

Jankélévitch et la musique

1. Présentation générale

Jankélévitch (1903-1985) est l'important auteur d'une quarantaine d'ouvrages. Si 25 d'entre eux relèvent de la philosophie générale (en fait, métaphysique et morale), 15 sont consacrés sinon à la musique en général, du moins à des musiciens.

En voici la liste :

1938 : *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Paris, Plon

1939 : *Maurice Ravel*, Paris, Rieder ; rééd. Paris, Seuil, 1995

1942 : *Le Nocturne*, Lyon, Marius Audin ; rééd. Paris, Albin Michel, 1957

1949 : *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, La Baconnière

1951 : *Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique*, 2^e éd. aug., Paris, Plon

1955 : *La Rhapsodie. Verve et improvisation musicale*, Paris, Flammarion.

1956 : *Ravel*, Paris, Seuil.

1961 : *La Musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin ; rééd. Paris, Seuil, 1983.

1968 : *La Vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, la Baconnière.

1974 : *Fauré et l'inexprimable, De la musique au silence, t. 1*, Paris, Plon, 1988. 2^e éd. (avec des textes inédits), Presse Pocket ; nouvelle édition en novembre 2019 chez Plon.

1976 : *Debussy et le mystère de l'instant, De la musique au silence, t. 2* ; 1989, 2^e éd., Paris.

1979 : *Liszt et la Rhapsodie : essai sur la virtuosité, De la musique au silence, t. 3*, Paris, Plon. ; 1989, 2^e éd.

1983 : *La Présence lointaine, Isaac Albéniz, Déodat de Séverac, Federico Mompou*, Paris, Seuil.

À ces treize ouvrages s'en ajoutent deux autres, parus de façon posthume :

1988 : *La Musique et les heures. Satie et le matin, Rimski-Korsakov et le plein midi, Joie et tristesse dans la musique russe d'aujourd'hui. Chopin et la nuit, Le Nocturne*, recueil établi par Françoise Schwab, Paris, Seuil

1998 : *Liszt, rhapsodie et improvisation*, édition établie par Françoise Schwab, Paris, Flammarion, 1998

Les méditations de Jankélévitch sont musicalement savantes, lui-même étant un très bon musicien classique, et plus spécifiquement un pianiste. Du piano, il ne fit cependant pas sa profession, contrairement à sa sœur Ida. Et si tel ne fut pas le cas, c'est seulement, a-t-il pu dire, parce que sa mémoire n'étant pas excellente, il avait peine à jouer sans partition. Mais, disposant chez lui de deux pianos à queue, et jouait tous les jours. À la question qui lui est posée, dans le numéro 75 de la revue *L'Arc*, de savoir comment il est venu à la musique, Jankélévitch répond alors : « Tous les enfants des Juifs russes allaient au Conservatoire. [...]. L'idéal, c'était d'être pianiste ou violoniste. [...] C'est une grande partie de ma vie¹. »

Toutefois, on remarque aux titres de ses ouvrages que Jankélévitch n'a quasiment écrit qu'un seul livre un peu théorique sur la musique (*La Musique et l'ineffable*) ; et pour ce qui est des autres textes, ils ne ressemblent pas non plus à des livres de musicologues. Leurs titres nous renseignent : il convient plutôt de les lire comme des occasions, via la musique, de méditer des questions qui sont les siennes (l'improvisation, la mort, le silence, l'inexprimable, l'instant, le mystère, le fait national, etc.).

Quant au rapport entre philosophie et musique, voilà ce qu'il répond, dans l'entretien pour la revue *L'Arc*, daté de 1975, lorsque son interlocuteur lui pose la question :

« C'est une question que je ne posais pas. Et puis, à force de l'entendre, j'ai fini par y réfléchir. Au fond, c'est normal que les autres vous fassent réfléchir à ce qui pour vous va de soi. S'interroger sur ce qui va de soi, faire comme si ça n'allait pas de soi, c'est la philosophie. J'ai commencé à jouer du piano en cachette [...]. Au début, donc, il s'est agi d'un plaisir innocent [...]. Le plaisir dans le non-savoir. C'est curieux, quand même ! C'est la limite du rationalisme. La musique et la philosophie peuvent donc coexister sans faire ni bon ni mauvais ménage. C'est ainsi qu'il y a des ménages qui paraissent mal accordés, mais l'homme et la femme passent leur vie côte à côte sans se poser de questions. Moi, on m'a posé des questions sur la musique et la philosophie, ça m'a amené à écrire un petit livre, *La Musique et l'Ineffable*, qui a été longtemps foutu au pilon, mais que je reprendrai peut-être un jour². »

Cet entretien date de 1979 ; et la republication de *La Musique et l'Ineffable* date de 1983.

¹ Vladimir Jankélévitch, « Entretien », dans *L'Arc* n°75, Paris, 1979, p. 11.

² *Ibid.*

2. Thèse :

La thèse essentielle de Jankélévitch tient toute entière dans trois arguments qu'il est possible de rassembler de la sorte :

1. la musique est « à la fois expressive et inexpressive³ », ou encore elle relève d'un « “espressivo” inexpressif ».
2. la musique étant un *faire* plutôt qu'un *dire*, elle ne cesse de produire des effets.
3. les effets paradoxaux de cet « “espressivo” inexpressif » étant insupportable à ceux qui s'y confronte, on ne cesse de vouloir lui faire dire toute sorte de chose.

Reprenons *crescendo* chacune de ces thèses :

1. La musique comme « “espressivo” inexpressif ».

Comprendre un tel propos suppose de comprendre la distinction entre l'expressivité et la signification. Or la difficulté est ici qu'en jouant sur le paradoxe, Jankélévitch peut aisément perdre son lecteur. Ici « inexpressif » signifie que « la musique se meut sur un tout autre plan que celui des significations intentionnelles⁴ » ; bref, qu'elle est dénuée de *signification*. Que la musique soit dépourvue de signification ne veut pas dire qu'elle n'ait pas d'intérêt, et encore moins qu'elle ne soit pas expressive (d'où la reprise du terme musical italien : *espressivo*).

Cela va avoir deux incidences majeures : d'une part, la musique s'en tient à des affects, et encore des affects généraux (ainsi un accord de *Ré majeur* induit une tonalité triomphante ; un accord de *Septième diminué* est mélancolique, etc.) ; d'autre part, comme elle ne parle pas, nous pouvons lui faire dire ce que nous voulons, *i.e.* que nous ne cessons de projeter sur elle nos attentes. D'où le fait que notre parole sur la musique relève non de l'indicible, mais de l'ineffable⁵. Là où l'indicible nous confronte à ce dont il n'y a pas de parole possible, telle la mort pour le mort, l'ineffable est ce dont aucune parole ne peut prétendre venir à bout, ce dont il y a toujours à dire. L'ineffable rend donc paradoxalement bavard.

2. La musique étant un *faire* plutôt qu'un *dire*, elle ne cesse de produire des effets en agissant sur l'individu⁶.

Ces effets sont de deux ordre :

³ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, collection « Points/Essais », p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 86-87.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

- ce sont des effets à incidence morale : la *captatio benevolentiae* ou le piège de la séduction. La raison en est que la musique est une question d'affects et d'atmosphérisation des affects.

- ce sont des effets politiques. Cela donne l'occasion à Jankélévitch de développer de profondes analyses concernant l'enjeu des musiques nationales. Et c'est essentiellement l'étude de l'œuvre musicale de Frantz Liszt qui le lui a permis. Il faut pour cela lire *Liszt et la Rhapsodie : essai sur la virtuosité*, ainsi que *Liszt, rhapsodie et improvisation*. Abondant dans le sens de *Liszt*, il y souligne le privilège de la rhapsodie – laquelle est nationale (hongroise avec Liszt ; espagnole, avec Ravel), et fait entendre les singularités ethniques et régionales – sur la symphonie – laquelle reste abstraitement grandiloquente (elle est héroïque ou pastorale, chez Beethoven ; fantastique, chez Berlioz).

3. La quête de la signification de la musique afin de canaliser ses effets paradoxaux.

C'est là ce que l'analyse de Jankélévitch permet de remarquer, dans le rapport que la tradition philosophique n'a cessé d'entretenir à l'égard de la musique.

Ainsi peut-on souligner l'approche morale développée par Platon (*République* III ; *Lois*, VII) et Aristote (*Politiques*, VIII). L'un et l'autre entendent ainsi réguler la question de l'éducation musicale et faire peser, sur le choix des instruments, des valeurs différentes.

Pour ce qui est de l'éducation musicale, il s'agit ne pas donner n'importe quelles musiques à entendre, car du fait qu'elles ont un impact affectif, toutes n'ont pas le même pouvoir sur les individus. La difficulté tient au fait qu'il est difficile de se mettre d'accord sur la valeur à attribuer aux tonalités musicales. Ainsi, alors que ces deux philosophes refusent le mode *lydien*, qui amollit l'âme, ils sont en désaccord sur le mode *phrygien* : Platon pense qu'il convient aux gardiens de la Cité, Aristote qu'il rend trop aisément "enthousiastikos", *i.e.* délirant).

Pour ce qui est des instruments préconisés, tous deux préféreront l'usage de la lyre à celui de l'aulos. Car, comme le dira Aristote, lorsqu'on a le bouche prise par un instrument à vent, il est impossible de parler. Et donc de faire usage du *logos*, entendez de notre capacité à penser et à penser moralement.

En outre, les analyses de Jankélévitch permettent également de souligner l'influence qu'auront ces thèses grecques dès le début de l'époque moderne, chez Galileo et surtout

Monteverdi lorsque l'un et l'autre s'opposeront à l'art polyphonique et privilégieront la monodie. La raison en est simple : l'art de la polyphonie brouille très rapidement l'intelligibilité des paroles. Il annule donc toute ambition morale du chant et de la musique.

Enfin, ces propos permettent également de remarquer qu'en plus de cette approche morale, la tradition philosophique n'a cessé de voir en la musique l'occasion d'une quête métaphysique et spéculative. Elle l'a alors conçu en y cherchant une signification, et non une expressivité.

Une telle thèse se fonde d'emblée sur l'approche mathématique de la musique. Dès les grecs, celle-ci est pensée comme rapports de tons (Pythagore, Aristoxène de Tarente, Damon). C'est là une thèse que l'on retrouve dans l'antiquité tardive (chez le Pseudo-Plutarque, ou chez saint Augustin), puis à l'époque moderne (cf. Leibniz : *Lettre à Goldbach*, 17 avril 1712 : « *Musica est exercitiun arithmeticae occultum nescientis se numerare animi / La musique est un exercice occulte d'arithmétique de l'âme qui ignore qu'elle compte* »).

Cette compréhensible mathématisation de la musique s'est d'emblée légitimement fondée sur la notion de *logos*. Toutefois, passant vite outre le sens initial qu'il a chez Pythagore de « rapport de proportions », ce *logos* est interprété comme une demande de justification rationnelle.

C'est une telle demande spéculative qui va ne cesser de se développer dans la pensée musicale, au point de presque toujours penser la musique en rapport avec les mots (de la théorie de l'imitation de Monteverdi à l'idée hégélienne d'une musique en manque de signification).

Rares seront les philosophes à faire exception à un tel présupposé. Signalons-en deux. D'une part, Adam Smith (1723-1790), dans un texte intitulé : *De la nature de l'imitation dans les arts qu'on appelle imitatifs*⁷. Il s'agit d'un texte posthume de 1795. D'autre part, Arthur Schopenhauer (1788-1860). Si Jankélévitch le cite certes élogieusement⁸, le philosophe allemand tombe toutefois encore sur le coup de cette recherche métaphysique de signification, en faisant de la musique l'expression pure de la volonté.

3. Intérêt pédagogique pour des élèves :

⁷ Adam Smith, *De la nature de l'imitation dans les arts qu'on appelle imitatifs* dans *Essais Esthétiques*, Paris, Vrin, 1997.

⁸ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, op. cit., p. 72.

- L'étude de la question permet de sortir d'un discours généraliste sur l'art, tout en prenant des exemples précis. Car parler d'art sans parler d'œuvre revient bien souvent à ne parler de rien. Jankélévitch le fait clairement comprendre.

- Cet art ayant une vocation universelle, il est probablement plus aisé à introduire que ne l'est la peinture, pourtant souvent prisée des philosophes.

- La compréhension que Jankélévitch a de la musique permet à l'enseignant de la présenter, sans pour autant prendre ses exemples dans ceux du philosophe ; mais, à l'inverse, en les adaptant aux goûts de son jeune public, au sein de registres musicaux diversifiés et actuels.

- Cette analyse permet de montrer l'intérêt d'une pensée paradoxale : ni irrationnelle, ni dogmatique ; en elle, le paradoxe qui vaut comme une sollicitation à penser ne relève pas d'une logique de la contradiction dialectique, en mal de résolution.

Enfin, il est également possible de prolonger l'analyse de la façon suivante :

1. En étudiant la question du rapport de la musique au corps, laquelle est en effet un peu passé sous silence par Jankélévitch. Or, outre qu'il aimait lui-même beaucoup les danses de salon, et qu'il jouait du piano – ce qui implique une motricité corporelle –, cette question du rapport au corps peut aisément être développée, sans pour autant donner l'impression de contredire les thèses de ce philosophe. Il suffit pour cela de développer l'analyse de l'affect.

2. Cette méditation de l'importance de la musique dans l'œuvre de Jankélévitch peut également ouvrir à une réflexion sur l'unité de sa pensée. Si le cœur de cette philosophie est en effet la question du temps comme irréversibilité, alors son analyse de la musique nous y reconduit. En effet, là où l'intelligence du temps comme irréversibilité produit une pensée très vite sombre, voire tragique, de l'irrévocable, la musique peut être conçue comme sa suspension (onirique). La raison en est qu'elle produit une atmosphérisation de la durée. Certes, l'atmosphérisation peut être mélancolique ; mais comme la musique est un *faire* et non un dire, jouer de la musique, ce qui est toujours plaisant quelle que soit la tonalité affective de ce qui est joué, c'est accéder à « une temporalité enchantée ».

C'est là ce que laissait comprendre Jankélévitch dans l'entretien de 1975 accordé à la revue *L'Arc* : « Quand je joue, je suis dans un état d'innocence complète. Le temps est un milieu indéterminé, sans frontières, qui nous enveloppe, et le temps nu, c'est l'ennui. La musique est le meilleur remède à l'ennui, c'est-à-dire à la temporalité informe et brouillardeuse. S'il n'y

avait que le temps, on en serait réduit au suicide, c'est pourquoi la réclusion est une peine si sévère. Mais la musique à la fois est du même ordre que le temps, et c'est une temporalité enchantée : le temps est ensorcelé par la musique⁹. »

⁹ *Ibid.*, p. 11.