoriel, est bien loin de toute interprétation métaphysique.

(...) en vertu de quel monopole certaines perceptions, celles qu'on nomme auditives, seraient-elles seules à déboucher dans le monde des noumènes ?²⁹

Comment un organe lié si profondément à l'expérience empirique pourrait effectivement s'en détacher et ainsi atteindre des réalités intelligibles, qui n'existeraient qu'en idées ? Il faudrait réussir à s'échapper de l'expérience auditive. Or, il va de soi que lorsque l'on écoute de la musique, cette expérience n'est pas

²⁸ *Ibid.*, pp. 19-20.

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

dispensable. Sans elle, il n'y a tout simplement plus de musique.

Si Jankélévitch semble poser des fondements quelque peu rudimentaires, c'est parce que les métaphysiciens qu'il critique se sont tellement égarés qu'il convient de rappeler des choses simples mais essentielles. Lorsqu'un élève se sent capable d'expliquer le théorème de Pythagore alors qu'il ne sait expliquer ce qu'est un triangle rectangle, il existera forcément une faille dans sa démonstration. Malgré le courage notable de se lancer, on peut quand même lui reprocher de s'engager dans des voies qu'il ne connaît pas en profondeur. Avec lui, il faudra donc tout reprendre depuis le début. Ici, c'est exactement la même démarche qu'adopte Jankélévitch. Reprendre les fondements et expliquer la musique pour ce qu'elle est et non pas pour ce que nous voudrions tant qu'elle soit.

L'écoute musicale est donc avant tout empirique, même si cela doit déplaire aux investigations métaphysiques.

D'autre part la métaphysique de la musique ne s'édifie qu'à grand renfort d'analogies et de transpositions métaphoriques (...) ³⁰

Passons au second défaut. Ce qui pêche dans la démonstration de la métaphysique, lorsqu'elle parle de musique, c'est qu'elle n'opère qu'en analogies. Autrement dit, elle passe son temps à chercher des rapports de ressemblances entre ce que la musique donne à entendre et les émotions humaines. Assurément, il nous arrive de faire des comparaisons entre rythme et comportement, entre mélodie et émotion. Nous sommes, par exemple, d'accord pour dire que l'Adagio, marquant un tempo relativement lent, rappelle la langueur humaine et que l'Allegro, tempo vif et rapide, évoque la détermination. Jankélévitch n'entreprend

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

pas une critique généralisée contre les métaphores ou les comparaisons. Nous le verrons plus tard, il en use lui-même en permanence pour parler de musique. L'utilisation d'images est justifiée si l'on veut essayer de décrire ce que l'on entend. Or, ce que déplore Jankélévitch, c'est la façon qu'a la métaphysique de penser qu'une simple métaphore permettrait de déceler la nature de la musique.

La Sonate *est comme* un raccourci de l'aventure humaine bornée entre mort et naissance, – mais elle n'est pas *elle-même* cette aventure. L'*Allegro maestoso* et l'*Adagio* (...) sont comme une stylisation des deux tempos du temps vécu, mais ils ne sont pas eux-mêmes ce temps lui-même. La Sonate, la Symphonie et le Quatuor à cordes, d'autre part, sont comme une récapitulation en trente minutes de la destinée métaphysique et nouménale du Vouloir, mais eux-mêmes ne sont nullement cette destinée !³¹

La musique peut évoquer en nous des images. Lorsque nous écoutons un morceau, s'agite en nous une multitude de représentations. Qui n'a jamais fait l'expérience de décrire ce que lui suggère et ce que lui rappelle ou même ce que lui donne envie de faire un thème musical ? J'imagine des paysages, des contrées lointaines. J'ai tout d'un coup envie de m'étendre, d'arrêter un instant ce que je suis en train de faire. Même, au contraire, me voilà enfin déterminé à agir, à me lever et à me mouvoir aussi rapidement que ce morceau le fait. La musique peut très bien être transformée, par notre esprit, sous un aspect nouveau et faire apparaître en nous des impressions. Or, celles-ci, puisqu'elles portent très bien leur nom, ne sont effectivement que des empreintes laissées dans notre esprit. Ces impressions ne demeurent pas et surtout diffèrent sans cesse. Une nouvelle écoute, que ce soit du même morceau ou d'un autre morceau, fera naître de nouvelles images, des

31 *Ibid.*, p. 22.

envies et des éclats différents.

Par conséquent, c'est effectuer un raccourci écrasant que de considérer ces images comme si elles étaient la musique elle-même. Cela revient à confondre « comme » et « être ». Le Quatuor à cordes, caractérisé par sa structure en quatre mouvements, chacun des mouvements étant soumis à un tempo donné, peut faire penser aux différentes étapes d'une prise de décision et à toutes les nuances qui la constitue. D'abord l'Allegro, une vive idée survient. Ensuite l'Adagio, celle-ci est soumise à la réflexion. L'Allegretto entre en jeu, la décision se dessine de plus en plus nettement. Enfin, le Presto. La volonté s'emporte, la résolution est prise, plus de temps à perdre. Or, si tout cela fait *penser à*, ce n'est pas.

Le tout est de s'entendre sur le sens du verbe Être et de l'adverbe Comme ; et de même que les sophismes et calembours glissent sans prévenir, c'est-à-dire en escamotant la discontinuité, de l'attribution unilatérale à l'identité ontologique, ainsi les analogies métaphysico-métaphoriques glissent furtivement du sens figuré au sens propre et littéral (...) ³²

Une simple métaphore ne peut endosser le rôle de nous faire découvrir l'essence de la musique. Cela revient à considérer que la simple association entre esprit et images, provoquée par l'écoute musicale, serait à même de nous signifier ce qu'elle est. Ce qui ne devrait être qu'une simple correspondance devient donc identité. Identité entre ce que la musique donne à entendre et ce qu'elle est effectivement. Il est tout simplement impossible que le simple fait de percevoir des sons puisse produire une étude sur les propriétés essentielles de la musique.

32 *Ibid.*, p. 23.

Il y a deux choses essentielles qui auraient dû avertir les métaphysiciens de leur erreur. Deux caractéristiques musicales qui prouvent sans conteste que la musique ne peut être un langage. Car la musique n'ayant aucune intention à signifier, elle ne fait, par conséquent, rien comme un langage.

Tout d'abord, elle ne se préoccupe pas du fait que plusieurs instruments jouent en même temps. D'ailleurs, si ce n'était pas le cas, un immense pan de ce qu'on appelle musique n'existerait pas. Cette affirmation tombe sous le sens. Mais lorsqu'on l'applique à ce qu'est notre langage, on comprend en quoi elle éclaire considérablement la situation. Plusieurs personnes qui parlent en même temps ne forment en aucun cas une harmonie, quelque chose d'agréable à écouter, mais seulement un brouhaha désagréable.

La parole portant le sens, deux interlocuteurs ne peuvent parler ensemble sous peine de confusion : car plusieurs monologues simultanés ne font qu'une innommable cacophonie ; les interlocuteurs doivent se succéder, et c'est cette alternance qui constitue le dialogue.³³

Puisque la musique est inexpressive, il n'y a aucune importance à accorder au fait que les instruments se succèdent. L'un ne doit pas laisser la place à l'autre dans le silence. Les instruments ne se parlent pas et ne se répondent pas, comme nous nous parlons. Si l'un joue, c'est pour et seulement pour jouer, aucunement pour faire savoir ou dire quelque chose à un autre. Par conséquent, il n'a pas à s'inquiéter du fait qu'un second le comprenne. La musique ne s'adapte pas aux règles de notre langage car elle n'en est pas un.

33 *Ibid.*, p. 28.

Celui qui parle tout seul est un fou : mais celui qui chante tout seul, comme l'oiseau, sans s'adresser à personne, est simplement gai.³⁴

De ces constatations découle la deuxième chose qui aurait dû avertir les métaphysiciens. Puisque la musique n'est pas un langage, qu'elle ne prétend ni dire, ni faire dire, et surtout pas signifier, elle se permet ce que Jankélévitch appelle « la redite ». La musique répète, sans cesse. Elle revient sur ce qu'elle a déjà joué, sans réserve et sans obstacle. Ceci ne relève pas seulement d'un caprice. Cette répétition est féconde et correspond précisément à ce que fait en réalité la musique.

Dans un développement significatif, ce qui est dit n'est plus à redire ; en musique et en poésie ce qui est dit reste à dire, à dire et inlassablement et inépuisablement à redire ; se taire, en ce domaine, sous prétexte que « tout est dit » est un sophisme substantialiste et quantitatif : autant refuser d'écrire un poème sur l'amour parce que le sujet a déjà été traité.³⁵

Si la musique était un système cohérent, elle prendrait garde à ce que son développement soit lui-même ordonné, de manière rationnelle. Or, un développement musical n'a rien à voir avec un développement expressif. Il n'y a pas de démonstration à faire en musique, par conséquent pas d'ordre à respecter. Si libre, la musique joue ce qu'elle veut quand elle veut. Si elle souhaite se répéter, elle n'hésite pas. C'est précisément, pour Jankélévitch, ce qui fait toute sa force. Quelqu'un qui se répète ne fait que rabâcher et désoriente son interlocuteur. Au contraire la musique, quand elle se répète, soit nous rappelle à des plaisirs passés,

34 *Ibid.*, pp. 30-31.

35 *Ibid.*, p. 34.

renouvelés, soit offre de nouveaux horizons, de nouvelles représentations, de nouvelles choses à imaginer.

Le refus de la part de Jankélévitch de considérer la musique comme un langage et comme un possible champ d'exploration métaphysique est, comme nous l'avons vu, fondé sur ce point très fort : la musique est inexpressive. Elle n'est pas une idée, elle n'est pas une émotion et nous ne pouvons pas connaître sa nature. Chercher à déterminer ce que nous dit la musique, comme si elle développait des idées cohérentes, c'est se situer dans la recherche d'une signification extra-musicale. Ce n'est plus parler de musique, c'est parler d'autre chose.

Dorénavant, nous connaissons précisément en quoi consiste les objections établies par Jankélévitch. Si la musique peut être considérée comme un pouvoir, il ne sert à rien d'essayer de le dompter. La musique n'est pas maîtrisable, parce qu'elle n'est pas à maîtriser. Il n'y a pas à vaincre quelque chose qui ne cherche pas à dire, qui n'exprime jamais rien et qui, de surcroît, ne semble obéir à aucune règle. C'est se démener inutilement. La musique est bien trop libre pour nous permettre d'avoir un quelconque ascendant sur elle.

Et maintenant ? C'est exactement la question que l'on a envie de poser à Jankélévitch. Si l'analyse musicale telle qu'elle est donnée par la morale et la métaphysique n'est pas la bonne, que proposez-vous en échange ? La musique apparaît comme étant si peu de choses, est-ce bien utile d'en parler ? Pourquoi s'échiner à en dire autant, pour précisément dire qu'il n'y a rien à dire ? Cela ne revient-il pas à faire comme ceux que vous critiquez, à ressasser sans grand intérêt ? L'approche de Jankélévitch peut paraître en effet très négative. Certains diraient, provocante. Tout comme on a pu trouver provocante la déclaration de

Stravinsky : « la musique est inexpressive par essence ». Or, et c'est ce que nous étudierons maintenant, Jankélévitch ne dispute pas sans raison. Si la méthode peut paraître étonnante, si la négation peut être prise pour un désintérêt, elle est en réalité une manière bien particulière de faire ressortir toute la profondeur de la musique ainsi que la véritable expérience esthétique qu'elle entraîne.

II) L'expérience musicale est une question philosophique

II. 1. Musique et philosophie : Une rencontre hors système

II. 1. 1. Nier pour mieux affirmer

À ce stade, il se peut que nous soyons un peu perdus. Jankélévitch est connu pour être un philosophe, mais également et surtout dans notre cas, un philosophe de la musique. Or, pour l'instant il donne l'impression de n'être qu'un philosophe de la négation. Des critiques, des objections et, surtout, une affirmation : la musique n'exprime rien. Cela reviendrait presque à rejoindre ce que les métaphysiciens font de la musique : elle est une occupation imprudente, une occupation qui ne peut pas être sérieuse. Mais si la musique n'est qu'en réalité une existence improductive, existe-t-il une réelle expérience musicale ? La musique possède-t-elle une influence quelconque ?

Nous nous doutons que les choses ne sont pas si faciles, et que, surtout, elles ne s'arrêtent pas là. Pour le deviner, il suffit d'observer des faits très simples et pourtant très éloquents. Tout d'abord, Jankélévitch jouait de la musique lui-même, du piano, et était un passionné. Dans sa seule introduction de *La musique et l'ineffable*, au moins cinq exemples de composition :

De temps en temps une sublime et bouleversante évidence ; le *Psaume XIII* de Liszt,

la *Symphonie* en Fa majeur, op. 76 de Dvorak, le second *Quatuor* de Fauré, les *Parfums de la Nuit*, *Kitiège* et *Boris Godounov*, semble lever l'équivoque définitivement...³⁶

L'équivoque, c'est celle que nous avons déjà mise en évidence et qui se constitue avec la morale et la métaphysique :

La musique est-elle un divertissement sans portée ? ou bien est-elle un langage chiffré et comme le hiéroglyphe d'un mystère ?³⁷

Mais, ici, Jankélévitch parle surtout d'évidence. Et d'évidence musicale. Il existerait donc une musique qui chasse les doutes, qui lève les ambiguïtés et qui n'a pas de raison d'être suspecte. Du moins, une musique qui appelle à la clarté et qui provoque un assentiment étincelant. Et puis, surtout, Jankélévitch n'a cessé d'écrire sur la musique. Sur la musique en générale, dans la *Musique et l'Ineffable*, mais aussi sur des musiciens : Fauré, Ravel, Debussy, Liszt, Satie, Chopin. En tout, une dizaine d'ouvrages consacrés à l'univers musical.

Pour expliquer l'approche négative de Jankélévitch, ces précisions sont insuffisantes. Cependant, elles sont essentielles pour commencer à comprendre que son projet ne correspond pas à un amoindrissement de la place à lui accorder. Bien au contraire. On n'écrit pas tant de livres sur la musique si on la sous-estime et si on cherche à en dire le moins sur elle.

Jankélévitch n'abandonne donc pas la musique. Au contraire, il la réhabilite. Et c'est en l'appréhendant d'abord négativement qu'il fait part de toute sa profondeur et qu'il réaffirme d'autant plus la réelle empreinte qu'elle laisse sur nous. Rappelons-le, nous avons vu que la liberté musicale était affirmée, sa façon d'être

36 *Ibid.*, pp. 5-6.

37 *Ibid.*, p. 5.

indomptable, sa capacité à répéter sans ennuyer, à faire surgir une certaine forme de plaisir aussi. Si ces affirmations se confondent avec quelques objections, elles existent pourtant bien et vont plutôt du côté de la musique.

Une approche faite de réfutations peut paraître étonnante pour parler de quelque chose que l'on soutient, mais des réfutations permettent de consolider une telle approche. C'est une méthode bien particulière, mais une méthode efficace. Pour pouvoir parler correctement de musique, il faut d'abord extraire tous les préjugés qui lui sont attribués. Et il y en a bon nombre. Une fois le terrain libre, l'on peut enfin dire ce qu'il y a d'essentiel à expliquer. C'est ce que Jankélévitch s'est évertué à faire dans tous ses ouvrages, qu'ils soient exclusivement consacrés à la musique ou non. Car la musique, bien plus que de n'être que musique, est aussi une véritable question philosophique qui s'insère dans les interrogations plus générales du philosophe.

La musique n'est plus un pouvoir malsain à combattre, mais devient une véritable expérience, réelle et légitime. Si écrire sur elle demande un certain nombre d'exigences et d'attentions précises, il est cependant nécessaire de le faire pour éclairer cette expérience ainsi que sa portée philosophique plus générale. C'est précisément ce que Jankélévitch s'est attaché à faire et ce que nous étudierons dans ce deuxième moment.

Nous l'avons déjà affirmé : la musique nous échappe. On ne peut jamais la retenir ni déterminer sa nature précise, même si l'on tente de la conceptualiser et d'en tirer des démonstrations. La musique n'est pas stable et n'est pas un support verbal, elle ne peut donc en aucun cas être fixée, de manière définitive, dans des normes. Elle semble toujours s'envoler vers des régions trop lointaines. Ou trop méconnues. Mais alors pourquoi en parler ? Comment pourrait-on le faire ? Et

surtout, en quoi peut-elle effectivement constituer une réflexion philosophique ?

Une question très pertinente de Béatrice Berlowitz, adressée à Jankélévitch dans *Quelque part dans l'Inachevé*, éclaire considérablement la démarche de celui-ci. Et ce sur plusieurs points.

*Cette obstination de fourmi, ce besoin de vérification permanente sont au service d'une philosophie aérienne, qui s'évapore comme Ondine en gouttelettes sur la vitre. Une volonté aussi contradictoire rend votre rigueur plus exigeante en même temps que votre propos plus évanouissant : elle s'apparente plutôt au défi qu'à la méditation.*³⁸

II. 1. 2. Une philosophie aérienne et un art sans principe

Tout d'abord la question a le mérite de désigner quelle philosophie intéresse Jankélévitch : une « philosophie aérienne » qui relève le défi. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : d'un défi, guidé par les résultats des analyses morales et métaphysiques. Se restreindre à ces solutions, c'est fermer la porte au nez de la musique. C'est lui refuser l'accès à la possibilité d'un autre regard porté sur elle. Il faut affronter ces préjugés, les éliminer, les défier.

Mais Jankélévitch ne fait pas que rivaliser. Il ne s'agit pas juste de pointer les défauts des démonstrations et de montrer qu'on est le plus fort. S'il y a des défauts, c'est que la question est délicate. Le défi consiste justement à affronter les difficultés, à entrer dans la musique en acceptant de ne pas tout savoir. Ce n'est pas parce que les choses nous échappent qu'il faut les chasser de notre champ

38 Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 18.

d'exploration.

Cette exigence d'aller au-delà de ce qui nous paraît difficile et obscur, c'est l'idée générale que ce fait Jankélévitch de la philosophie. Une philosophie aérienne, comme la définit Berlowitz. C'est exactement cela : s'attacher à ce qui est léger, mobile, transparent et ténu. À ce qui ne reste pas en place, à ce qui ne peut s'attraper, tout comme l'air. Ou l'eau. Ondine, nymphe aquatique, femme des fontaines et des rivières, est là et peut pourtant disparaître à tout moment, s'en aller à nouveau, s'évaporer. Lorsque l'homme à qui elle offre un anneau et une nomination de roi des lacs, les lui refuse, elle s'en va, heurtée, et sans détour.

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus.³⁹

Ondine s'en va. Ondine exulte et paraît presque démente. Pourtant, on parle toujours d'Ondine. On lui écrit des poèmes, et puis surtout on lui écrit de la musique. C'est ce que Ravel fait en 1908 lorsqu'il reprend le poème d'Aloysius Bertrand dans son triptyque pour piano. Tous les procédés musicaux semblent être mis en place pour retranscrire cette façon qu'à la nymphe de se mouvoir sans qu'on puisse l'immobiliser : la rapidité des notes jouées, le flot continu des notes dans les aigües : en somme un mouvement perpétuel. La musique fait comme la nymphe, et la figure de la nymphe se fond dans la musique.

Cette figure pourrait être l'image même de la philosophie de Jankélévitch. Ce qui s'en va, ce qui ne reste pas, ce qui est là et déjà presque plus là, c'est précisément ce qu'il faut interroger, et ce dont il faut parler. Même si cela paraît,

³⁹ Aloysius Bertrand, *Ondine* in *Gaspard de la Nuit* ; www.poesie.webnet.fr.

au premier abord, impraticable.

Si l'on affirme que la musique peut être traitée de façon philosophique, c'est parce qu'elle correspond parfaitement à la façon dont il faut travailler et aux interrogations philosophiques qu'il faut traiter.

La philosophie consiste à penser tout ce qui dans une question est pensable, et ceci à fond, quoi qu'il en coûte. Il s'agit de démêler l'inextricable et de ne s'arrêter qu'à partir du moment où il devient absolument impossible d'aller au delà.⁴⁰

Il n'y a aucune légitimité à freiner et à interrompre la réflexion parce qu'une question devient un peu difficile. Le rôle de la philosophie, c'est d'aller plus loin, c'est de dépasser et c'est de creuser encore et encore, même à l'intérieur des questions les plus difficiles.

Ce qui est aérien, ce qui ne se fixe jamais, c'est précisément ce qui semble impénétrable. Si la métaphysique prétend aller au-dessus, elle s'arrête en réalité toujours trop tôt pour Jankélévitch. Faire de la musique un langage en prétendant qu'elle est un objet que l'on peut normer et détailler selon des règles simples, c'est ne pas avoir eu le courage de dépasser les incertitudes et les indéterminations que la question musicale suscite nécessairement. C'est prétendre l'immobiliser alors que la musique ne reste jamais sur place. Elle est l'amante qui doit toujours repartir, tard la nuit, tôt le matin. Comme il existe une chambre partagée par les deux amoureux, il existe des salles de concerts. Comme il existe des lettres d'amour, il existe des partitions. Ce sont des objets palpables. Mais la femme aimée, on ne peut pas décider par son seul souhait de la retenir. Pareillement, la musique qui se joue, qui se fait, qui s'entend, s'éclipsera toujours à sa guise.

40 Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 18.

Malgré la volonté fulgurante de la garder pour soi.

C'est précisément de ce qui s'échappe dont il faut parler selon Jankélévitch. Inévitablement, le rôle de la philosophie est donc aussi d'interroger la musique. C'est pourquoi la question musicale entre en parfaite correspondance avec les autres interrogations philosophiques qu'engage Jankélévitch. L'étude de ce qui nous échappe, c'est ce qui régit toute sa réflexion.

En étudiant la manière dont Jankélévitch fait de la philosophie, Berlowitz pointe un autre point et ce qui pourrait ressembler à un paradoxe : « une volonté aussi contradictoire rend votre rigueur plus exigeante en même temps que votre propos plus évanouissant ».

Philosopher sur ce qui flue, sur ce qui s'échappe, s'évapore, se volatilise et ne nous offre sa présence que pour un certain laps de temps, ne convient pas à une démarche philosophique approximative. En effet, si l'on ne s'oblige pas à être particulièrement attentif aux choses qui passent et repartent sans jamais nous prévenir, on les manque tout simplement. Il faut être prévenant en permanence si l'on souhaite un tant soit peu les explorer. En cela, la démarche de Jankélévitch se doit d'être méticuleuse. Étudier la musique, c'est donc faire sa fourmi. Il convient d'être laborieux et minutieux en permanence.

Or, cette démarche implique corrélativement une seconde chose. Pour parler de ce qui est immatériel et de ce qui ne répond à aucun principe, il faut que la parole et les écrits qui en parlent correspondent effectivement au choix de la recherche. Ainsi, un discours sur le fluide implique que celui-ci soit lui-même quelque peu évanescent. Si l'on veut respecter la teneur de la musique, on ne peut pas parler d'elle selon un système car elle ne permet aucune construction théorique cohérente. La musique ne se place pas dans un ensemble de propositions, de

principes et de conclusions. Elle est bien plus une expérience qu'un art soumis à la théorie. L'expérience musicale ne doit pas se soumettre à la soif de connaissance et de concepts qu'on tente de lui infliger. Elle doit rester aussi libre que la musique est libre quand elle se fait. La question qu'il convient de se poser maintenant est la suivante : comment écrire sur l'expérience musicale ? Comment écrire sur un art sans engager aucun principe défini ? Et surtout comment évoquer le plus explicitement possible l'impact que la musique peut effectivement avoir sur nous et sur la philosophie ?

Jankélévitch ne cherche jamais à définir la musique en fonction de la notion de beauté, ni à montrer comment la juger selon des règles précises. Aucune connaissance de critères et de principes n'est exigée. Pourtant, il n'est pas non plus possible de dire qu'il n'existe aucune dimension esthétique chez Jankélévitch. Il reconnaît bien entendu la beauté musicale. Mais cette beauté ne naît pas de fondements et de normes. Elle surgit bien au contraire de l'ineffable, de ce qui n'est jamais entièrement définissable. Ce sont les choses qui apparaissent et disparaissent qui font la beauté même de la musique. Ainsi, le beau musical ne se place pas dans des conventions pré-établies, mais dans des évidences, des assentiments éclairés, dans l'expérience sensible.

La beauté musicale est une beauté qui se répand partout et jusque dans les interrogations philosophiques. De ce fait, il n'y a pas à consacrer une théorie spécifique à la musique. La musique ne s'arrête pas à son seul domaine artistique. Si elle est en effet un art avant tout écrit et joué, la musique n'est pas fixée comme le tableau au mur. Elle est mouvante. Les couleurs, les traits du dessin, restent dans le musée. Les notes s'envolent et vont où bon leur semble. La musique se fond dans les moindres recoins, habite toutes les parcelles de notre existence et

séjourne magiquement dans la philosophie. Ainsi, l'expérience esthétique et l'expérience philosophique se rejoignent. En refusant, chacune de leur côté, les théorisations et les conventions, elles finissent par se reconnaître et naturellement se mêlent l'une à l'autre.

II. 2. Écrire la musique

II. 2. 1. La difficulté d'écrire

Cette imbrication entraîne une difficulté à écrire, et ce pour deux types d'individu. D'une part pour Jankélévitch. D'autre part, pour celui qui parle de Jankélévitch.

Commençons par le philosophe lui-même.

Et puis, de nouveau l'écriture, le travail aride, l'effort ingrat pour tenir un discours rigoureux et en tout point cohérent. Mais même au cours de cette mise en ordre maniaque des idées rétives, une imperceptible allégresse, je ne sais quelle griserie légère issues du piano continuent à m'éclairer... Je conserve en moi un écho de la demi-heure enchantée, — puisque la demi-heure est le temps traditionnel d'une sonate... J'en ai pour un bon après-midi à garder ma légèreté, mon élan et ma joie.⁴¹

La musique laisse en nous une empreinte si puissante qu'elle continue à nous

41 *Ibid.*, pp. 247-248.

habiter après le temps même de son exécution. Comme pour le premier baiser, l'émotion et la joie provoquées par celui-ci nous traversent encore des années durant. Mais il est difficile de mettre des mots sur l'événement. On préfère le taire et laisser résonner en nous la tendre fugacité. Dans le cas de la musique, on préfère en faire que d'en parler. Comment construire un discours logique sur une présence et une disparition aussi instantanées ? Fugitive, l'expérience musicale se laisse difficilement dire par les mots. C'est parce que la beauté musicale est passagère. Bien qu'elle soit toujours considérée comme belle, même après son exécution, elle n'est pas la beauté en général. Elle ne correspond pas au concept de Beau en tant que norme sur laquelle prendrait appui notre jugement. La beauté musicale est comme la musique : là et presque déjà repartie. Elle est en permanence, renouvelable, jamais fixée. Le beau musical chez Jankélévitch relèverait donc davantage du sentiment esthétique lié à notre expérience propre qu'à une idée de convenance unanime. L'expérience musicale confirme la liberté de la musique ainsi que du musicien en ne s'appliquant jamais à des prescriptions toutes faites sur la Beauté.

Or, refuser que la musique soit associée par convention au concept de Beau, c'est également refuser tout langage conceptuel concernant la musique. Même si Jankélévitch affirme que la meilleure façon de parler de musique, et parfois même de philosophie, c'est de se mettre à en jouer ou à en faire, il se trouve que pour la réévaluer face à toutes les erreurs la concernant, il faut en parler. Par conséquent, il faut trouver le moyen le plus adapté pour écrire sur sur l'expérience qu'elle entraîne et sur sa relation avec la philosophie. Si Jankélévitch parvient effectivement à écrire sur la musique, et c'est ce que nous verrons plus en détail plus tard, il s'attache également à respecter le mouvement musical et ce qui le

caractérise. De ce fait, il renouvelle ses propos inlassablement comme si, eux aussi, étaient des créations vouées à la disparition qu'il faudrait attraper au passage pour s'en défaire et les retrouver plus tard. Or, ces répétitions ne sont jamais vaines et creuses chez Jankélévitch. Au contraire, elles permettent un approfondissement des propos toujours plus soutenu. La réitération est le moyen de chercher de façon minutieuse tout ce que nous pouvons dire de la musique, encore et encore. Jankélévitch affronte considérablement la difficulté de l'écriture en faisant toujours en sorte de célébrer avant tout le bouillonnement de l'expérience musicale. L'écriture ne doit jamais prendre le dessus sur l'expérience première que nous fournit l'audition. Ainsi, il convient de toujours faire en sorte de faire perdurer dans les mots la joie que nous procure l'écoute. Il faut faire démonstration de cette joie, personnelle et collective. Cette « griserie légère » dont parle Jankélévitch, c'est ce qui ressort toujours des lectures de ses textes. Sans se laisser trop emporter (le léger est important) ses propos manifestent en permanence l'exaltation. Comme s'il écrivait en même temps que la musique se joue.

Mais cette façon d'écrire sur la musique entraîne également une difficulté pour nous, pour ceux qui étudient les textes de Jankélévitch. La franchise et la façon d'entrer dans les choses sans détour et avec clarté donnent l'impression que l'on sait tout dès les premières lignes. Impression renforcée par le fait que Jankélévitch répète inlassablement les mêmes choses. Avec de nouveaux termes et une exploration sans cesse ranimée, mais toujours pour approfondir le même sujet : l'insaisissable.

La remarque de Berlowitz, adressée à Jankélévitch, éclaire cette façon de faire :

Vous considérez toute méthode comme un stratagème, une machination. Vous déjouez toutes les procédures rationnelles qui prétendraient maîtriser l'insaisissable et assigner un terme à la poursuite du temps : cette manière - pénéloépénne - de tisser et de dé-tisser sans relâche constitue le harcèlement propre à votre pensée.⁴²

Si l'on veut tenter d'expliquer ce qui est insaisissable, ce n'est aucunement en utilisant des artifices méthodologiques que l'on y parviendra. Par conséquent, Jankélévitch ne développe jamais. Il approfondit. Il reprend les découvertes essentielles et les examine sous un nouveau jour. Nous pourrions même dire qu'en répétant, Jankélévitch ne cesse en fait de rhapsoder. Cette façon de faire jouer les interrogations en les juxtaposant fait, en effet, penser aux caractéristiques de la rhapsodie : de forme libre, elle juxtapose plusieurs thèmes dans sa seule et même structure. Souvent comparée à l'improvisation, elle exécute ces thèmes simultanément. Aucune construction logique, aucune méthode rigide : la musique est souple, la musique invente. Si le verbe « rhapsoder » désigne plutôt le fait de compiler et de citer en désordre, voire de mal parler, on peut dire que Jankélévitch parle mal, mais musicalement. Ce qui revient finalement à parler parfaitement de musique, étant donné que se mouvoir librement dans le désordre, c'est ce qu'elle fait. La structure musicale aide à l'écriture, et surtout à l'écriture la concernant.

Or pour transmettre les propos de Jankélévitch, il s'agit de s'organiser. Et cela n'est pas, étant donné la structure générale de ses textes, chose évidente. Par conséquent, nous déterminerons tout d'abord les figures de style que nous pouvons repérer dans ses écrits. Celles-ci nous permettront de déterminer, tant que possible, un fondement afin de préciser l'expérience musicale dont parle Jankélévitch et de renforcer le lien qui existe entre musique et philosophie. Ce lien

⁴² *Ibid.*, p. 29.

nous le replacerons ensuite dans ce qui fait l'interrogation essentielle de la philosophie de Jankélévitch : le jeu avec l'insaisissable et l'acceptation de celui-ci.

II. 2. 2. Des analogies au service de la musique

Nous l'avons vu, Jankélévitch récuse le recours aux analogies de la métaphysique. Celles-ci participent seulement à faire de la musique ce qu'elle n'est pas en confondant comparaison et identité.

Cependant, Jankélévitch use lui-même en permanence d'images et de métaphores pour parler de musique. Si cela peut paraître étonnant au premier abord, il faut envisager la métaphore comme ce qui permet d'écrire sur ce qui est mobile, ténu et léger. Surtout, la métaphore est précisément ce qui permet de rester en dehors de tout propos conceptuel.

Notre rôle n'est pas de trouver des prises sur elle {la réalité musicale} pour avoir quelque chose à en dire, ni, par des analogies interprétées selon la lettre, de donner une pseudo-consistance à la suprême inconsistance. Par contre, et comme Plotin, en multipliant et détruisant tour à tour les métaphores (...) il n'est pas défendu d'espérer qu'en faisant appel à tous les arts et à toutes les analogies tirées de toutes les sensations nous suggérerons à l'esprit quelque intuition de ce presque-rien musical ; il ne s'agit pas de le définir ni de le palper avec les doigts, mais plutôt de *refaire* avec celui qui a fait, de coopérer à son opération, de recréer ce qu'il crée : par l'élan poétique auquel nous aurons donné le branle le créateur subalterne fertilisé et, à son tour, devenu poète, reproduira

un jour, qui sait ? l'acte initial et l'originelle poésie où s'improvisent les œuvres.⁴³

Si nous nous permettons une si conséquente citation, c'est parce qu'elle éclaire considérablement le projet de Jankélévitch.

Tout d'abord, notons qu'il appelle la musique « un presque-rien ». Si nous avons compris que ce presque-rien c'est précisément ce dont nous parlons depuis le début en qualifiant la musique de quelque chose qui est là en étant déjà presque plus là, il convient de préciser que nous reviendrons sur cette notion plus tard, lorsque nous parlerons de l'ancrage de la musique dans la philosophie générale de Jankélévitch.

Écrire sur la musique, ce n'est pas révéler son identité secrète. Ce n'est pas non plus fournir un résultat de recherche après avoir déchiffré une mystérieuse écriture. Lorsqu'on essaie de rester au plus près de ce qui a été composé et joué, on s'engage à utiliser un langage qui ne se limite pas à des règles figées et immuables. Écrire sur la musique, c'est dépasser les frontières du langage conceptuel. Si la musique n'est pas un langage et qu'elle doit quand même subir le fait qu'on pose des mots sur elle, l'écriture utilisée se doit d'être inconditionnée, informelle et aérienne.

Jankélévitch se désigne lui-même comme un « créateur subalterne », autrement dit comme quelqu'un qui écrit sur la musique de manière beaucoup plus médiocre que si elle pouvait le faire elle-même, et de manière beaucoup moins belle qu'un musicien libre qui invente sans se poser de questions. Pourtant, la musique suggère en nous un certain nombre de représentations que nous ne pouvons contester. Et se taire sur la musique, ce n'est absolument pas ce que compte faire Jankélévitch. Il s'agit donc de raconter ce que la musique nous

43 Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 149.

évoque tout en se rappelant qu'elle ne produit pourtant jamais aucun discours. Étant donné que le propos de Jankélévitch est tout de même d'en parler, il s'agit de trouver un procédé. Ce procédé, c'est l'écriture poétique.

Il faut rappeler avant toute chose que si Jankélévitch use de métaphores, c'est toujours dans un souci de ne pas céder à la conceptualisation et de pas s'éloigner de l'expérience musicale. Ceci entraîne une conséquence fondamentale : les images ne doivent pas davantage engager la vision que l'audition. Pourtant, il est facile de faire l'erreur. C'est ce que Jankélévitch appelle « le mirage spatial ».

Jusqu'ici nous avons surtout parlé des *idoles de la rhétorique* qui assimilent la musique à un langage. Mais les *idoles optiques* sont plus tentantes et plus trompeuses encore. L'animal parlant est un animal visuel, et il ne comprend bien que ce qu'il projette dans l'espace.⁴⁴

Difficile ici de ne pas penser à Bergson. Jankélévitch en parle d'ailleurs lui-même :

Il faudrait un autre Bergson pour déjouer dans l'esthétique musicale les mirages de la spatialisation.⁴⁵

Un « autre », car Bergson ne s'est pas spécifiquement intéressé à l'art musical. En revanche, il a parlé sans relâche de la durée et de l'espace. Mais également de la mélodie. Ses propos éclairent considérablement ce que Jankélévitch souhaite éviter, à savoir les métaphores spatiales.

Pour Bergson, en confondant la durée et l'espace, on en vient à intégrer des

44 *Ibid.*, p. 114.

45 *Ibid.*

images spatiales dans la mélodie, alors qu'elle n'est au départ qu'une continuité indéfinie.

Quand nous écoutons une mélodie, nous avons la plus pure impression de succession que nous puissions avoir – une impression aussi éloignée que possible de celle de simultanéité – et pourtant c'est la continuité même de la mélodie et l'impossibilité de la décomposer qui font sur nous cette impression. Si nous la découpons en notes distinctes, en autant d'« avant » et d'« après » qu'il nous plaît, c'est que nous y mêlons des images spatiales et que nous imprégnons la succession de simultanéité (...) Je reconnais d'ailleurs que c'est dans le temps spatialisé que nous nous plaçons d'ordinaire. Nous n'avons aucun intérêt à écouter le bourdonnement ininterrompu de la vie profonde. Et pourtant la durée réelle est là. ⁴⁶

Lorsque nous nous efforçons de comprendre les choses, qui se déroulent nécessairement dans la durée, nous avons tendance à les transposer dans l'espace. Ainsi, plutôt que de laisser les sons progresser dans le temps, nous nous mettons à en faire des sons successifs, distincts, comme si nous pouvions les compter. La mélodie devient alors spatialisée. Les sons ne sont plus envisagés dans leur concomitance, mais considérés comme consécutifs dans un espace homogène. Cela revient à en faire des sons « dépouillés de leurs qualités, vidés en quelque sorte » ⁴⁷. Dissocier les sons et les séparer de leur simultanéité originale revient à faire disparaître la mélodie. Lorsque l'on écrit, cette tendance à spatialiser apparaît d'autant plus. Les mots figurent et donnent forme à nos représentations. Dans le fait même d'être des mots, ils commencent à spatialiser. Or, quand le langage spatialise, il interrompt le mouvant. Les mots, en fixant la musique alors que

46 Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, PUF, Quadrige, 1984, p. 1416.

47 Id., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 65.

celle-ci s'écoule dans la durée, paraissent incompatibles avec le mouvement de son exécution. Commencer à en parler, c'est la paralyser dans sa course.

(...) les images inspirées par les arts plastiques, peinture ou sculpture, forment aujourd'hui le plus clair de la phraséologie à la mode. Souvent suggestive, parfois suspecte, la correspondance des arts ne nous invite-t-elle pas à considérer la musique comme une manière d'architecture magique ? Ce ne sont que «structures», plans et volumes, lignes mélodiques et coloris instrumental...⁴⁸

Le terme péjoratif « phraséologique » condamne les discours pompeux et vides de ceux qui cherchent à attribuer à la musique un lexique qui ne lui correspond pas. La musique n'est en rien spatiale, et c'est que nous verrons en détail plus tard, elle n'est que temporalité. Par conséquent, il convient d'éviter toutes les métaphores, comparaisons et images qui se rattachent à un tel vocabulaire. La musique ne se dessine pas sur plan et ne jette pas les sons dans un milieu uniforme et idéalisé. Elle s'écoule dans la durée et ne se visualise jamais. La musique court et nous ne pouvons la rattraper. Quand nous essayons de le faire, à l'aide de notes ou de mots, elle commence déjà à s'évaporer et à être autre chose qu'elle-même.

II. 2. 3. Choisir les mots pour raconter

La poésie à laquelle a recours Jankélévitch est donc imprégnée de ces

48. Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, pp. 114-115.

considérations, et il ne faudrait pas croire qu'elle est la solution à tous nos problèmes. La poésie reste inévitablement un langage. Même si elle est un art qui permet de suggérer les sensations et les impressions, et même si elle se rapproche de la musique dans sa manière de faire attention aux sonorités et aux rythmes, elle use quoi qu'il en soit des mots.

Même quand il s'exprime à demi-mot, joue avec les allusions, brouille le sens propre et le sens figuré, le langage poétique porte encore un sens déterminé, et ceci dans la pleine conscience de ses pouvoirs (...) ⁴⁹

Le poète sait que les mots ont un sens, et même s'il les manie de façon particulière, il conserve toujours ce fait en tête. Ainsi dans l'écriture, il existe toujours une arrière-pensée significative. C'est pourquoi, lorsque l'on parle de musique, il faut choisir les bons mots. Pas ceux qui sont déjà « usés », « les mots inertes, souillés d'associations, banalisés par les stéréotypes et transis dans leurs préférences ». On peut très bien dire des banalités, s'enfermer dans un système, participer à la platitude des écrits, tout en le disant poétiquement. Pour parler de musique, il faut sans cesse remanier l'écriture. Sans cesse renouveler les mots : « multiplier et détruire tour à tour les métaphores ». Des mots écrits avec fierté et incontestablement poétiques auront beau être les plus gracieux possibles, la répétition les ternira. L'anaphore, figure de style musicale et rythmique, produit un effet incontestable. Cependant, elle doit se ranimer et se trouver changée de poèmes en poèmes. Lorsque Verlaine écrit :

49 Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 210.

Car elle me comprend, et mon cœur, transparent
Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule sait les rafraîchir, en pleurant.⁵⁰

Il utilise la répétition pour produire une insistance sur ce qui est important : la figure de la femme aimée. Mais si le poème peut se permettre d'user de la répétition, nous l'avons vu, la musique le peut encore plus. Dès que l'on utilise des mots, on peut tomber dans une redite inutile et oiseuse. Alors que la redite en musique est toujours féconde. Les mots n'ont pas autant de pouvoir que les sons. C'est pourquoi la métaphore doit en permanence se réinventer afin de ne pas entrer elle-même dans la convenance. Si une métaphore s'installe trop longtemps dans l'usage, elle risque de devenir elle-même un concept. Son aspect subversif n'existe plus.

(...) les mots qui servent de support à la pensée doivent être employés dans toutes les positions possibles, dans les locutions les plus variées ; il faut les tourner et retourner sous toutes leurs faces, dans l'espoir qu'une lueur en jaillira, les palper et ausculter leurs sonorités pour percevoir le secret de leur sens. Les assonances et résonances des mots n'ont-elles pas une vertu inspiratrice ?⁵¹

Jankélévitch ne rejette pas la poésie. Elle est le langage qui s'adapte le mieux à dire la musique. Mais il convient de faire un effort poétique permanent et rigoureux. Des mots ternes, même s'ils sont insérés dans un texte poétique, n'auront aucune répercussion sur nous. Des mots qui spatialisent la musique et

50 Paul Verlaine, *Mon rêve familial* in *Poèmes Saturniens* ; www.poesie.webnet.fr.

51 Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 18.

ses émotions, ont déjà disparu. En revanche, un seul mot, le bon, et naît l'évidence. La clarté peut naître de la poésie, à condition que celle-ci s'attache le plus possible à honorer la musique.

II. 2. 4. Raconter ce que la musique fait naître, raconter ce que la musique est

Il serait très long de retranscrire toutes les analogies et les métaphores qu'utilise Jankélévitch concernant la musique et l'acte créateur des compositeurs. Son écriture est sans cesse traversée par le souci de ne pas en dire trop tout en atteignant au mieux ce que nous pouvons effectivement comprendre d'une chose si délicate. C'est par la mobilisation de notre propre expérience que l'on peut effectivement comprendre ce dont on nous parle. Les écrits austères qui cherchent sans cesse à recourir à des connecteurs logiques et à expliquer de manière sophistiquée les objets dont ils traitent ne font naître en nous que des idées sèches et abstraites contrairement à leur volonté première d'en faire des idées bien définies. Jankélévitch prend le contre-pied de cette démarche. Il faut que le propos soit lui-même « évanouissant » pour saisir au mieux ce qui est insaisissable. L'écriture poétique, les métaphores, les analogies, les images semblent être les procédés les plus adaptés pour rendre l'écriture aussi subtile que l'est la musique. La métaphore est une ressource infinie pour remanier le langage. Modulable, souple, flexible : elle permet de s'adapter au mieux pour raconter ce qu'il nous a été donné d'entendre. Les émotions resteront presque intactes seulement si elles

sont dites poétiquement.

Ces figures de style permettent deux choses essentielles à Jankélévitch. Tout d'abord de mettre en place toute la puissance de la musique à provoquer des émotions. Ensuite, de déterminer autant que possible ce qu'elle est, grâce au langage qui lui est le plus adapté.

Commençons par la première chose. Jankélévitch nous conte ce que l'écoute de la musique produit sur nous. Il ne se place pas dans le rôle d'un théoricien, mais d'un conteur. Une histoire, c'est ce que nous pouvons tous comprendre, et aussi remanier à notre façon. Jamais fixé, le récit peut évoluer. Les émotions que suscitent la musique, même si elles ne sont pas la musique elles-mêmes, peuvent être décrites, représentées. Il est important de le faire car ces histoires permettent de se rendre compte de la seule façon dont on peut véritablement parler de musique : de façon poétique, de manière vaporeuse.

(...) c'est dans l'impressionnisme debussyste que l'innombrable nature apparaît sous sa forme la plus immédiate, que la vérité du brin d'herbe et de la goutte d'eau s'impose à nous de la manière la plus hallucinante : nous la vivons, nous la touchons, nous la sentons présente dans ces notations minuscules qui, comme des télégrammes, courent et frissonnent sur les portées des *Rondes de printemps*.⁵²

Si la « vérité du brin d'herbe et de la goutte d'eau » requiert de notre esprit sa plus grande faculté à produire des combinaisons inexistantes, elle est pourtant une image qui nous parle. À l'écoute de l'oeuvre de Debussy, il est en effet possible de comprendre ce que nous dit ici Jankélévitch. Nous sommes d'un coup, dès les premières notes, comme plongés dans la nature. Notons que les *Rondes de*

52 Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 49.

Printemps font partie d'un ensemble de trois pièces elles-mêmes intitulées *Images pour Orchestre*. C'est donc bien de cela qu'il s'agit : Debussy veut susciter des images, transposer des impressions. Et tout dans l'écriture musicale est là pour y contribuer. Notons ici que Jankélévitch parle de « notations » et de « télégrammes », ce qui ne manque pas de nous faire penser au message tant réprimé que la musique pourrait soi-disant nous transmettre. Cependant, il n'est pas question de quelque chose qui existe, d'une vérité cachée, d'un fait savant, mais seulement de ce que ces petites notes sur la partition parviennent à éveiller en nous. C'est précisément le pouvoir de la musique que de ne rien dire en particulier tout en animant en nous un nombre incalculable d'impressions, de sensations et d'images. Debussy se place d'ailleurs lui-même dans cet objectif.

La musique de ce morceau a ceci de particulier qu'elle est immatérielle, et qu'on ne peut, par conséquent, la manier comme une robuste symphonie, qui marche sur ses quatre pieds (quelquefois trois, mais ça marche tout de même).⁵³

La manière de Jankélévitch de décrire *Les Rondes de Printemps* de Debussy rejoint parfaitement le projet du compositeur. La musique est impalpable, légère. Tout comme les mots de Jankélévitch qui laissent place une fois de plus à notre imagination. Chacun fait ce qu'il veut avec la vérité du brin d'herbe. Chacun se le représente comme il le souhaite. Aucune théorie, aucun concept arrêté, que des mots à s'approprier, du libre choix.

Cette façon d'écrire et cette façon de composer rejoignent l'expérience effective que nous faisons de la musique. Elle n'est jamais une expérience définitive, ni une expérience qui serait soumise aux mots. Si elle souhaite les

53 Propos de Debussy.

chasser, elle le fait sans contrainte. D'autres viendront. Les mots qui décrivent notre expérience sont eux-mêmes là, tout en étant presque déjà plus là.

En plus de décrire notre expérience, les analogies qu'utilise Jankélévitch témoignent de sa façon de concevoir la musique. Nous l'avons vu, la musique est insaisissable. Quelque chose de trop léger, de trop fuyant, pour pouvoir la fixer. Elle est aussi ce qui dépasse toute tentative de théorisation et de conceptualisation. Jankélévitch le rappelle sans cesse, en l'affirmant, en le démontrant par réfutation, mais également de manière poétique.

La mélancolique et douce rêverie que les musiciens slaves, Anton Dvorak, Tchaïkovski, appellent *Doumka*, n'est pas une pensée (Douma), mais une petite pensée, une pensée naissante et tâtonnante ; le contraire d'un enchaînement rigoureux ; là même où elle s'apparente à la ballade narrative du folklore ukrainien, la *Doumka* garde son caractère crépusculaire et diffluent : la rêveuse méditation n'est méditative que par manière de dire, car elle n'a pas sur quoi méditer, et elle ne déroule jamais les conséquences incluses dans une idée.⁵⁴

Cette explication de ce qu'est la *Doumka* illustre parfaitement l'intention de Jankélévitch de fournir un éclaircissement tout en laissant celui-ci en dehors de toute prétention conceptuelle. L'explication donnée exige un lexique davantage poétique que conceptuel. Jankélévitch indique que la *Doumka* n'est pas une idée, ni même une méditation, mais seulement quelque chose qui naît, qui ne se fixe pas, et qui est prêt à repartir à tout moment. Littéralement elle est une « petite pensée », une ébauche de pensée, elle n'est donc jamais fixée éternellement. Par conséquent, il faut que l'écriture suive précisément cette petite pensée sans en

54 *Ibid.*, p. 26.

faire une grande pensée conceptuelle, sans en faire ce qu'elle n'est pas.

(...) mais on ne peut arracher des secrets à la musique que par surprise, en employant les ruses de la philosophie négative. C'est pourquoi il faudrait trouver une façon musicale d'écrire sur la musique. Si l'on me reproche l'abus des métaphores, les analogies ou correspondances empruntées à d'autres arts et à d'autres registres sensoriels, c'est peut-être faute de comprendre ceci : on devrait écrire non pas « sur » la musique, mais « avec » la musique et musicalement, demeurer complice de son mystère (...) Ce que nous voudrions capter au vol, c'est la musique « elle-même en elle-même » comme eût dit Platon...⁵⁵

Jankélévitch essaie toujours d'écrire avec la musique, de rester à côté d'elle tout en étant le plus proche d'elle. Celui qui veut comprendre un ami ne cherche pas à conceptualiser ce qu'il dit. Au contraire, il s'efforce de saisir le plus et le mieux possible ce qu'il est difficile de s'approprier. En musique, c'est la même chose. Il faut lui rester fidèle pour répondre au seul projet convenable : celui de dire ce que la musique est pour la considérer en elle-même et non plus en dehors d'elle-même.

Il convient de mettre en évidence une autre figure de style souvent utilisée par Jankélévitch et qui caractérise parfaitement l'ambivalence propre à la musique : l'oxymore. L'utilisation de deux mots en apparence contradictoire permet d'affirmer une nouvelle fois à quel point la musique n'est aucunement déterminable. En effet, si elle accepte dans son champ des définitions contraires, comment pourrions-nous la fixer et la théoriser ? C'est impossible.

Évasif et précis, négligent et rigoureux, nonchalant et perpétuellement mobile comme

55 Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 248.

les eaux mouvantes, mystérieux et limpide comme un regard d'enfant, absent et présent comme une nuit d'été, lointain et prochain comme une amie, distant et passionné comme un coeur secret, patent et latent comme une âme, — tel est le langage de Fauré.⁵⁶

Ici, tout et son contraire. C'est l'exemple le plus flagrant d'une musique qui ne se décide jamais et qui peut être une chose et une autre à la fois. En musique, il n'y a pas de contradictions. Il y a tout ce que l'on veut, tout ce qu'on souhaite y mettre. Elle est un espace si libre qu'elle accepte les oppositions et les apparents désaccords.

II. 3. Musique et philosophie : Rencontre dans l'insaisissable

Écrire sur la musique, c'est aussi philosopher. Plus, c'est inévitablement philosopher. Pour Jankélévitch, l'exercice philosophique est avant tout un jeu avec ce qui est impalpable, avec ce que l'on ne peut nommer. La philosophie, dans son essence même, nécessite que l'on parle de musique. C'est elle, inéluctablement et éternellement, qui représente le mieux l'insaisissable. Jankélévitch semble parfois même regretter que l'on ne puisse pas faire juste de la musique. Que la musique ne suffise pas pour exprimer ce que l'on a à dire. Faire de la musique, plutôt que d'écrire, pour entrer de plein pied dans ce monde de l'insaisissable, l'accepter plus que jamais et se fondre dedans.

La musique témoigne du fait que l'essentiel en toutes choses est je-ne-sais-quoi

56 Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Presses Pocket, Agora, 1988, p. 285.

d'insaisissable et d'ineffable ; elle renforce en nous la conviction que voici : la chose la plus importante du monde est justement celle qu'on ne peut dire.⁵⁷

Les éclaircissements sur l'écriture de Jankélévitch nous ont permis de constater à quel point la musique et la philosophie sont structurellement liées. D'un côté, la philosophie ne peut ignorer la musique étant donné qu'elles répondent chacune à l'exercice de l'insaisissable. Ce serait, de la part de la philosophie, ignorer un domaine entier qui caractérise pourtant toutes ses interrogations essentielles. D'un autre côté, et à l'inverse, la musique ne peut se passer de philosophie, car c'est elle qui s'efforce à saisir le plus possible ce qu'elle est effectivement en dépassant les intentions transcendantes des théoriciens et des amoureux du langage conceptuel.

Mais comme le montrent les propos de Jankélévitch, c'est la musique qui permet d'affirmer et de confirmer que l'essentiel, c'est l'ineffable. Ce n'est pas pour rien que le livre le plus général sur la musique de Jankélévitch allie les deux termes : *La Musique et l'Ineffable*. L'expérience musicale confirme l'existence de faits, d'événements, d'apparitions, qu'il est impossible de nommer. La beauté de l'audition ne se laisse pas dompter par les mots. En cela elle révèle aux hommes, dans leurs expériences de tous les jours et dans leur vie même, l'existence d'un « je-ne-sais-quoi » et d'un « presque-rien ».

II. 3. 1. Le « Je-ne-sais-quoi », simple nescience ?

Ce qu'il est essentiel de comprendre, c'est que l'on ne peut pas tout

⁵⁷ Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 247.

comprendre. Du moins, que l'on ne peut pas tout adapter selon ses désirs et ses caprices. C'est en cela que la musique devient chez Jankélévitch l'exemple le plus pertinent pour illustrer l'ensemble de sa philosophie.

Mais quelle est cette philosophie « plus générale » dont nous parlons ? Il serait évidemment très ambitieux de notre part de prétendre parler de toute la philosophie de Jankélévitch et de réussir à l'analyser sous ses aspects et sous toutes les notions que nous pourrions y trouver. Cependant, il semble que deux notions, très particulières, qui ne sont peut-être même pas vraiment des notions, puissent éclairer la démarche qui traverse toute son œuvre et qui s'adapte considérablement à ce qui est dit sur la musique. Si nous choisissons d'en parler, c'est pour montrer à quel point la musique, bien plus que de s'insérer dans une philosophie générale, permet d'éclairer celle-ci. Et qu'il existe une réelle influence et profondeur de la musique dans le fait même que l'expérience qu'elle entraîne sur nous permet de se rattacher à ce qui est essentiel, selon Jankélévitch : l'insaisissable, le je-ne-sais-quoi et le presque-rien.

Une nouvelle fois, pour déterminer ce que Jankélévitch entend par ce je-ne-sais-quoi, il va falloir entrer de manière négative dans le sujet. Il le fait d'ailleurs lui-même dans le volume 1 du *Je-ne-sais-quoi et du Presque-rien*. Nous nous attarderons sur la deuxième expression, après avoir évalué la première, le je-ne-sais-quoi impliquant nécessairement le presque-rien.

« Je-ne-sais-quoi » est une expression extrêmement courante utilisée pour signifier que l'on est incapable de préciser ou de définir nettement quelque chose. Il est évidemment très étonnant que celle-ci devienne le titre d'un ouvrage philosophique. Elle semble, en effet, être l'antithèse par excellence du travail du philosophe. Celui-ci ne devrait-il pas, au contraire, faire tous les efforts possibles

pour déterminer ce je-ne-sais-quoi et par conséquent l'éliminer définitivement de son lexique ? Le philosophe qui ne parvient pas à l'exclure apparaît plutôt comme en proie à une certaine « nescience », terme qu'utilise souvent Jankélévitch, qu'à un véritable travail théorique. On est donc en droit de se demander si une telle expression peut effectivement être considérée comme une notion philosophique ? Se verrait-on inclure dans les manuels philosophiques un tel sujet ? Ou à un oral demander à un élève « parlez-nous du je-ne-sais-quoi » ? Comment une chose qui se définit par son impossibilité à définir peut-elle définir elle-même quelque chose ?

Or, nous l'avons souvent répété, ce qui paraît au premier abord sans intérêt est souvent ce qui intéresse Jankélévitch. La musique, cet art si particulier, cette expérience auditive insaisissable, souvent laissée à la dérive dans les analyses esthétiques, c'est précisément ce que prend sous sa protection Jankélévitch. Pour rétablir son importance et pour la défendre des dangers de ceux qui prétendent la regarder pour ce qu'elle est et nous révéler sa nature et ses secrets. Heureusement, elle ne se laisse pas avoir si facilement. Pour le je-ne-sais-quoi, il semble que ce soit pareil. Il existe une même façon de faire du je-ne-sais-quoi ce qu'il n'est pas. Ou plutôt de l'extraire du champ philosophique. Pour Jankélévitch, au contraire, il y a sa place, et plus que jamais.

Il existe une crainte humaine quotidienne et légitime : celle de ne pas savoir. Ou plutôt dirons-nous, celle de savoir sans en vérité tout savoir de la chose à savoir. Si cela peut paraître quelque peu alambiqué, c'est vraiment de cette appréhension qu'il s'agit : de ce que Jankélévitch appelle « la vérité incomplète ».

Il y a quelque chose qui est pour ainsi dire la mauvaise conscience de la bonne conscience rationaliste et le scrupule ultime des esprits forts ; quelque chose qui proteste

et « remurmure » en nous contre le succès des entreprises réductionnistes. Ce quelque chose est comparable, sinon aux reproches intérieurs de la raison devant l'évidence bafouée, du moins aux remords du for intime, c'est-à-dire au malaise d'une conscience insatisfaite devant une vérité incomplète.⁵⁸

On ne supporte pas de ne pas connaître toute la vérité, autrement dit de laisser une chose sans avoir complètement pu la saisir. Lorsqu'on entreprend de la comprendre, ne pas la pénétrer entièrement devient source de tourment. Il reste comme une sensation d'inachevé, comme une impression de n'avoir pas creusé la question jusque dans ses moindres recoins. La connaissance que nous avons de quelque chose devient ternie par cette absence qui nous inquiète.

Jankélévitch, pour mieux réfuter cette inquiétude plus tard, commence par affirmer que l'on peut espérer s'affranchir de cette mauvaise sensation.

Le je-ne-sais-quoi est le terme manquant, il désigne la place vide, mais parfaitement délimitable, que nous comblerons un jour par enserrement graduel ; rien qui diffère en nature de ce que nous connaissons déjà, ou pourrions connaître : car il ne s'agit que de précisions circonstancielles, et ces précisions peuvent être l'une sans l'autre : par exemple, on peut connaître la hauteur d'un objet sans connaître son poids.⁵⁹

Si le je-ne-sais-quoi n'est qu'une place vide, c'est que celle-ci peut se remplir. Voici en tout cas l'espoir de ceux qui en subissent le poids. Nous pouvons connaître ce qu'il nous manque. En déterminant la nature de cette absence, nous savons ce qu'il faut chercher. La dernière pièce du puzzle est absente, mais déterminée. Par conséquent, elle peut être découverte. La nescience est réparable

58 Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, 1. *La manière et l'occasion*, Seuil, Points, 1980, p. 11.

59 *Ibid.*, p. 44.

et l'ignorance ne restera pas éternellement comme telle. Voilà, en tout cas, ce qui nous rassure et nous conforte dans l'idée que nous sommes finalement capables de tout savoir et de tout connaître.

Cette ignorance temporaire semble cependant bien simple à résoudre. Si Jankélévitch affirme cette facilité, c'est pour mieux démontrer en quoi les choses sont en réalité plus complexes. Car il faut distinguer le je-ne-sais-quoi de ceux qui prétendent une fois de plus tout maîtriser, qui comporte plusieurs degrés, et le je-ne-sais-quoi philosophique. Celui qui compte vraiment.

II. 3. 2. Les trois cas du je-ne-sais-quoi

Jankélévitch détermine trois cas du je-ne-sais-quoi lorsqu'il n'est pas considéré comme un problème philosophique. Extrait du champ de la philosophie, le je-ne-sais-quoi peut en effet être décliné. N'étant pas considéré comme une véritable question, il est plutôt examiné selon différentes façons de le saisir, mais surtout selon plusieurs stades de difficulté.

Tout d'abord il y a la place vide dont nous parlions plus haut. Celle qui sera forcément découverte étant donné notre capacité à la reconnaître quand elle se présentera. L'absence ne correspond pas à un manque de capacité à comprendre, seulement à l'impossibilité sur le moment de compléter.

Ainsi j'ai glané sur un individu toutes les notes, picoré tous les renseignements désirables sauf un – j'ignore son numéro de téléphone ; j'ai appris tous les éléments constitutifs de son adresse excepté un seul – le numéro de la rue, etc. Partout où il s'agit

d'éléments ponctuels énumérables dans un ensemble, le je-ne-sais-quoi apparaît comme une exception corrélatrice à un presque, exception qui restaurerait le tout en s'intégrant au presque-tout.⁶⁰

Le je-ne-sais-quoi rend le tout presque-tout. En étant relatif à ce presque-tout, il n'est qu'un défaut déterminable de la connaissance. Autrement dit, il n'est pas quelque chose qui vole au-dessus de nous sans que l'on puisse déterminer d'où il vient ni où il conviendra de le placer quand nous aurons découvert ce qu'il nous manquait. Cette façon de se manifester du je-ne-sais-quoi rend les choses simples et ne remet pas en doute notre possible connaissance. De ce fait, la place manquante, dans ce cas, n'est pas véritablement source d'angoisse.

Cependant, lorsque Jankélévitch évoque le second cas dans lequel le je-ne-sais-quoi apparaît, on commence à apercevoir la difficulté.

(...) il arrive qu'une dissymétrie imperceptible commence à poindre entre la zone connue et la petite place en blanc ; je sais bien que quelqu'un a commis le crime, mais je ne sais pas qui ; ce qui manque, c'est un nom. Seulement comme ce nom est celui du coupable qui est l'auteur du crime, celui de l'agent sans lequel l'acte ne serait pas, et comme la cause n'est jamais tout à fait sur le même plan que l'effet, le renseignement qui me manque n'est évidemment pas comme les autres : ce que j'ignore, c'est ce qui décida de l'événement, rien de moins (...) ⁶¹

Ici le manque de connaissance est beaucoup plus flagrant. Ce n'est pas un petit détail qui manque, mais la source même de l'événement. C'est la principale

60 *Ibid.*, pp. 44-45.

61 *Ibid.*, p. 45.

information qui devient absence. Cependant, selon Jankélévitch, ceci peut encore se régler. La découverte de la pièce manquante sera plus difficile à atteindre, mais également plus déterminante.

Ces deux premiers cas relèvent d'une nescience qu'il est tout à fait possible de transformer en science. Et si celle-ci ne pose pas vraiment de problème particulier, c'est parce que la petite nescience ne nous empêche pas d'établir des faits et de les affirmer. On peut s'accommoder d'une absence dans la démonstration pendant quelques temps. Si nous devions attendre de tout savoir afin de parler de quelque chose, nous ne parlerions sûrement pas beaucoup.

Le troisième cas évalué par Jankélévitch ne se place pas exactement sur le même plan que les deux premiers. Il ne relève pas d'une absence que nous souhaitons combler, il surgit plutôt de notre peur face à la complication. Souhaitant à tout prix démêler tout ce que l'on peut connaître, tout en affirmant que cela requiert des investigations indénombrables et complexes, ceux qui veulent tout savoir maintenant et tout de suite se retrouvent face à l'immensité de ce qu'il faut engager. Si ce troisième cas nous intéresse considérablement, c'est parce qu'il rejoint précisément le défaut de ceux qui souhaitent tout maîtriser et qui, se rendant compte de leur impuissance, transforment les choses essentielles en confusion. En ceci, il devient davantage un problème philosophique que les deux premiers cas exposés. Pratiqué par les « esprits forts », il interroge le « logos », selon les expressions employées par Jankélévitch. Il tombe donc sous la coupe des intellectualistes qui examinent les limites de la raison. Triste découverte : les limites existent bien.

Cette complication de la complication est une complication infinie, génératrice de complications diaboliques autant qu'insolubles ; elle suscite la tragédie, la contradiction,

l'ambivalence ; elle a donc, au même titre que le double infini, un caractère métaphysique, ou du moins métémpirique (...) Des carrefours ramifiés à l'infini, des bifurcations infiniment bifurquées rendent presque inextricable le labyrinthe de la complication complexe.⁶²

Nous parlons donc d'une philosophie qui souhaite user de la métaphysique pour se sortir des confusions et du désordre engendrés par l'infinité des choses à comprendre. C'est l'infini qui terrorise les intellectualistes. Pourra-t-on un jour effectivement réduire tout ce qui existe à des idées et à des vérités déterminées ? Est-il possible de tout enlacer, de prétendre pouvoir tout connaître ?

(...) l'esprit de finesse, de plus en plus attiré dans les entrailles de l'intelligible, est de plus en plus saisi d'angoisse devant la grandeur immense à étreindre, de plus en plus incapable de traiter le tout comme une chose.⁶³

L'incapacité à tout enlacer de sa connaissance devient une véritable anxiété. Du même coup, le je-ne-sais-quoi, qui n'est plus que la simple attente d'une meilleure connaissance, se voit comme déprécié. Il est précisément tout ce que nous aimerions éviter. Et si nous sommes forcés de faire avec, cela se passe dans la douleur et dans la crainte.

L'infini n'est pas seulement le futur toujours ouvert devant l'effort de notre esprit et la pénétration de notre pensée ; il est encore, pour qui s'attendait à la perfection et à la circonscription de la chose, l'inachèvement : il est l'informe et l'indéterminé ; il n'est pas seulement une possibilité inépuisable de méditation, il signifie encore l'impossibilité

62 *Ibid.*, p. 48.

63 *Ibid.*, p. 49.

d'enserrer ; on n'en a jamais fini de comprendre (au sens où compréhension signifie intelligence) ce qu'il est impossible de comprendre (...) ⁶⁴

Nous sommes toujours ramenés au fait qu'il est impossible de tout comprendre. Tout ce que nous souhaiterions, ce serait mettre à la porte ce je-ne-sais-quoi et qu'il ne revienne jamais. Les esprits forts ne supportent pas de ne pas pouvoir placer de bornes, de ne pas pouvoir délimiter le champ d'action et de connaissance, d'imaginer qu'il y a toujours autre chose, autre part.

Mais ces choses qui sont là sans vraiment être là, cette sensation d'une présence aérienne qui échappe à notre entendement, qui traverse nos sensations et que l'on ne peut jamais nommer, n'est-ce pas précisément ce qui doit nous intéresser ? C'est en tout cas ce que Jankélévitch a affirmé depuis le départ.

Nous atteignons donc ici un point très fort de sa philosophie : le je-ne-sais-quoi, c'est l'essentiel, ce qu'il y a de plus important. Ce qu'il convient de prendre en compte, et ce qu'il faut accepter, non pas avec dédain, mais avec toute la joie que l'insaisissable transporte avec lui. Les émotions provoquées par ce qui est inaccessible à notre connaissance terre à terre et à nos plats écrits, il serait absurde de les rejeter. Toutes les énigmes qu'elles transportent avec elles peuvent tourmenter et il est connu que les émotions perturbent. Mais qui pourrait dire sans mentir qu'il est prêt à abandonner toute émotion pour se concentrer seulement sur ce qui est conceptualisable ?

64 *Ibid.*

II. 3. 3. Accepter le « je-ne-sais-quoi » comme problème philosophique

Les deux premières façons de considérer le je-ne-sais-quoi relève bien plus d'un souci mécanique que de philosophie, selon Jankélévitch. Il est d'ailleurs d'avantage un souci personnel qu'une question collective. C'est le problème de ma propre connaissance que je dois résoudre moi-même. C'est une pièce qui manque dans les rouages de mes idées. Je ne me représente pas l'objet entièrement, mais cela ne saurait tarder.

C'est notamment le cas lorsqu'il s'agit de systèmes mécaniques composés d'un nombre fini d'éléments, et de telle sorte que l'ignorance d'un élément reste sans influence sur la connaissance encyclique de la totalité (...) ⁶⁵

À la rigueur, ce type de je-ne-sais-quoi ne pose pas particulièrement de problèmes. Que chacun se démène comme il peut avec son ignorance et sa façon de la dissoudre.

En revanche, le troisième cas pose un problème bien plus notable pour Jankélévitch. C'est celui qui consiste à considérer l'infini comme source de tourments et qui tend à nous faire croire que la seule chose qui pourrait enfin nous rassurer soit que les choses puissent être délimitables. C'est la peur de l'insaisissable et la volonté d'en finir avec. Cette peur n'est plus individuelle, mais générale et devient un véritable combat philosophique : celui des intellectualistes, des métaphysiciens, de ceux qui veulent toujours aller au-dessus tout en voulant rester le plus à terre possible. La démarche est en effet paradoxale : tout en ayant

⁶⁵ *Ibid.*, p. 43.

la phobie de ce qui excède tout fini, ils souhaitent tout de même s'élever au-delà de ce qui se trouve devant leurs yeux pour essayer d'y voir plus clair, pour regarder si chez le voisin d'au-dessus, on n'y comprendrait pas plus quelque chose. Mais se détacher ainsi de ce qui se passe à côté de nous, c'est entrer d'autant plus dans un flot de considérations qui n'ont pas lieu d'être. L'angoisse nous pousse à considérer le je-ne-sais-quoi comme une nuisance philosophique. Comme quelque chose qui nous empêche de considérer rationnellement ce qui nous entoure et qui nous pousse dans les méandres de l'inconnu. Or, ce scénario catastrophe est absurde pour Jankélévitch. Il ne faut aucunement repousser le je-ne-sais-quoi, il faut l'accepter. Car il est toute la philosophie.

D'où vient cette si grande peur ? Pour répondre à cette question, nous nous aidons des analyses pertinentes de Joëlle Hansel dans son ouvrage *Une philosophie du charme* consacré à Jankélévitch. Celles-ci nous aident en effet à comprendre en quoi le je-ne-sais-quoi n'est pas estimé à sa juste valeur et en quoi on se trompe de problème. Hansel nous rappelle un fait de l'histoire de la philosophie qui éclaire la question :

Loin de participer au renouveau de l'ontologie qui marque encore l'actualité philosophique de l'après-guerre, Jankélévitch remet en cause le bien fondé du problème de l'être.⁶⁶

Jankélévitch, dans une note de *L'Alternative*, ne cache pas le manque d'enthousiasme que lui procure la philosophie d'Heidegger. Il compare celui-ci à un vêtement à la mode qui « se portera beaucoup cet hiver », et ce dans les salons parisiens. Si cette marque d'hostilité est assez amusante, elle dénote également un

66 Joëlle Hansel, *Une philosophie du charme*, Manucius, Le Philosophe, 2012, p. 52.

reproche général adressé à ce genre de philosophie. Ce genre de philosophie, c'est celle qui se préoccupe trop de l'être, qui porte le *Dasein* aux nues, et qui prétend que toute philosophie doit avant tout répondre à ce problème. Ce problème de l'être est pour Jankélévitch, et en citant Hansel, un « faux problème ». Et c'est précisément sur celui-ci que se fondent les trois degrés du je-ne-sais-quoi, évoqués plus haut. Chercher à tout prix les pièces manquantes et s'angoisser face à l'infini, c'est s'obstiner à trouver l'être et à penser qu'il est le problème le plus fondamental qui puisse nous animer.

L'ontologie traditionnelle s'est assignée l'étude du temps et du lieu, et généralement, des catégories de l'Être (qualité, quantité, relation) ou de la « quiddité ». En abordant l'Être comme un fait et non comme une question, Jankélévitch donne, au contraire, le primat à la quiddité ou au pur fait de l'existence. Alors que « qu'est-ce que l'être ? » est « une question vide de sens, le « fait-de-l'être fait, en revanche, l'objet d'une simple déclaration ». ⁶⁷

En citant Jankélévitch, Hansel détermine précisément la façon dont il entreprend de traiter l'être. Non pas comme une question, mais comme une affirmation. Autrement dit, comme quelque chose qui existe déjà. Qui est là, simplement. Si l'existence s'affirme ainsi, pourquoi donc s'échiner à s'interroger sur quelque chose qui témoigne elle-même de son existence ? La musique est là, à nos côtés, et nous traverse tout entier. Elle nous procure des émotions, fait naître en nous une infinité d'images, et fait même parler d'elle. Sans cesse, elle nous prouve sa réalité. De plus, elle confirme la nôtre en l'imprégnant d'affectivités énigmatiques, mais essentielles. L'existence est comme doublement affirmée.

67 *Ibid.*

Le je-ne-sais-quoi, c'est précisément ce qui affirme l'existence des choses sans en devoir réaffirmer sans cesse la réalité. Si, tout comme les émotions qu'il fait apparaître avec lui, il est possible qu'il déstabilise, il doit cependant, selon Jankélévitch, être réaffirmé de manière positive. Il est plus important de s'occuper des choses qui existent de manière particulière, en affirmant leur réalité tout en les laissant évasives et légères, plutôt que de s'interroger sur l'être qui est uniquement être.

Pour ce faire, et pour comprendre cette interrogation, il faut dorénavant se demander en quoi le je-ne-sais-quoi peut être réévalué positivement et en quoi il constitue bien une question philosophique ?

II. 3. 4. La musique est un je-ne-sais-quoi

Le je-ne-sais-quoi est l'expérience que nous faisons tous les jours de la présence d'existences insaisissables et pourtant bien réelles. En ceci, il est une expérience qui se rapporte à l'homme et non à des entités abstraites qu'il nous faudrait déterminer à tout prix. Les choses qui traversent la vie et le cours du temps ne doivent pas être sans cesse interrogées sur ce qu'elles sont. Si nous devons constamment les insérer dans un mécanisme de compréhension dont il faudrait sans cesse examiner l'agencement, le dispositif et l'engrenage, nous ne nous en sortirions pas. Nous ne sommes pas des mécaniciens condamnés à tout déterminer, à tout conceptualiser et à tout organiser. Il existe des choses qui se rapportent à l'intuition, ou comme le précise Jankélévitch, à l'organique, autrement

dit à ce qu'il se passe en nous et dans le temps.

Quand d'autre part on se place non plus au point de vue du sujet, ni au point de vue subjectif-objectif du Maintenant, mais au point de vue de l'objet, le je-ne-sais-quoi apparaît comme une ignorance locale sans signification particulière. C'est notamment le cas lorsqu'il s'agit de systèmes mécaniques composés d'un nombre fini d'éléments, et de telle sorte que l'ignorance d'un élément reste sans influence sur la connaissance encyclique de la totalité ; mais tel n'est pas nécessairement le cas de l'organisme, entité dont toutes les parties sont interdépendantes (...) ⁶⁸

Cette notion d'organisme, c'est celle qui permet à Jankélévitch de placer l'expérience du je-ne-sais-quoi en complète relation avec notre expérience propre, autrement dit avec nous-mêmes. Avec ceux qui vivent chaque jour l'expérience de la place manquante, qui se rendent compte des choses qui leur échappent, et qu'ils sentent disparaître après avoir à peine eu le temps de les entrevoir. S'il existe une métaphysique chez Jankélévitch, c'est une métaphysique qui ne concerne que ces choses-là. Les choses qui apparaissent en premier lieu, celles qui ne nous laissent pas le choix et qui s'imposent à notre ipséité, à notre manière d'être une personne ancrée dans le monde. Ces choses, c'est ce que Jankélévitch appelle aussi, dans *Philosophie Première*, les « choses premières », les choses « infiniment simples » dont il faut parler sans relâche. En parler sans répit parce qu'elles sont précisément ce dont nous faisons l'expérience et ce que nous considérons tout d'abord comme un tout et non comme des pièces détachées. Il faut les saisir quand elles passent : le temps, l'existence, la liberté sont des choses qui s'attrapent dans l'instant. Nous n'avons pas le temps de les théoriser et de discuter sur leur existence pendant des

68 Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, p. 43.

heures. Pendant que nous parlons, elles continuent d'exister sans nous demander notre avis. Ces choses se vivent et ne se discutent pas.

C'est précisément en cela que les choses premières sont des je-ne-sais-quoi. Elles sont là, imposent leur existence, et ne sont presque déjà plus là. Et pourtant, ces « apparitions disparitions » sont, pour Jankélévitch, tout ce qui est philosophiquement intéressant. Pour le démontrer encore plus précisément, il fait jouer les paradoxes. Une méthode qui lui est chère et qui s'affirme d'autant plus dans la démonstration d'un je-ne-sais-quoi, qui paraît n'être qu'un rien et qui est pourtant un tout.

Il y a autre chose ! ou mieux : *Il y a quelque chose qui n'est rien*. Cette paradoxologie exprime sous la forme décevante d'une litote ce qui s'exprimerait aussi bien sous la forme inverse, dans la surprenante découverte d'un rien aussi vaste que le monde.⁶⁹

Le je-ne-sais-quoi peut effectivement entraîner l'impression d'un rien. Cette place vide : n'est-ce pas une sorte de néant ? Si on peut espérer la combler, en attendant elle n'est peut-être rien de plus qu'un pur et simple rien. Si on la comble, tant mieux. Autrement, tant pis. Et ce rien continuera d'exister sans nous porter préjudice.

Or, considérer cette place ainsi c'est continuer à se placer dans un rapport mécanique au je-ne-sais-quoi. C'est le considérer comme une insignifiance, peut être source d'angoisse, mais rien de plus. Mais pour Jankélévitch, le presque-rien est en fait un tout. Et le je-ne-sais-quoi n'est ni rien, ni quelque chose. Il est l'insaisissable qui ne possède pourtant aucune qualité, déterminable et nommable car cela viendrait à le faire disparaître. À le transformer en autre chose qu'un

69 Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*.

je-ne-sais-quoi .

Notre expérience nous fait entrevoir des choses insaisissables. En ceci, parce qu'elles ne sont jamais fixées et qu'elles sont faites pour disparaître, elles sont en effet des presque-rien. Mais du simple fait de leur existence, elles ne sont pas purement rien. On a le quod sans le quid : on connaît le quod, le fait qu'elles existent, mais nous ne pouvons déterminer le quid, c'est-à-dire leur nature. Or, la quoddité de ces choses premières est effective. Ainsi, elles sont des presque-rien qui sont en fait tout, en se rapportant précisément aux choses essentielles de la vie et de l'expérience humaine : l'ineffable.

Il n'est pas difficile d'apercevoir le lien qui se dessine entre cette philosophie du je-ne-sais-quoi et la musique comme expérience esthétique humaine. La musique, elle aussi, est une chose première. Elle est, nous l'avons vu, ineffable, insaisissable, là sans être là. Elle est donc, pour parler paradoxalement une fois de plus, une existence presque inexistante.

Si elle est bien une chose première, elle a donc les mêmes caractéristiques que celles-ci. De ce fait, la musique se manifeste dans sa totalité. Elle n'est pas divisible. Et puisqu'elle se rattache à une expérience humaine, et donc à notre ipséité, elle doit être prise comme un tout. L'émotion que nous accueillons en tant qu'homme ancré dans le monde et dans le temps ne peut être divisée. Elle est un ensemble. Et c'est précisément de cette totalité que la philosophie doit s'occuper.

Dans un système mécanique, les pièces fonctionnent en relation les unes avec les autres et sont distinctes les unes des autres. Or, les choses premières sont unes et indivisibles. Ainsi l'émotion musicale n'est pas émotion d'un seul fa dièse, ou d'un seul mi strident. Elle est émotion de tout en même temps.

(...) une émotion, un souvenir, une volition, découpés dans l'étoffe de la vie, tendent

instantanément à régénérer un milieu spirituel, à s'ordonner en univers complets.⁷⁰

Pour Jankélévitch, c'est ce tout-en-même-temps insaisissable, ce presque-rien qui est un tout, qui entraîne l'émotion musicale. Plus encore, qui suscite le charme de la musique.

(...) en désespoir de cause nous appelons Charme cette absence anonyme, ce χούφον χρήμα plus aérien qu'un poète, plus vaporeux qu'un duvet, plus diffus que la brume d'un matin de printemps, plus imperceptible que la brise où chuchote l'esprit de Dieu, plus silencieux que l'ange de la mort dont les ailes palpitent doucement, au cinquième acte de *Pelléas*, dans la chambre de l'agonisante, plus léger enfin que toutes les choses les plus légères (...) ⁷¹

Si Jankélévitch parle ici de « désespoir de cause », il semble faire référence à ceux qui considéreraient encore qu'il faille combler une absence et qui seraient déçus d'admettre que cette absence est de l'ordre d'un Charme, autrement dit d'une puissance mystérieuse, que de celui d'un néant provisoire. Or, lorsque l'on admet le charme de manière positive, l'on accepte que les choses premières, et plus particulièrement l'expérience musicale, soient des insaisissables qu'il est impossible de nommer et de faire entrer dans des mécanismes, et qui sont précisément appréciables pour cela. L'expérience esthétique musicale est une expérience de charme seulement parce qu'elle est insaisissable. C'est dans cet ineffable que la beauté réside.

Nous venons de déterminer en quoi la musique était une véritable expérience, et même plus : une expérience esthétique. Même si nous ne pouvons la placer

70 Vladimir Jankélévitch, *Henri Bergson*, PUF, Quadrige, 1999, p. 13.

71 Id., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, p. 74.

sous le joug du langage et ainsi la théoriser, la musique, en plus d'être un art extrêmement technique, procure des émotions réelles qui occupent une place légitime dans la philosophie de l'art. Si elle ne répond à aucun principe, elle n'en est pas moins initiatrice de beauté.

Mais la musique n'est pas simplement une expérience esthétique un peu particulière qu'il faudrait mettre de côté parce qu'elle ne nous dit de toutes façons jamais rien. Les difficultés que l'on découvre lorsqu'il faut en parler et l'écrire, et surtout la difficulté de préciser exactement cet ineffable, ce je-ne-sais-quoi inhérent à toute expérience musicale, font d'elle une expérience légitimement liée à des interrogations philosophiques : celles du je-ne-sais-quoi et du presque-rien. La musique étant à la fois une expérience entièrement liée à notre ipséité et à notre capacité à éprouver les choses dans leur unicité et dans leur durée réelle, est un art qui dépasse largement les limites d'une simple expérience artistique.

Ceci considéré, il est dorénavant légitime de soulever une interrogation principale : à part nous transmettre des émotions, éventuellement perturbantes, que nous apporte cet ineffable ? Pourquoi faut-il absolument le considérer comme essentiel ? Certes, il provoque des interrogations philosophiques. Mais des interrogations philosophes entièrement liées à l'insaisissable ne deviennent-elles pas elles-mêmes impénétrables ? Existe-t-il un impact du mystère sur nos vies ? Ce sont toutes ces questions que nous allons dorénavant soulever dans un troisième moment. Nous verrons par conséquent que l'ineffable musical, bien plus que d'affirmer sa simple existence, influence une grande partie de nos pratiques humaines et de notre façon de nous sentir ancrés au monde. Loin de n'être qu'une expérience esthétique, elle est aussi une expérience temporelle, qui nous ramène

sans cesse à ce que nous sommes. Jankélévitch affirmait avec beaucoup de finesse et de sentiment que l'on pouvait « vivre sans philosophie, sans musique, sans joie et sans amour, mais pas si bien ». C'est cette capacité de la musique à nous faire vivre mieux qu'il faut maintenant regarder.

III) La musique à l'échelle de la vie

III. 1. La musique n'est pas complètement inexpressive

III. 1. 1. Entrevision de la réalité

La musique est ineffable, on ne peut pas la nommer. La musique est insaisissable, on ne peut pas la saisir. Elle est un mystère, une présence absente qui nous met dans le secret de son étonnante existence. Si légère et si ténue, la musique est libre, si libre qu'elle ne nous laisse jamais l'attraper.

Pourtant, malgré cette presque inexistence, la musique est plus présente que jamais. Présence manifestée par ceux par ceux qui la jouent et par ceux qui l'écoutent. Présente par l'émotion qu'elle procure, également. Mais pas seulement. Présence féconde, présence productive. Véritable compagne de la vie.

La musique existe, et ne nous demande rien. Mais par sa puissance, que nous avons déjà décelée, elle nous traverse : « une très légère ivresse qui à chaque instant nous accompagne et nous grise » ⁷², selon l'expression de Jankélévitch. Légère mais sans cesse renouvelée. La musique nous habite pendant « la demi-heure enchantée ». Or, des demi-heures, il y en aura encore et encore, perpétuellement ranimées. Une telle place ne peut rester inaperçue. Ou plutôt, on ne peut se taire sur une telle chose. Car, inévitablement, la musique ne se cantonne

72 Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 264.

pas à la simple exécution musicale, ni à la simple audition. Il y a plus. Si ce n'est pas un plus à chercher au-delà de cette musique elle-même, elle est à chercher dans l'influence qui se dessine sur nos vies.

Il convient tout d'abord de revenir sur un point que nous avons commencé à développer plus haut et qui déterminera une première influence effective que peut engendrer l'expérience de l'ineffable. Ce point, c'est celui qui nous dit que l'expérience fait entrevoir les « choses premières », qui nous fait pressentir des choses insaisissables et pourtant essentielles. Cette façon de saisir ces choses premières, c'est ce que Jankélévitch appelle lui-même dans le *Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, «l'entrevision ».

Si l'on s'attache à la définition première qu'implique ce mot, il est difficile de comprendre en quoi cette entrevision peut réellement être influente. Si ce n'est que pour voir à-demi des choses qui sont déjà en elles-mêmes insaisissables, il semble qu'elle contribue plutôt à nous conforter dans la nescience. Du moins, il paraît au premier abord inconcevable qu'elle nous apporte plus qu'une simple impression de choses virevoltant autour de nous, impossibles à nommer et impossibles à fixer. L'entrevision ne serait que la façon défaillante et structurelle d'apercevoir confusément des choses elles-mêmes confuses. Une entrevision en somme bien peu puissante.

Mais pour Jankélévitch malgré cette définition, qu'il conserve, voir à-demi ne constitue pas un défaut. Bien au contraire. Car si l'entrevision entraîne bien une insuffisance de savoir, cette insuffisance est nettement plus féconde qu'un savoir qui prétendrait non pas simplement entrevoir, mais tout voir. Omnipotent savoir, savoir menteur.

Je ne sais pas quoi. Mais non point, notez-le : je ne sais rien, purement et

simplement ; ni : je ne sais pas, sans préciser et sans distinguer. Je ne sais pas rien du tout, et je ne dis pas non plus qu'il n'y a rien. Il y a quelque chose, et c'est mon savoir seul qui est en défaut ; pourtant ce déficit de savoir est mille fois plus savant que la nescience pure et simple. Mieux encore : je ne dirais même pas : « Je ne sais quoi » si, d'une certaine manière, je n'en savais long, si je n'étais déjà en quelque mesure dans le secret.⁷³

Cette façon de savoir sans tout savoir n'est aucunement une nescience. Le je-ne-sais-quoi n'est pas un je-ne-sais-rien. Au contraire, le je-ne-sais-quoi en sait beaucoup. J'en sais beaucoup alors que les choses premières, je ne suis même pas capable de les voir. C'est précisément sur ce point que se place l'entrevison pour Jankélévitch qui pose la question : « Apercevoir sans voir, n'est-ce-pas entrevoir ? »

74

Mais entrevoir quoi ? Entrevoir un petit bout de réalité, et se rapprocher de la vérité. Voilà ce que permet l'entrevison. En s'attachant aux choses premières et en déterminant leur existence, elle est capable de nous informer de l'existence effective de choses insaisissables. L'entrevison aiguisée acquiert donc une réelle influence : si elle ne nous informait pas de ces existences, celles-ci n'arriveraient certainement jamais à notre conscience. L'expérience du je-ne-sais-quoi devient expérience féconde, et même expérience savante.

Or, le je-ne-sais-quoi est une existence qui ne consiste en rien et où il n'y a, en un sens, rien à savoir. Toutefois, cette existence ne paraît inconsistante qu'en raison de sa richesse même et de la subtilité infinie de sa contexture : aussi gardons-nous le droit de parler d'une demi-gnose.⁷⁵

73 Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, p. 60.

74 *Ibid.*, p. 61.

75 *Ibid.*, pp. 63-64.

L'influence de l'entrevison est donc claire : elle nous rattache à un peu de réalité. Elle nous met dans le « secret » dont parlait Jankélévitch, dans la confidentialité d'existences presque insaisissables. La capacité d'entrer dans ce mystère devient une prouesse savante et même une fierté. Nous faisons dorénavant partie d'un monde où différentes existences se rencontrent et où les conceptualisations terre à terre vont devoir composer avec d'autres réalités.

Le *quid* inconnaissable du presque-rien, en tant qu'il s'impose à nous comme nécessité *a priori*, exprime donc une réalité mystérieuse. La quoddité de ce mystère, à son tour, se révèle comme pur fait-que : *nous connaissons qu'un je-ne-sais-quoi existe sans savoir en quoi la chose consiste*. Exister sans consister en quoi que ce soit, n'est-ce pas le déroutant, décevant, irritant paradoxe du Charme ? ⁷⁶

Cette réalité que nous entrevoyons, c'est celle du mystère. Celle qu'il est difficile à comprendre, à expliquer, mais qui n'est pas absolument impénétrable. Ce mystère, cette place anonyme, c'est précisément ce que nous appelons Charme. Car en plus de provoquer une certaine fierté, lorsqu'on se laisse aller à l'entrevison pénétrante, l'on se rend compte que ce mystère nous plaît. Les choses qui ne durent qu'un instant, les choses qui disparaissent sans laisser de trace, nous ramènent à la réalité tout en nous séduisant.

Cette réalité mystérieuse qui nous charme, nous nous doutons bien qu'elle correspond exactement à la musique. Cependant, avant de déterminer toute la subtilité du charme musical et sa façon de constituer une véritable expérience esthétique humaine, il convient de revenir sur une chose essentielle que nous n'avons pas encore soulevé : ce que Jankélévitch nomme, principalement dans *La*

76 *Ibid.*, p. 63.

Musique et l'Ineffable, « L'Espressivo Inexpressif ».

S'il est important de revenir sur cette expression, c'est parce qu'elle permet de comprendre en quoi la musique, bien qu'elle doive être affirmée haut et fort comme ineffable, n'est cependant pas un terme ineffable. Au contraire, l'ineffable est tout à fait fécond. Et c'est précisément cette fécondité qui fait de lui une expérience esthétique non pas simplement artistique, mais entièrement liée aux pratiques humaines.

Avant de déterminer précisément en quoi il est effectivement inséparable des conduites humaines, il convient de comprendre en quoi consiste cet « Espressivo Inexpressif ». Car, à n'en pas douter, l'expression peut paraître étrange et même inconvenante.

En effet, il y aurait de quoi s'offusquer. Nous n'avons pas cessé de répéter, et Jankélévitch le premier, que la musique était inexpressive par essence. Que si elle faisait naître en nous des émotions certaines, ces émotions ne pouvaient être la musique elle-même. Et que la musique n'était qu'un ineffable qu'il fallait se contenter d'accepter comme tel. Comment pourrait-elle être à la fois inexpressive et expressive ?

Ici ressort toute la paradoxologie propre à Jankélévitch. Il semble que ce soit dans son expression, longuement développée dans *La Musique et l'Ineffable*, « L'Espressivo Inexpressif », qu'elle s'affirme le plus nettement.

III. 1. 2. Qu'est ce que la musique exprime ?

Pour saisir ce que la musique peut bien finalement exprimer, il faut tout d'abord établir une distinction essentielle, que Jankélévitch rappelle lui-même. Nous avons commencé à le dire, le mystère que nous transmet la musique n'est pas un mystère morne, totalement ésotérique, c'est au contraire un mystère fécond. Pour le confirmer, Jankélévitch explique :

(...) plus brièvement : le mystère musical n'est pas *l'indicible*, mais *l'ineffable*. C'est la nuit noire de la mort qui est l'indicible, parce qu'elle est ténèbre impénétrable et désespérant non-être, et parce qu'un mur infranchissable nous barre de son mystère : est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire (...) ⁷⁷

L'ineffable permet de tout dire. Puisqu'il n'est pas nommable, il n'est pas fixé. Ainsi, de par sa simple existence, et parce qu'il est défini par sa seule incapacité à être désigné, l'on peut dire encore et encore sur lui. En tout cas, l'on peut affirmer sans cesse qu'il est inexprimable. Contrairement à l'indicible qui nous paralyse, il entraîne notre besoin de l'affirmer et d'en parler.

Mais il convient d'aller plus loin que cette simple constatation. Car l'ineffable, s'il est bien ineffable, et qu'il nous permet de tout dire, ne vient pas de nulle part. Si nous avons tant envie d'en parler, il faut d'abord qu'il puisse être considéré comme tel. Ce qu'il y a derrière cet ineffable musical, ce sont les musiciens. Si

⁷⁷ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, pp. 92-93.

nous comprenons dorénavant en quoi consiste l'ineffable musical qui rend la musique inexprimable, il semble difficile de concevoir des musiciens qui n'auraient aucune intention à exprimer. Si comme nous l'avons vu, le musicien est entièrement libre, cela signifie-t-il qu'il fait de la musique sans y penser ? N'a-t-il vraiment aucun message à transmettre ? Ou au contraire, tente-t-il de signifier ses propres émotions dans sa composition ou l'exécution d'un morceau ?

Commençons par imaginer des métaphysiciens musiciens. Car finalement, les métaphysiciens aussi ont le droit de faire de la musique. Et un certain nombre d'entre eux doivent espérer que nous traduisions leurs messages. Il doit bien exister des musiciens, qu'ils composent, jouent, ou fassent les deux en même temps, qui souhaitent que l'on considère leur musique comme une sémantique à analyser, à traduire en lettres de l'alphabet. Autrement dit, comme quelque chose de tellement plus élevé que ce que nous connaissons habituellement. Nous devrions donc passer notre temps à déchiffrer le fort et si expressif message que le musicien s'est donné la peine de nous transmettre, à nous, habitants de la Terre. Tandis que lui, est si au-dessus de nous. L'expression est donc pour lui, tout ce qui compte. Et s'il fait de la musique, il semble que ce soit plutôt dans le but de faire de la *méta-musique* et de produire une signification extra-musicale.

Cette extra-musicalité est quelque chose qui intéresse grandement, encore aujourd'hui, un certain nombre de théories de la musique. Jean-Jacques Nattiez, musicologue et sémiologue, enseignant à l'Université de Montréal, préconise un sens extra-musical de la musique. Il écrit :

Certes, il y a une dimension sémantique de la musique : *La Mer* de Debussy dénote bien le bruit des vagues, le solo du cor anglais de *Tristan* connote la nostalgie, *Till*

Nattiez utilise volontairement des termes qui ne laissent pas de doute sur la nature significative qu'il attribue à la musique. Si *La Mer* « dénote », c'est qu'elle est elle-même le signe de quelque chose. Et si l'on affirme que le morceau est lui-même un signe, la musique se voit inéluctablement associée à un langage. Si le « solo du cor de Tristan connote la nostalgie », c'est que celui-ci désigne quelque chose qui *est*, autrement dit le cor devient lui-même nostalgie. Il n'y a plus qu'un pas pour dire sans transition que le cor *est* nostalgie.

Pour Nattiez, il existe une sémantique de la musique. La musique a une signification : elle manifeste des choses que nous pouvons considérer comme étant la musique elle-même. Estimer les choses ainsi, c'est attribuer aux morceaux des capacités à signifier. Mais c'est encore plus : c'est considérer l'existence d'une intention derrière la musique, une volonté des musiciens et des compositeurs à faire de la musique un symbole. Symbole de leurs idées, symbole de leurs émotions. Leur mot d'ordre : exprimer, avant toute chose.

D'après ces considérations, il n'est pas difficile de penser que la théorie de Nattiez aurait nettement été rejetée par Jankélévitch. Pour le confirmer, il suffit de regarder ses propos sur l'intention romantique. Si le romantisme musical n'est pas une théorie au même titre que les affirmations de Nattiez, c'est pourtant bien le romantisme qui a pensé comme première source de création musicale le besoin expressif des musiciens.

La musique, si elle n'exprime pas des idées, serait-elle le langage des sentiments et des passions ? plus que la prose et la poésie, serait-elle un moyen de nous transmettre des

⁷⁸ Jean-Jacques Nattiez, *Pluralité et diversité du savoir musical* in *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Actes Sud, Beaux Arts, 2007, p. 24.

confidences ou des aveux sur l'intimité affective du créateur ? Telle fut la conception romantique, celle du moins que les romantiques eux-mêmes professaient lorsqu'après coup ils interprétaient pour le public la genèse de leurs propres œuvres.⁷⁹

Les romantiques affirment donc qu'en interprétant leurs œuvres, ils donnent à voir ce qui les a poussé à écrire, à composer, à jouer, voire même à chanter. Il y a eu préméditation et ce qu'il nous est donné à entendre est né d'émotions et de volontés antérieures. Ce pauvre homme souffrant sur la scène, c'est précisément parce qu'il souffre qu'il est là, devant nous. Il peut témoigner sur son passé et faire connaître sa souffrance. Pour cela, il utilise la musique. Tout en espérant que ses états psychologiques seront compris par tous et attireront suffisamment d'empathie : traduisez ma musique, vous comprendrez toute ma peine. L'expression de l'émotion, voilà tout ce qui doit importer.

Malheureusement pour cet homme, sa souffrance aura beau être sincère, les tourments ne diminueront pas la gravité de la préméditation. Car cette intention, c'est tout ce que Jankélévitch déplore.

En citant Stravinski, il reprend à son compte les propos du musicien : « L'expression, dit Stravinski, n'a jamais été la propriété immanente de la musique. »⁸⁰ La musique n'implique pas l'expression. Ce n'est pas ce qu'elle recherche. Les romantiques, en faisant d'elle le procédé artistique expressionniste par excellence, se trompent. Erreur qui a sûrement, aux yeux de certains, contribué à rendre ce mouvement quelque peu caricatural, voire risible. C'est en tout cas ce que l'on ressent souvent à la lecture de Jankélévitch. S'il parle bien de musique en général, ceux qui, en la composant et en la jouant, contribuent à faire croire que l'on peut la saisir, que ce soit par des idées, ou par des émotions,

⁷⁹ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 41.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 42.

obtiennent rarement ses louanges. Dans ses écrits, les principaux représentants du romantisme sont très rarement mentionnés. Si l'on prend pour exemple *La Musique et l'Ineffable*, où se concentrent le plus d'exemples de compositeurs, il est une seule fois question de Beethoven. Et la référence à celui-ci n'est utilisée que pour récuser une erreur de plus :

On a écrit que la symétrie de la demande et de la réponse, dans le final du XVI^e quatuor de Beethoven (« Le faut-il ? – Il le faut ! ») révélait une musique capable, comme le langage discursif, de poser et opposer thèse et antithèse, « de les développer et de conclure non par une synthèse, ... mais par une affirmation bien déduite ». On ne saurait être plus complètement dupe des transpositions de la rhétorique...⁸¹

Ici, c'est Jean Chantavoine, critique musical et musicologue français, ayant consacré un ouvrage entier à Beethoven en 1906, qui est vivement condamné pour avoir rapproché musique et langage raisonné. Or, si Beethoven n'est cité que pour appuyer cette critique, l'on est en droit de penser que Jankélévitch ne considérerait pas le personnage ni ses compositions comme étant susceptibles de corroborer son propos autrement que pour réprocher la musique considérée comme un langage.

Également très peu de mots sur Schumann, très peu sur Bizet. Jamais sur Brahms. Cela n'est pas un hasard.

81 *Ibid.*, p. 29.

III. 1. 3. La préférence musicale : La musique « se-faisant »

Cependant, cette exclusion ne doit pas être comprise comme une construction théorique. La préférence que Jankélévitch manifeste pour des styles musicaux plutôt que d'autres ne se constitue pas en principes définitifs et indiscutables. Il explique à Berlowitz :

C'est encore à Prague que j'ai entendu toutes les symphonies de Mahler : Bruno Walter venait de Vienne pour les diriger à la salle Lucerna. Malgré des moments sublimes, notamment dans la deuxième partie (scène finale du *Faust* de Goethe), la Huitième Symphonie de Mahler ne ressemble guère aux musiques dont rêvait M. Croche et « qui joueraient et planeraient sur la cime des arbres, dans la lumière de l'air libre ». La musique allemande est trop subjuguée par le néant, trop habitée par la volonté du grandiose ; elle tourne trop obstinément le dos à la « collaboration mystérieuse du parfum des fleurs », des courbes de l'air et du mouvement des feuilles. J'aime que la musique ne soit pas sourde à la chanson du vent dans la plaine, ni insensible aux parfums de la nuit.⁸²

Jankélévitch ne peut pas rejeter un pan entier de l'histoire de la musique. Il ne peut pas non plus, malgré son hostilité à tout ce qui se rapporte à l'Allemagne après 1945, ignorer complètement la musique allemande. Cependant, ses préférences musicales en disent long sur sa propre conception de la musique.

Ce n'est pas parce que l'on cherche à faire forte impression que l'on touche forcément. Pour Jankélévitch, la musique ne doit pas se contenter de verser dans le monumental et l'architectural. Comme le pensait Monsieur Croche,

82 Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, pp. 255-256.

pseudonyme que Debussy utilisait pour écrire, ce sont au contraire les choses légères, celles qui font partie de notre entourage : la nature, l'air, le vent, qui importent avant tout. La rhapsodie plutôt que la symphonie.

Vouloir à tout prix montrer ses sentiments, c'est finalement chercher à exprimer quelque chose. Pour Jankélévitch, il semble que la musique ne soit pas le bon support. Si la symphonie romantique sait partager des « moments sublimes », son objectif de faire primer les sentiments sur la raison reste un objectif. Ce primat n'empêche pas que la symphonie doive s'organiser selon des mouvements. La rhapsodie, forme éclatée qui juxtapose les thèmes, laisse au contraire sa forme libre, ne cherche rien. Elle se fait, et s'impose à nous sans intention particulière.

L'expressionnisme n'intéresse pas Jankélévitch car l'expressif musical rend la musique beaucoup trop grandiloquente. Ce n'est pas ce qu'il faut rechercher musicalement. Plutôt que de s'intéresser aux choses qui valent la peine, les musiciens ne pensent qu'à leurs sentiments et rendent la musique presque insipide. Voilà tout ce que nous dit Jankélévitch.

Mais alors, où se place l'expressif dont il parle pourtant ? Qu'est-ce qu'un « expressif inexpressif » ? Si tout expressionnisme est rejeté, quelles possibilités sont envisageables ?

Si l'on cherche le contraire de l'expressionnisme, c'est immédiatement à l'impressionnisme que l'on pense. Jankélévitch le considère d'ailleurs lui-même comme une réaction au romantisme. L'impressionnisme se constitue comme un antiromantisme.

Tout d'abord l'impression pittoresque peut servir de dérivatif à l'expression humoresque ; l'impression, qui est sensorielle, mais objective, décharge l'expression, qui

est exhibitionniste et subjective ; l'impression qui est centripète, fait baisser la température pathétique de l'âme et atténue le besoin d'épanchement par la volonté de détachement.⁸³

Mettre un peu d'eau sur le feu. C'est ce que l'impressionnisme tente de faire. Même si elle se fonde sur les sensations que lui procure son environnement, l'impression n'est pas subjective. L'impressionniste parle donc, lui aussi, de sentiments, mais de sentiments à attribuer aux choses, car ce qui l'intéresse ce sont les sensations face au monde. Au contraire, l'expressionniste affiche en public ses sentiments. Ce qui intéresse le romantique, c'est lui-même. Le monde autour peut être intéressant, mais c'est seulement s'il est envisagé du point de vue de sa propre personne. Un peu de pudeur, réclame Jankélévitch.

Or, réclamer de la pudeur n'est-ce pas encore une fois de réclamer moins d'expression ? Où celle-ci peut-elle se placer alors qu'on ne cesse de la réprimer ? La réponse existe et elle se trouve dans la deuxième réaction antiromantique que détermine Jankélévitch.

L'expressionniste exprimait des sentiments autour de ses sensations : à ce compte l'impressionniste note ses sensations sur les choses, cependant que la musique inexpressive laisse parler les choses elles-mêmes dans leur crudité primaire, sans exposant ni intermédiaires d'aucune sorte.⁸⁴

La musique laisse parler les choses. Autrement dit, elle ne s'occupe ni d'exprimer ses sentiments ni d'en attribuer aux choses. Elle laisse faire. Mais laisser parler, n'est-ce pas laisser s'exprimer ? La musique exprimerait-elle ? Oui.

83 Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 42.

84 *Ibid.*, p. 44.

Mais d'une façon bien particulière.

Si la musique exprime quelque chose ce n'est que le réel : ce qui arrive et non ce que nous cherchons nous-mêmes à exprimer, préalablement à l'exécution musicale ou à la composition.

Lorsque Jankélévitch dit qu'il n'y a pas de sens, ce qu'il explique, c'est qu'il n'y a pas de recherche de sens. La musique n'est pas un support. Elle n'est pas non plus une intention préméditée. S'il y a bien toujours une petite part d'intention de la part du musicien, celle-ci n'est que spontanée. Corrélatrice au moment de la création. Le sens musical n'est donc qu'un sens qui se dessine dans l'immédiat, dans le temps de l'accomplissement. Le sens repart aussitôt que la musique n'est plus jouée.

Le sens, en musique, se forme pour le compositeur au fur et à mesure de la création, pour l'interprète et l'auditeur au cours de l'exécution : ici et là émane du « se-faisant », c'est-à-dire d'une œuvre *en train* d'évoluer dans le temps.⁸⁵

La musique fait, elle ne discute pas. Ainsi, le seul sens qu'elle peut porter en elle est celui qui ne théorise pas. Celui donc qui est relatif à la réalisation même. En d'autres termes, ce n'est pas le sens spatialisé, c'est le sens de la durée réelle que la musique transporte avec elle.

Mais de quel sens parle-t-on ? Car même si le sens musical n'est ni le sens de l'expressionnisme, ni même le sens de l'impressionnisme, à partir du moment où il est désigné comme tel, il est quand même sens de quelque chose.

Pour comprendre de quel sens parle Jankélévitch, il faut inverser la façon de le concevoir. Depuis le départ nous observons de quelle manière agissent, jouent,

85 *Ibid.*, p. 41.

composent ceux qui prétendent apporter un sens à la musique. Comme si celle-ci était une page blanche sur laquelle ils pouvaient annoter et gloser toutes leurs idées ou sensations afin de les exprimer le plus superbement possible par la suite, musicalement. C'est précisément sur ce point que se forme toute l'erreur.

Le sens ne vient pas de ce que nous mettons dans la musique, mais de ce que la musique, dans le temps de sa création même, apporte avec elle. Nous l'avons vu, la musique est une chose première. Autrement dit, une unicité qui apparaît dans son ensemble et jamais de façon disparate. Elle est un tout qui perce, qui suit le temps, et disparaît presque aussitôt. Ce qu'il faut comprendre, c'est que la musique n'est pas quelque chose qui se prépare. Si elle existe ce n'est qu'en parallèle à sa création. Il n'y a pas d'intentionnalité musicale, il n'y a pas de vouloir-dire, il n'y a qu'une apparition temporelle et créatrice. La musique n'a pas à montrer ce qu'on voudrait lui faire dire, la musique montre.

Cette inversion, qui transforme le sens provenant de la volonté humaine à un sens purement musical provenant de la création elle-même, fait comprendre une chose essentielle : la musique n'est pas une expérience humaine parce que l'homme peut l'utiliser à sa guise comme une sorte de béquille pour ses peines. La musique est une expérience humaine parce que sa façon d'apparaître au monde ramène l'homme aux choses essentielles et aux chose concrètes.

Lorsque Jankélévitch parle de musique inexpressive, il parle en même temps de « crudité primaire ». La musique parle cru. Autrement dit, elle exprime sans altération, ni détours. C'est là que se place « l'expressif inexpressif » qui ne devient qu'un apparent paradoxe. Si la musique peut exprimer de manière libre, c'est qu'elle est effectivement expressive d'un certain domaine. Ce champ expressif, c'est celui du réel et de nos manières d'être.

Si la musique est inexpressive, c'est parce qu'elle n'a pas de thèse à énoncer, ni tel ou tel sentiment spécifique à exposer. En revanche, son apparition apporte avec elle un regard sur le monde et sur ce qui existe, sur le moment, dans l'instant même de l'exécution et de l'écoute musicale. Elle exprime ainsi notre manière d'être, notre façon d'agir, notre « griserie légère ».

Ce retour au réel, aux choses vraies, aux choses qui existent, c'est exactement le lien qui unissait la musique à la philosophie. Mais c'est également le lien qui unit dorénavant la musique au réel, et à notre propre existence.

La philosophie, revenant au « concret », selon l'expression de Jean Wahl, accomplit un pas analogue vers les choses *elles-mêmes* : tandis que l'idéalisme académique visait les choses à distance, la perception pure de Bergson et l'intuition de Losski s'installent non pas seulement dans la proximité immédiate de ces choses, mais nez à nez avec le réel *tel qu'il est*, mais *à même le réel* (...) ⁸⁶

Jankélévitch rappelle son enthousiasme pour la philosophie qui s'attache à ce qui est là, devant nous, dans sa totalité. Si Jean Wahl, philosophe français, professeur à la Sorbonne de 1936 à 1967, disciple d'Henri Bergson, est ici cité par Jankélévitch, c'est pour leur intérêt commun à ce qui existe de manière autonome. À ce qui se passe dans la durée réelle. À ce qui ne provient d'aucune intention. Concernant la musique, c'est exactement la même chose. Et c'est précisément ce concret qu'elle exprime.

Après cette citation, Jankélévitch fait aussitôt le lien avec la musique. Et signe l'un de ses plus remarquables écrits sur ce que la musique exprime effectivement.

86 *Ibid.*, pp. 44-45.

(...) la nue vérité dépouillée de toute rhétorique, la vérité en chair et en os, la vérité crue et incohérente, la vérité des commères qui jacassent sur le marché de Limoges, la vérité des cosaques, des juifs et des tziganes qui se chamaillent à la foire de Sorotchintsi, la vérité naïve de l'enfant qui bavarde avec sa niania, toutes ces vérités brutes, crues et nues sont immédiatement présentes à la musique de Moussorgski ; leur fruste ingénuité n'a pas eu à parcourir l'épaisseur de symboles ni la distance idéalisante ou stylisante que l'art interpose entre l'esprit et les bruits du monde. La musique de Moussorgski va droit au but (...) ⁸⁷

Ce que la musique exprime, ce ne sont pas des vérités sondées, tirées de principes déjà existant. Ce que la musique exprime ce sont les vérités du réel. Les vérités franches. Brute, la musique l'est. Mais simple également. Infiniment simple. Et si la musique exprime tout en restant à la fois inexpressive, c'est parce que ces vérités sont les nôtres. Qu'elles ne sont pas conceptualisables et qu'elle ne peuvent être arrachées dès lors qu'elles sont découvertes. La musique est une expressivité inexpressive parce qu'elle dit des vérités qui ne seront jamais extraites de leur unicité, pure et simple.

Il n'est pas étonnant que Jankélévitch choisisse Moussorgski pour illustrer cette vérité musicale. La musique russe a beaucoup compté pour lui. Et particulièrement la musique russe nationale. Celle qui parlait des prolétaires, du folklore, des traditions d'un pays. Voilà où se tient la vérité. Et surtout, voilà ce qu'il faut exprimer. La vérité, rien que la vérité. Et la vérité libre, celle qui ne fait pas du réel une abstraction conceptuelle plate et insignifiante. La vérité, à l'air libre.

Afin de comprendre en quoi la vérité exprimée par la musique est en effet si

87 *Ibid.*, p. 45.

libre, il convient de regarder une nouvelle fois ce que la musique fait effectivement.

Si la musique, exprimant le réel, reste toutefois inexpressive, c'est parce qu'elle nous laisse toujours le choix. Les vérités qu'elle exprime ce sont, comme nous l'avons dit, nos vérités. Celles que la musique nous apporte, mais aussi celles que nous décidons de découvrir.

La musique n'exprime pas mot à mot, ni ne signifie point par point, mais suggère en gros ; elle n'est pas faite pour les traductions juxtalinéaires ni pour la confidence des intimités indiscrètes, mais pour les évocations atmosphériques et pneumatiques.⁸⁸

La musique ne nomme pas tel ou tel sentiment. Elle est évidemment liée à un affect, mais à un affect du moment. Autrement dit, à notre manière d'être pendant le temps de l'exécution musicale. Si les choses se passent ainsi, c'est parce que la musique elle-même prend part à cette atmosphère évasive et énigmatique.

Pour l'illustrer, Jankélévitch fait référence à une œuvre de Smetana :

L'admirable *Quatuor* en Mi mineur de Smetana, *Histoire de ma vie*, (« Z mého života ») ne suit pas d'année en année l'évolution continue d'une existence, ni les péripéties de cette évolution ; mais il choisit, à travers les âges de la vie, quatre jalons significatifs qui en résument le drame : l'aspiration de l'artiste à un idéal inexprimable ; les polkas de la Bohême, évoquant la souriante jeunesse du grand Tchèque ; et puis l'amour, rêveur et mélancolique comme le passé lui-même ; enfin, messenger de malheur, ce mi suraigu et lancinant, signe avant-coureur d'une infirmité impitoyable, qui annonce au musicien la fatale surdité.⁸⁹

88 *Ibid.*, p. 69.

89 *Ibid.*, pp. 74-75.

Smetana n'a pas l'intention de retranscrire en détail toutes les anecdotes de sa vie. S'il avait effectivement souhaité le faire, le support de l'écriture eut été mieux adapté. En choisissant quatre thèmes représentatifs et déterminants, il exprime bien quelque chose à l'intérieur de chacun, mais en gros. Il n'y a pas de sens précis et déterminé à dégager de ces thèmes, simplement des impressions. Des sensations que l'on interprète comme on le souhaite. Ainsi, Smetana suggère pour faire naître le plus librement possible des images en nous. S'il y a bien une petite intention derrière la création musicale, celle-ci s'efface et ne fait qu'évoquer. Chacun comprendra ce qu'il voudra.

III. 1. 4. Exprimer l'inexprimable

La musique signifie donc quelque chose en général sans jamais rien vouloir dire en particulier.⁹⁰

Si la musique exprime, elle exprime en laissant toujours le choix. Que ce soit du côté de l'interprète ou de celui qui écoute. Le musicien, libre, fait la musique. Sans intentionnalité précise, il n'impose rien à l'auditeur. C'est dans cet échange imprégné d'une indépendance réciproque que la musique s'exprime le mieux. Car si elle laisse la place aux interprétations, c'est qu'elle exprime sans jamais partir de principes ni pour en déterminer. Ainsi, elle reste fidèle à tout ce que nous venons de dire d'elle. Expressive, en exprimant le réel cru et franc. Inexpressive car ce réel, éprouvé, mais si difficile à dire par des mots sans en dénaturer la portée, est

⁹⁰ *Ibid.*, p. 75.

impossible justement à dire. De ce fait, le réel reste lui-même inexprimable. Ce que la musique, bien qu'elle l'exprime au moment seul de son exécution, respecte tout à fait.

A considérer sa naïve et immédiate vérité, la musique ne signifie pas autre chose que ce qu'elle est ; la musique n'est pas l'exposé d'une vérité intemporelle, mais c'est l'exposition elle-même qui est la seule vérité, la sérieuse vérité.⁹¹

C'est dans la totalité musicale que la vérité apparaît. Elle est inhérente à la musique même. Si nous pouvons entrevoir cette vérité, celle-ci ne s'échappe jamais de l'exécution musicale. Exactement comme ce que nous disions sur la musique précédemment : s'il faut la saisir au passage, il en va de même, inévitablement, pour la vérité. Si celle-ci est si crue, c'est parce qu'elle est une présence déjà absente. Elle n'a pas le temps de s'attarder. C'est pour cette raison qu'elle apparaît dans sa manière d'être la plus franche. Si nous pouvions extraire la vérité de la musique, nous commencerions d'emblée à la théoriser et à lui apposer toutes sortes de concepts.

La musique nous laisse aller où l'on veut. Surtout, où elle veut. C'est en cela qu'elle continue, tout en étant expressive, à exprimer sans cesse l'inexprimable.

De part et d'autre, s'étendent devant nous l'infini, le possible, l'indéterminé, et l'esprit s'égaré dans un entrecroisement inextricable de bifurcations bifurquées, dans un réseau labyrinthique de carrefours ramifiés et de carrefours de carrefours. Il n'y a plus de donnée simple, il n'y a qu'une complication complexe à l'infini. L'équivoque infinie n'est-elle pas le régime naturel de la musique ? Appelons *Espressivo* inexpressif la première de ces

91 *Ibid.*, p. 87.

équivoques.⁹²

La musique, en laissant le choix, est équivoque. Selon le compositeur, selon l'interprète, selon l'auditeur, on lui donne le sens que l'on souhaite. C'est précisément cette indépendance qui fait que la musique reste toujours un inexprimable. C'est parce qu'elle n'a pas qu'un seul sens. Autant de sens que d'auditeurs. Autant de sens que ceux qui en font.

Il serait évidemment impossible de réunir en un seul sens tous les sens qu'on lui attribue. Personne ne serait d'accord. De quel droit déciderait-on que *La Mer* de Debussy exprime indubitablement les clapotis de l'eau ? Et que cette interprétation devrait être la même pour tout le monde ? Et si j'ai envie d'y voir, au contraire, une promenade dans les plaines ? *La Mer* n'est en effet qu'un titre. Et il serait absurde, après tout ce que nous avons dit sur le rapport entre musique et langage, de l'expliquer selon cette seule réalité.

Si la musique apparaît comme une totalité, les sens qu'on lui donne sont en revanche distincts. En ne nous disant jamais rien de précis, en ne nous disant rien que la vérité en rapport avec notre propre expérience, et en n'exprimant qu'un inexprimable, la musique laisse toujours libre cours à l'interprétation.

Si la musique a bien un sens, celui-ci est entièrement lié aux deux caractéristiques que nous attribuons depuis le début à la musique : à l'ineffable et à l'insaisissable.

À l'ineffable, tout d'abord, parce qu'aucun sens défini n'est jamais donné. Le sens ne peut être nommé. Un seul mot, un unique concept, ne pourra jamais désigner un thème musical. Ce serait considérablement le réduire.

À l'insaisissable parce que ce n'est pas au sens conceptualisable que fait

92 *Ibid.*, p. 83.

référence Jankélévitch. On ne parle pas d'un sens qui serait saisissable et que l'on pourrait établir comme définitif et collectif. Ce dont parle Jankélévitch, c'est du « sens du sens ». Du sens enfoui, celui qui se rattache à la signification interprétative, à notre expérience propre. Le sens du réel, de la « vérité à *bout portant* ». ⁹³

La musique ne soustrait pas le sens *pour* le révéler, – car tel serait le stratagème de la coquetterie ; mais elle révèle le sens du sens : la musique révèle le sens du sens en le soustrayant, et vice versa le rend volatil et fugace dans l'acte même par lequel elle le révèle. ⁹⁴

La musique n'a pas l'intention de révéler. C'est seulement du fait même de son existence qu'un sens apparaît. C'est de la musique que le sens se dérobe. La musique me dit ça, la musique me parle de ceci. De la vérité que j'éprouve, des interprétations que je lui donne. Et ce sens, bien qu'il exprime une vérité brute, se dérobe déjà et repart aussitôt. Sans se poser, il reprend son envol et s'enfuit.

III. 2. Un art du temps

III. 2. 1. Le temps est irréversible

93 *Ibid.*, p. 45.

94 *Ibid.*, pp. 62-63.

Nous venons de déterminer en quoi la musique pouvait effectivement se rapporter à l'expérience humaine. Alors qu'elle est insaisissable et inexprimable, elle est en même temps capable d'exprimer. Étonnant et admirable paradoxe : la musique, tout en étant inexprimable, signifie quand même. Ce qui rend tout à fait particulière et remarquable cette signification, c'est qu'elle est à notre portée. Ainsi, elle nous rattache entièrement à notre environnement, au concret et aux choses réelles. Aux choses premières, dans leur totalité. La musique devient une expérience esthétique à l'échelle de l'homme.

Cependant, la musique reste toujours un mystère. Qu'on la considère à l'échelle humaine ne signifie pas qu'elle serait finalement maîtrisable. Les choses vraies seront toujours des inexprimables qui ne dépendent d'aucun principe, et sur lesquels nous ne pouvons avoir aucune emprise. Si la musique est à l'échelle de l'homme et de son existence, c'est parce qu'elle permet, pendant le temps magique de son exécution, de saisir la vérité organique, la vérité apparente, la vérité qui doit également toujours repartir.

C'est précisément cet éclair instantané de l'apparition musicale qui doit nous intéresser dorénavant. Nous n'avons cessé de répéter, en effet, que la musique se fait dans le temps et qu'elle n'est là que pour disparaître aussitôt. C'est parce que la musique est un art temporel qu'elle se caractérise ainsi.

La musique est un art temporel non point secondairement, comme la poésie, le roman ou le théâtre, mais essentiellement. Certes il faut du temps pour jouer un drame : mais l'oeuvre théâtrale peut aussi se lire d'affilée ou par fragments, et dans n'importe quel ordre ; l'oeuvre musical, elle, n'existe que le temps de l'exécution (...) aussi la sonate n'est-elle pas à proprement parler une succession de contenus expressifs qui se déroulent *dans* le temps : chronologie enchantée et mélodieux devenir, elle est *le temps*

*lui-même (...)*⁹⁵

S'il est primordial de relever cette caractéristique qui n'est, d'ailleurs pas qu'une simple caractéristique, mais qui est bien l'être de la musique : la musique *est* temps, c'est pour deux choses essentielles. Tout d'abord, parce que si la musique est bien un art du temps, elle constitue d'autant plus une expérience humaine. Ensuite, parce qu'en tant qu'expérience temporelle, la musique ne fait pas simplement partie de la vie de l'homme comme n'importe quel objet quelconque. Avec la musique, la vie se voit enchantée. Ainsi que l'existence et les capacités, toujours à dépasser.

Commençons par établir le lien entre l'expérience musicale et l'expérience temporelle.

Le temps, selon Jankélévitch, est plus fort que tout. Il est, par excellence, ce sur quoi nous n'avons absolument aucun pouvoir. N'en déplaisent aux moralistes et métaphysiciens de la musique. Il écrit dans *L'irréversible et la nostalgie* :

Hélas ! le grand enfant est privé de son jeu favori : amputées de la moitié de leur pouvoir, la surconscience et, plus encore, la survolonté désespèrent de jouer à la balle avec le temps, de mettre le temps dans leur poche, de s'offrir le temps en spectacle ; le temps n'est pas à leur disposition, ni ne tombe dans leurs prises.⁹⁶

S'il est impossible de dompter le temps, c'est parce que cela est structurellement impraticable. Et ce pour une raison primordiale : le temps est irréversible. Le temps est typiquement et nécessairement ce dont on ne peut inverser le cours. Nous aurons beau lui demander, beau le supplier, beau y croire

95 *Ibid.*, pp. 90-91.

96 Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Champs essais, 2011, p. 31.

très fort, rien n'y fera. Nous ne revenons pas sur le temps, nous ne revenons jamais en arrière.

« Ô temps, suspends ton vol ! » s'écrie un autre poète, le poète du *Lac* et des amours révolues... Mais le temps ne suspend pas son vol ; il fait la sourde oreille, le temps ; il poursuit inexorablement sa course silencieuse sans tenir nul compte de nos supplications et de nos objurgations ; il ne se laisse pas fléchir, ni infléchir ; encore moins se laisse-t-il intimider par des menaces ! ⁹⁷

Par conséquent, tout ce que nous pouvons faire face au temps, c'est le subir. Impuissants, incapables, enfants abandonnés avec leurs balles, il nous faut accepter cette irréversibilité, du moins la supporter. Ce qui est passé est passé. Rien de plus. Nous ne pourrions jamais nous déplacer, comme dans l'espace d'un lieu à un autre, d'un laps de temps à un autre. Nous ne pouvons sauter en arrière pour habiter un ancien espace de temps. De ce fait, tout ce qu'il reste, ce sont les souvenirs. C'est précisément en cela que l'irréversibilité devient difficile à supporter.

Mais la mémoire, sous couleur de compenser l'irréalité du passé et de présentifier le prétérit, ne fait qu'en souligner davantage le caractère posthume et spectral : du passé, il nous reste justement un simple souvenir ; vestige et symbole idéal du présent, image fantomale et vaporeuse inscrite en surimpression sur le réel perçu, le souvenir avive par son insuffisance même ou, comme eût dit Bergson, par son impuissance notre faim et notre soif de réalité : le souvenir, loin de suppléer au Revenir, aiguise la nostalgie et confirme l'irréversible. ⁹⁸

97 *Ibid.*, p. 12.

98 *Ibid.*, p. 26.

Le mal puissant qui exprime notre impuissance face à l'irréversible, c'est la nostalgie. L'état de tristesse causé par l'éloignement de notre vie passée, de nos manières d'être antérieures, c'est ce qui nous ronge. Le désir de retourner dans le passé ne peut jamais être assouvi. Si la musique est un art du temps, cela semble renforcer au premier abord l'impossible emprise que nous pourrions avoir sur elle. Mais également, notre possible rancœur. Si la musique apporte davantage de mélancolie que de joie, elle n'est finalement pas de très bonne compagnie.

La musique connaît inévitablement à son tour cette irréversibilité. Bien qu'elle soit faite de redites, de répétitions, qu'elle se renouvelle toujours dans une nouvelle écoute, la musique passe et ne revient pas. Le moment musical ne tient qu'à « un brévisime instant du bref moment »⁹⁹. Impossible de revenir sur un moment d'écoute révolu. Il y en aura d'autres, mais le prosaïque passé de la vie s'applique également à la musique. On ne revient pas sur ce qui est déjà accompli.

Ainsi, l'homme, même dans la musique, fait l'expérience de sa propre irréversibilité et de sa propre impuissance. Tout ce qui le ramène au temps ne fait que contribuer à lui rappeler cette pesante faiblesse. Comme nous venons de le souligner, un thème entendu est toujours un thème déjà révolu. De plus, si la musique évoque en nous des images, des sensations, il semble bien que ce soit des dessins du passé. Si *La Mer* de Debussy m'évoque effectivement les clapotis de l'eau, ces clapotis, ce sont sûrement ceux d'une vie antérieure, d'une expérience passée, d'un souvenir doux et expiré. Ils seraient donc davantage mélancoliques que joyeux.

Si la musique est bien une expérience temporelle, par conséquent une expérience humaine, il semble que cette relation entre le temps et notre existence ne se déroule que dans une triste et morne concomitance. En nous ramenant sans

⁹⁹ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais quoi et le Presque-rien*, p. 136.

cesse aux choses vécues, la musique paraît surtout nous rattacher à notre douleur et à notre faiblesse. Les métaphysiciens et les moralistes n'avaient-ils pas finalement raison ? La musique n'est-elle pas trop puissante ? Nous avons voulu affirmer la beauté de l'insaisissable, mais que vaut celle-ci quand la musique ne ranime que le chagrin ?

Une fois de plus, lorsque Jankélévitch se saisit de la question du rapport entre le temps et la musique, on assiste à un véritable coup de force du philosophe. C'est en rappelant notre inévitable impuissance face au temps, et en présentant celui-ci négativement, qu'il affirme avec force à quel point la musique peut l'enchanter.

Avouons-le enfin : l'irréversibilité englobante et prévenante a déjoué par avance toutes les ruses par lesquelles nous prétendions l'éluder, devancé les mots du langage qui prétendaient exprimer l'inexprimable ou définir l'indéfinissable ; croyant englober ce qui l'englobe, l'homme était déjà englobé ; croyant prévenir ce qui le prévient, il était déjà prévenu ¹⁰⁰.

Alors qu'il ne parle aucunement de musique au moment où il écrit ces phrases, Jankélévitch rappelle l'impossibilité pour le langage d'exprimer l'inexprimable. Ici, la liaison à faire est flagrante. Lorsque Jankélévitch parle dans *L'irréversible et la nostalgie* de ces hommes croyant tout englober, il parle plus précisément des « régressistes de mauvaise grâce » ¹⁰¹ qui auront beau vouloir freiner et retarder le cours de l'évolution, se retrouveront toujours à marcher inévitablement dans le temps et dans le devenir. Cette façon de vouloir contrôler le temps, c'est faire exactement comme les métaphysiciens dont il est question dans *La Musique et l'Ineffable* et qui souhaitent dompter la musique par le langage. Or, il est

100 Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, pp. 38-39.

101 *Ibid.*, p. 37.

impossible de déjouer l'irréversible, comme il est impossible d'amoindrir la puissance musicale. Pour Jankélévitch, ce n'est pas du tout se placer dans la bonne direction que de vouloir à tout prix avoir une emprise sur le temps. La musique n'est pas simplement source de tristesse éventuelle. La musique est au contraire le devenir par excellence, l'apparition éclair dans l'instant, le charme inébranlable.

III. 2. 2. Le charme de l'instant

Pour Jankélévitch, ce n'est pas parce que la musique est un art du temps qu'il faudrait oublier la « griserie légère » qu'elle nous procure. Bien au contraire. La question du temps est à comprendre autrement. C'est précisément parce qu'elle est un art du temps que la musique devient bien plus qu'une expérience humaine attristée et désappointée. La musique fait de l'expérience humaine temporelle une expérience enchantée.

Il faut tout d'abord revenir sur la nostalgie. Pour Jankélévitch, elle n'est pas une mélancolie indolente et éteinte. Même si celle-ci nous ramène à des souvenirs passés, la nostalgie éveillée par la musique est en même temps une nostalgie qui nous ramène à notre propre existence et à ce que nous sommes, à la fois dans le passé et dans le moment présent.

Mon passé m'a constitué tel que je suis avec mon corps et mon langage, mais ce que je suis est à la fois statique comme un concept et fuyant comme l'oubli ; or ce qui paradoxalement le réveille le mieux c'est la réactivation éphémère et instantanée des sensations les plus diffluentes, les moins intellectuelles, les moins spéculatives : celles

qui, ayant perdu en route leur cortège d'idées, se réduisent au jeu capricieux des nuances qualitatives. Une simple bouffée, un effluve olfactif suffisent à ranimer, et parfois de manière presque hallucinatoire, tel ou tel âge de notre vie dans sa vérité vécue. Une mélancolie pénétrante poétise alors notre présent.¹⁰²

C'est bien de souvenirs et de mélancolie dont il est ici question. Mais ce n'est aucunement sous une forme négative qu'ils sont présentés. Au contraire, la nostalgie est considérée comme ce qui me rattache effectivement à mon passé et comme ce qui « poétise » en même temps mon présent. La vie vécue n'est pas seulement tournée vers le passé. Et si la mélancolie est le propre de l'homme, celle-ci s'attache à son ipséité entière. Autrement dit, à ce qu'il est dans le moment présent. Plutôt que de l'accabler, la mélancolie peut embellir l'existence.

Ce qu'il est ici important de relever, c'est que, si Jankélévitch parle de souvenirs pouvant poétiser la vie humaine, c'est seulement en parlant également d'une « réactivation éphémère et instantanée ». À la lecture de ces deux mots, nous ne pouvons penser à autre chose qu'à la musique.

Les souvenirs, et plus généralement la nostalgie, correspondent parfaitement à la musique. Comme elle, ils ne dépendent d'aucun principe. Les souvenirs ne sont pas conceptualisables. Ce sont des impressions qui se répandent de manière diffuse, qui nous touchent et qui se dérobent aussi vite qu'ils sont venus.

Réminiscence est un mot banal qui a gardé pour moi une sonorité poétique et nostalgique ; beaucoup de musiciens, comme Tchaïkovski ou Novák, s'en servent dans des pièces qui annoncent l'évocation du passé irréversible et qui sont toutes pénétrées par le charme du temps.¹⁰³

102 Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 54.

103 *Ibid.*, p. 53.

L'irréversibilité du temps n'est pas un défaut. Au contraire, elle est précisément ce qui nous charme dans la musique car elle est l'évocation de notre propre expérience. La musique permet de faire ressurgir le passé, de ramener aux souvenirs, encore et encore. Chaque nouvelle écoute est susceptible de nous souffler une bouffée de passé. Si la musique est elle-même nostalgie, elle est nostalgie pleine de charme. Et si le temps est « littéralement irréversible »¹⁰⁴, et qu'il suit son cours sans que nous puissions jamais l'arrêter, il existe pourtant des instants enchantés dans lesquels la vie se déroule.

(...) le charme (...) s'appréhende comme une phosphorescence de l'instant et comme une apparition naissante-mourante. Or il arrive aussi que le charme soit lui-même instant : l'entrevision de ce charme est alors une captation de l'instant dans l'instant, mieux encore – elle est un instant qui appréhende l'instant ; c'est la minute enchantée où le regard croise le regard, où s'effile pour notre entrevision le je-ne-sais-quoi le plus fin, le plus ponctuel et le plus fugitif.¹⁰⁵

Ce qui nous charme, c'est notre capacité à prendre le pas, pendant un instant, sur l'irréversible. C'est pouvoir, pendant un minuscule laps de temps, entrer en entière adéquation avec la totalité des choses. Je suis dans l'instant, organiquement, dans mon entière ipséité, et j'entrevois le réel, la vérité crue. La fine pointe à atteindre.

Disons que la joie-éclair, la joie-étincelle est une sorte de tangence ; un effleurement, et puis plus rien ! Le point de tangence est bien un point au bout d'une pointe, mais si l'homme peut y atteindre, il ne peut s'y maintenir ; l'instant ne dure qu'un instant, c'est-à-

104 Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, p. 15.

105 Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, p. 113.

dire qu'il ne dure pas.¹⁰⁶

C'est précisément en cela que la musique nous charme. C'est parce qu'elle est l'expérience qui permet le mieux de pénétrer cet instant enchanteur. Elle est ce qui porte à la sa plus haute intensité l'apparition-disparition de l'instant. C'est pourquoi, le moment musical permet la plus particulière et la plus considérable expérience de temps. En nous faisant entrer en entière adéquation avec la temporalité, la musique nous donne le droit d'oublier cette irréversibilité si accablante lorsqu'elle n'est pas embellie. Mais voici la pointe, ce qu'il est impossible d'entrevoir mis à part dans l'instant, et toute notre allégresse s'éveille. Ainsi, l'expérience musicale, l'expérience humaine et l'expérience temporelle se rejoignent, dans l'entrevision de l'instant qui nous charme.

Pour Jankélévitch, c'est précisément lorsque l'on parvient à cette emprise temporaire sur l'irréversibilité du temps que l'on atteint le véritable état de grâce musical. Or, pour ceci, il convient de saisir cet instant quand il se présente.

Pareillement celui qui cherche la musique *quelque part* ne la trouvera pas ; notre curiosité sera déçue si nous en demandons la révélation à je ne sais quelle anatomie du discours musical. Mais si nous convenons enfin qu'il s'agit d'un mystère et non point d'un secret matériel, d'un charme et non pas d'une chose, si nous comprenons que ce charme tient tout entier dans l'intention et le moment du temps et le mouvement spontané du coeur, si nous reconnaissons que la fragile évidence, liée à d'impondérables et innombrables facteurs, dépend d'abord de notre sincérité, alors nous connaissons peut-être ce consentement au charme qui est, en musique, le seul état de grâce.¹⁰⁷

106 Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 35.

107 Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 138.

Cette sincérité dont parle Jankélévitch, c'est ce qui anime toute sa philosophie. Accepter les choses vraies, dans leur crudité et dans l'heureuse entrevision de l'instant, c'est cesser de discuter et de péroter sur ce que ces choses devraient être ou ne pas être. C'est accepter l'existence organique, c'est consentir au je-ne-sais-quoi, à l'ineffable et à l'insaisissable. C'est accepter d'autant plus le réel, et partir de notre propre existence pour comprendre les choses.

Il n'est donc pas étonnant que les musiciens qui intéressent Jankélévitch soient ceux qui manient la musique sans exagération et sans emportement. Ceux qui n'en parlent pas trop. Comme nous l'avons vu, ceux qui contrent les emportements de l'expression. Ceux en somme qui ont compris que la musique n'opérait que dans le charme de l'instant. La musique doit être dépouillée de tout artifice.

Les *Préludes* de Debussy ne laissent pas à la vie affective le temps de s'attarder (...) dans les *Pribaoutki* et les *Berceuses du Chat* de Stravinski, dans les *Sports et divertissements* d'Erik Satie, la brachylogie signifie la crainte d'appuyer et le souci de ne jamais insister.¹⁰⁸

Les *Sports et divertissements* de Satie, pour ne retenir qu'un exemple, sont vingt-et-une pièces très brèves qui ont à voir en apparence avec des choses futiles : la pêche, la balançoire, le bain de mer ou même colin-maillard. Une piécette peut durer moins d'une minute. Mais c'est précisément dans cette façon de faire de la musique des moments musicaux concis et brefs que le charme de l'instant peut agir. Ce sont les petites choses, les choses qui paraissent insignifiantes, les jeux d'enfants, la mer, les sorties en famille, qui font justement

108 *Ibid.*, p. 43-44.

la force de la musique. Les retrouver, ces choses futiles et fugitives, c'est ce que nous attendons de la musique : qu'elle soit génératrice de sensations tout en restant dans la retenue. C'est pour cela que Jankélévitch s'est souvent soulevé contre les grands discours concernant la musique et sur ceux qui adorent utiliser des termes techniques pour en parler. Pour Jankélévitch, la musique se vit. Il faut en faire, et non pas en parler.

En nous attachant à des musiciens peu joués, à des œuvres que le préjugé et l'ignorance ont écartées, nous nous démarquons du snobisme frivole qui papillonne en toute saison dans le même cercle immuable des idées reçues et refuse de se rendre à l'évidence souvent inconfortable d'une émotion vraie, par crainte de perdre l'appui des conventions et les avantages du discours mondain. Certes, le fait d'accorder souvent sa préférence à des méconnus peut ressembler à une manie. Mais pourquoi faudrait-il toujours suivre les itinéraires insipides du tourisme philosophique ou musical ? ¹⁰⁹

Si Jankélévitch parle en même temps de philosophie et de musique, c'est précisément parce que accorder davantage d'importance au Faire plutôt qu'au Dire est l'apport que peut offrir la musique à la philosophie. La musique, c'est ce qui fait sans cesse. Et si l'on doit inlassablement parler d'elle, l'on parle d'elle seulement en corrélation avec son apparition. Pour apparaître, elle doit nécessairement et avant tout être faite. Cela peut sembler évident, et c'est précisément cette évidence qu'il faut sans cesse rappeler à la philosophie.

C'est en se détournant des mondanités, en allant voir ce qui se passe ailleurs, en goûtant aux choses premières, que la philosophie cesse de s'admirer et qu'elle commence enfin à faire. Pour Jankélévitch, le Faire doit être réaffirmé, plus que

109 Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, p. 242.

jamais. Et si l'instant est une expérience que l'on doit effectivement vivre, cet instant, il faut que nous soyons prêts à l'accueillir.

Aussi quel soulagement quand le philosophe qui n'a plus rien à se mettre sous la dent retrouve quelque chose à dire en se réfugiant dans les périphrases pudibondes et en conversant de choses et d'autres, ... d'autres surtout ! Tout, plutôt que l'essentiel... Avant tout, parler d'autre chose pour avoir de quoi parler, et sur quoi. Hélas ! la philosophie qui, à force de détourner la conversation, a fini par se trouver effectivement des sujets de conversation, s'est perdue depuis longtemps dans les à-propos et les galéjades métaphysiques ¹¹⁰.

La philosophie doit accepter l'existence de l'insaisissable en se rendant compte qu'elle ne peut pas parler de tout. Car c'est en parlant de tout qu'on ne parle de rien. Les philosophes qui prétendent tout englober sont en réalité très loin des choses. C'est seulement en se rattachant au réel, aux choses insaisissables et à l'existence du-je-ne-sais-quoi, que la philosophie pourra enfin philosopher sur les choses essentielles. Tout comme la musique.

C'est en jouant, encore et encore, que Liszt célébrait le Faire et qu'il dépassait ainsi les limites de ses propres capacités. Si Jankélévitch aimait la musique dépouillée de tout ornement expressionniste, il a célébré dans tout un ouvrage, intitulé *Liszt et la Rhapsodie*, la virtuosité. Si nous choisissons de mettre en avant, et pour une dernière fois, un nouveau paradoxe de Jankélévitch, c'est parce dans celui-ci se rejoignent à la fois l'expérience esthétique, l'expérience du temps et l'expérience humaine exaltée par les deux premières.

110 Vladimir Jankélévitch, *Philosophie première, Introduction à une philosophie du « presque »*, PUF, 1954, pp. 261-262.

La marque la plus quantitative, et partant la plus simple de la virtuosité qualitative, c'est la vitesse, autrement dit le « galop » des doigts sur les touches ; ce n'est pas dans le sens de la lenteur, car la lenteur a pour limite prochaine et pour clôture finale l'immobilité, c'est dans le sens de la vitesse que les pouvoirs de l'homme vont pour ainsi dire à l'infini, que la carrière des techniques humaines est en fait illimitée ; c'est dans le sens de la vitesse que la limite des possibilités n'est jamais atteinte, ni *a fortiori* surpassée ; la vitesse, c'est l'ouverture sur l'horizon et sur l'avenir. *Prestissimo possibile*, demande Schumann en tête de sa deuxième *Sonate*, en Sol mineur ; et Poulenc, un peu partout : aussi vite que possible, et plus vite encore si c'est possible... Car vouloir, c'est pouvoir ; et on ne peut fixer de limite indépassable aux puissances infinies de l'homme ! ¹¹¹

Aller vite, c'est aller avec le temps et contre le temps. C'est utiliser l'expérience esthétique musicale, temporelle par excellence, pour saisir la pointe de l'instant et s'échapper de l'immobilisme. Faire ainsi, c'est affirmer son existence et son entière adéquation avec les choses environnantes et les choses réelles. Avec l'insaisissable, avec l'ineffable. Acceptés pour ce qu'ils sont.

111 Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie, Essai sur la virtuosité*, Plon, 1979, pp. 65-66.

Conclusion

Pour Jankélévitch, rien n'était jamais évident. C'était à chaque instant que le monde surgissait. La musique, par exemple, je dirais qu'elle ne fait que passer. Un morceau que vous écoutez, eh bien, il est là, un instant et il est, on peut dire, comme le monde, comme votre propre vie dont vous savez qu'elle ne dure qu'un instant dans l'éternité. Eh bien ce morceau, chaque note de ce morceau, ne fait que passer. La musique ne fait que passer dans votre âme, de même que la beauté d'un tableau – vous êtes ébloui, vous savez que vous le serez peut-être encore un jour, ébloui – mais ce qu'il faut bien voir, c'est là, votre propre présence à l'art. ¹¹²

Il est difficile de conclure un travail consacré à la philosophie de Jankélévitch. D'autant plus, quand il s'agit de parler de musique. La pensée et l'expérience esthétique musicale de Jankélévitch sont en perpétuel devenir et toujours renouvelées. Ainsi, il y a interminablement à dire. À répéter, pour nous nous souvenions sans faillir que la musique est ici, avec nous, à nos côtés, qu'elle existe et que nous ne pouvons l'ignorer.

Nous avons choisi ces quelques mots de Lucien Jerphagnon parce qu'ils évoquent parfaitement la pensée de Jankélévitch. Comme sa philosophie, la musique ne fait que passer ; elles toujours à redécouvrir. Le monde, notre existence, voilà ce qui importe. Voilà ce sur quoi s'interroger. Dans le livre qu'il lui consacre en 2008, *Entrevoir et vouloir*, Jerphagnon raconte à quel point la philosophie de Jankélévitch lui est apparue comme une évidence. Comme quelque chose qui accompagne la vie. En s'emparant de l'insaisissable, l'homme commence à entrevoir le réel, dans le temps vécu, la durée réelle. Ainsi, il revient

¹¹² *Les Nouveaux chemins de la connaissance, La musique et l'ineffable*, Adèle Van Reeth, France Culture, 22 avril 2014.

à lui-même, à sa propre existence et se libère enfin de toutes les obligations conceptuelles.

La musique n'est pas un langage, on ne la dompte pas ; elle n'a pas non plus une fonction éthique. En revanche, l'expérience musicale anime l'expérience humaine, l'embellie et enchante la vie. Elle peut aussi inciter l'homme à se dépasser. Revenir à soi-même grâce à la musique, c'est entrevoir la possibilité d'une morale .

Bibliographie

Liste des auteurs, ouvrages et revues cités

Bergson Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Quadrige, 2013.

Bergson Henri, *La pensée et le mouvant*, PUF, Quadrige, 1984.

Bertrand Aloysius, *Gaspard de la nuit* ; www.poesie.webnet.fr.

Hansel Joëlle, *Jankélévitch, une philosophie du charme*, Manucius, Le Philosophe, 2012.

Jankélévitch Vladimir, *Fauré et l'inexprimable*, Presses Pocket, Agora, 1988.

Jankélévitch Vladimir, *Henri Bergson*, PUF, Quadrige, 1999.

Jankélévitch Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, 1983.

Jankélévitch Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 1. La manière et l'occasion*, Seuil, Points, 1980.

Jankélévitch Vladimir, *Liszt et la rhapsodie, Essai sur la virtuosité*, Plon, 1979.

Jankélévitch Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Champs essais, 2011.

Jankélévitch Vladimir, *Philosophie première, Introduction à une philosophie du « presque »*, PUF, 1954.

Jankélévitch Vladimir, *Une vie en toutes lettres (Lettres à Louis Beauduc, 1923-1980)*, Liana Levi, 1995.

Jankélévitch Vladimir, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978.

Nattiez Jean-Jacques, *Pluralité et diversité du savoir musical* in *Musiques, Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Actes Sud, Beaux Arts, 2007.

Nietzsche Friedrich, *Humain, trop humain* ; www.musicologie.org.

Nietzsche Friedrich, *Le Voyageur et son Ombre*, Mercure de France ; traduction de Henri Albert ; www.ac-grenoble.fr.

Platon, *La République, Livres I à X*, Gallimard, Tel, 1989.

Revue *L'Arc*, n° 75, *Vladimir Jankélévitch*, 1979.

Saint-Augustin, *Traité de la musique* ; www.jesusmarie.free.fr.

Verlaine Paul, *Poèmes saturniens* ; www.poesie.webnet.fr.

Ouvrage consulté

Dufour Éric, *Qu'est-ce que la musique ?*, Vrin, Chemins Philosophiques, 2011.

Annexes

Liste des émissions radiophoniques et télévisées citées ou consultées

Apostrophes, n° 220, *À quoi servent les philosophes ?*, Bernard Pivot, A2, 18 janvier 1980.

Les Nouveaux chemins de la connaissance, Adèle Van Reeth, France Culture.

1/4 : *Le temps, le je-ne-sais-quoi et le presque-rien* (21 avril 2014).

2/4 : *La musique et l'ineffable* (22 avril 2014).

3/4 : *Le mystère de la mort* (23 avril 2014).

4/4 : *Le charme de la morale* (24 avril 2014).

Midi 2, Monique Atlan, Vladimir Jankélévitch donne une conférence à la Maison de la culture de Bourges, A2, 12 décembre 1981.

Vocations, Pierre Dumayet, Vladimir Jankélévitch donne une interview pour la télévision, 31 août 1969.

La philosophie de la musique chez Vladimir Jankélévitch : Dire l'insaisissable, enchanter la vie

Introduction	2
I. Ce que la musique n'est pas	7
I. 1. L'ascendant musical	7
I. 1. 1. Le combat moral contre la musique	7
I. 1. 2. Chercher du sens : La métaphysique de la musique	18
I. 2. Retournement de situation	25
I. 2. 1. Sauvage musique, libre musique	26
I. 2. 2. Il n'y a aucun sens à chercher : La musique est inexpressive	30
I. 2. 3. Les deux erreurs de la métaphysique	34
II. L'expérience musicale est une question philosophique	42
II. 1. Musique et philosophie : Une rencontre hors système	42
II. 1. 1. Nier pour mieux affirmer	42
II. 1. 2. Une philosophie aérienne et un art sans principe	45
II. 2. Écrire la musique	50
II. 2. 1. La difficulté d'écrire	50
II. 2. 2. Des analogies au service de la musique	54
II. 2. 3. Choisir les mots pour raconter	58
II. 2. 4. Raconter ce que la musique fait naître, raconter ce que la musique est	61
II. 3. Musique et philosophie : Rencontre dans l'insaisissable	66
II. 3. 1. Le je-ne-sais-quoi, simple nescience ?	67
II. 3. 2. Les trois cas du je-ne-sais-quoi	71
II. 3. 3. Accepter le je-ne-sais-quoi comme problème philosophique	76
II. 3. 4. La musique est un je-ne-sais-quoi	79
III. La musique à l'échelle de la vie	86
III. 1. La musique n'est pas complètement inexpressive	86
III. 1. 1. Entrevision de la réalité	86
III. 1. 2. Qu'est-ce que la musique exprime ?	91
III. 1. 3. La préférence musicale : La musique « se-faisant »	96
III. 1. 4. Exprimer l'inexprimable	104
III. 2. Un art du temps	107
III. 2. 1. Le temps est irréversible	107
III. 2. 2. Le charme de l'instant	113
Conclusion	121
Bibliographie	123
Annexes	125

Je remercie Madame Cohn de m'avoir incitée à me concentrer sur la philosophie de Jankélévitch. Grâce à elle, j'ai découvert l'homme et ses écrits que j'estime et admire très sincèrement. Je la remercie également pour m'avoir accompagnée tout au long de ce travail par ses conseils avisés et précieux.

Je remercie Corinne Schneider , pour sa parole de musicienne, ses précisions éclairantes et son enthousiasme.

Je remercie Louise et mon père, pour leur relecture et pour leur soutien inestimable.

Je remercie Matthieu, pour sa présence.