

L'ALTÉRATION MUSICALE

Du même auteur

La Question philosophique de l'existence de Dieu

PUF, 1994, 2000

Montaigne

Des règles pour l'esprit

PUF, « Philosophie d'aujourd'hui », 2007

De haut en bas

Philosophie des listes

Seuil, « L'Ordre philosophique », 2010

L'instrument de musique

Une étude philosophique

Seuil, « L'Ordre philosophique », 2013

BERNARD SÈVE

L'ALTÉRATION MUSICALE

ou

Ce que la musique
apprend au philosophe

NOUVELLE ÉDITION REVUE ET CORRIGÉE
PRÉFACE INÉDITE

ÉDITIONS DU SEUIL
25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e

CE LIVRE
EST PUBLIÉ DANS LA COLLECTION
POÉTIQUE
DIRIGÉE PAR GÉRARD GENETTE

ISBN 978-2-02-101723-6
(ISBN 1^{re} édition 978-2-02-050564-2)

© Éditions du Seuil, septembre 2002, mars 2013 pour la préface

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Extrait de la publication

Parmi les nombreuses personnes dont l'amitié, la confiance et l'attention ont contribué à ce que ce livre soit mené à bien, je tiens à remercier particulièrement Philippe Gimié, Pierre Sève, Élisabeth Sahuc, André Albert, Francis Wolff, Serge Boucheron, Hervé Lacombe. Je joins à ces noms ceux de Jean Raffier et de Pierre Doury, à qui je dois ce que j'ai pu apprendre en matière de contrepoint, d'harmonie et d'écriture musicale.

Sans Pierre Zaoui, enfin, ce livre n'aurait peut-être pas été commencé. Qu'il en soit singulièrement remercié.

Préface

à la seconde édition (2013)

La réédition de *L'Altération musicale* m'offrait l'occasion d'en modifier le texte. Je ne l'ai pas souhaité. Il m'a semblé préférable de m'expliquer, dans la préface que voici, sur certains points de fond et de méthode, et de répondre à quelques objections¹. Le texte du livre que l'on va lire est donc rigoureusement identique² à celui paru en 2002 dans la même collection.

Rédiger une « préface ultérieure » (postérieure à la première édition) est une affaire délicate, nous prévient Gérard Genette, car l'auteur « risque de sembler susceptible, ou immodeste³ » : susceptible, s'il se raidit contre toutes les critiques adressées à son livre ; immodeste, s'il prétend les avoir toutes précécutées et pouvoir les réduire toutes. Me voici prévenu. À d'autres égards, répondre aux objections est un hommage rendu aux patients lecteurs qui ont non seulement pris le temps de lire un livre qui n'est pas toujours facile, mais ont en outre pris la peine de mettre en forme leurs remarques ou leurs critiques, et de les communiquer, publiquement ou privément, à l'auteur.

1. Les compte rendus principaux de *L'Altération musicale* sont, par ordre chronologique de publication : Pierre Sauvanet, « Penser la musique », *Critique*, n° 667, décembre 2002, p. 994-1006 ; Violaine Anger, « *L'Altération musicale*, une lecture », <<http://www.entretiens.asso.fr/Samedis/Seve.Anger.html>> ; Bénédicte Louvat-Molozay, « Le devenir de la musique », <<http://www.fabula.org/revue/cr/463.php>> ; Bernard Lacorre, *Cahiers philosophiques*, n° 98, juin 2004, p. 124-126 ; François Nicolas, « Comment lire, en musicien, un livre de philosophie portant sur la musique ? À propos de l'énonciation philosophique dans le livre de Bernard Sève, *L'Altération musicale* », in Danièle Cohen-Levinas (dir.), *Musique et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 237-268 ; Jean-Pierre Richard, « L'acte d'entendre », <philosophie.ac-creteil.fr/IMG/doc/l_acte_d_entendre.doc> ; Marianne Massin, *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 1, 2008, p. 114-116.

2. Quelques coquilles de la première édition ont été corrigées.

3. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 223.

PRÉFACE

Pour le philosophe de l'art, selon ma conception du moins, l'objet artistique est toujours premier : s'il n'y avait pas d'objet artistique, le philosophe de l'art n'aurait rien à penser. Par « objets artistiques », j'entends aussi bien les œuvres que les propositions artistiques, les improvisations dans les arts de performance, et même les brouillons, esquisses ou travaux préparatoires quand ils présentent un intérêt intrinsèque et permettent une meilleure compréhension des œuvres qu'ils ont précédées. Mais la philosophie de l'art implique aussi la discussion des idées et des arguments en débat, et donc l'examen des thèses philosophiques, des écrits d'artistes et des travaux des historiens de l'art, musicologues, etc. La philosophie de l'art se construit sur une interface périlleuse, risquant toujours de verser soit du côté de l'histoire de la philosophie (fût-ce celle de la philosophie la plus contemporaine), soit du côté des sciences de l'art (histoire de l'art, musicologie et histoire de la musique, critique littéraire, histoire et théories du théâtre, études cinématographiques, histoire et théories de la danse, etc.). Le philosophe de l'art doit être compétent sur les deux versants de cette interface, mais il ne se reconnaît complètement ni d'un côté ni de l'autre ; son travail relève d'un type de questionnement original, qui répond à l'originalité des objets artistiques – l'originalité (je prends ce mot dans son sens le plus simple, sans surcharges métaphysiques) est un des caractères les plus remarquables des objets artistiques. L'artiste appartient certes à son temps, il a été formé selon certaines techniques et certaines valeurs artistiques et esthétiques, il suit des règles qu'il n'a pas toujours inventées, et l'histoire des arts obéit à une certaine logique. « En art, tout n'est pas possible en tout temps », selon l'axiome irrécusable de Wölfflin – ni, pourrait-on ajouter, en tout lieu⁴. Tout cela étant dit, l'artiste est d'abord un inventeur, et l'imagination est bien, pour l'artiste, la reine des facultés⁵. Le philosophe de l'art est donc confronté à un corpus d'objets artistiques d'une effrayante ampleur, où rien n'est jamais périmé, et où tout est toujours en mouvement : apparition de nouveaux objets artistiques, de nouveaux types d'arts

4. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux d'histoire de l'art* [1916], trad. Claire et Marcel Raymond, Saint-Pierre-de-Salerne, Gérard Monfort Éditeur, 1992, p. 12 *passim*.

5. Baudelaire, *Salon de 1859*, chap. III, « La reine des facultés ».

PRÉFACE

(les arts nouveaux, photographie, cinéma, vidéo, installations, net-art), et réorganisation permanente et rétroactive du patrimoine artistique (l'apparition d'un nouveau style ou d'un nouvel art pouvant modifier après coup la signification d'œuvres anciennes, et la teneur des appréciations esthétiques dont ces œuvres anciennes faisaient l'objet⁶).

On comprend donc que le choix du corpus d'objets artistiques est, en philosophie de l'art, décisif. Un propos substantiel doit se construire dans la confrontation avec des œuvres et des pratiques artistiques consistantes ; mais il faut choisir, et le choix du corpus répond inévitablement à certains présupposés, qui peuvent d'ailleurs être parfaitement explicites. On pourra par exemple reprocher à Arthur Danto de construire une théorie qui ne convient qu'aux arts plastiques, mais non à la musique ; on pourra reprocher à Hegel de construire une philosophie de l'art qui exclut non seulement la danse, mais aussi toutes les formes d'art délibérément antireligieuses. Ces reproches sont fondés, mais ils ne doivent pas occulter ce qu'il y a de vrai dans les philosophies évoquées. Dans toute philosophie, et c'est encore plus vrai en philosophie de l'art, il faut déterminer ce que la problématique choisie par le philosophe nous permet de penser, ce qu'elle ne nous permet pas de penser, et ce qu'elle nous interdit de penser.

La réflexion élaborée dans *L'Altération musicale* est construite sur un certain corpus d'œuvres musicales, principalement instrumentales, et appartenant pour l'essentiel à la musique savante occidentale de tradition écrite. Ces deux points méritent quelques commentaires.

La place de la musique instrumentale

Certains lecteurs ont été surpris par la place donnée à la musique instrumentale, j'ai même été soupçonné de me désintéresser de la voix et de la musique vocale. La voix n'est nullement absente de ma

6. Arthur Danto défend l'idée paradoxale d'un enrichissement rétroactif des œuvres du passé à l'occasion de l'apparition de propriétés nouvelles : « Le monde de l'art » [1964], in Danielle Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 183-198.

réflexion⁷, mais *L'Altération musicale* privilégie assurément la musique instrumentale. Ce choix est fondé sur des raisons méthodologiques, que j'aurais certainement dû mieux expliquer.

La première de ces raisons est prudentielle : les philosophes sont en général fascinés par la voix, et nombre de textes philosophiques censés porter sur la « musique » se révèlent en fait ne traiter que de la musique vocale ou de la voix. Il y a quelque chose de très profond dans ce « vocalisme » de la philosophie, mais il faut résister au charme de la voix, trop sensuelle, trop narcissique, trop humaine en un mot. Il faut résister aux sirènes. L'attention élective portée à la voix met excessivement l'accent sur la dimension émotionnelle et esthétique de la musique, au détriment de sa dimension artistique ou « poétique ».

La deuxième de mes raisons est méthodologique. Mon projet est de penser philosophiquement la musique, c'est-à-dire de penser ce qu'il y a de plus propre aux pratiques et aux expériences musicales. La musique avant l'ère des musiques électro-acoustiques est soit purement vocale (musique *a cappella*), soit purement instrumentale, soit mêlée de voix et d'instruments. Le premier cas est le plus rare, le troisième est le plus fréquent. J'ai choisi de privilégier le deuxième comme étant le plus « pur ». J'entends « pur » en un sens qui n'est ni moral ni kantien, mais chimique : le pur s'oppose au mélangé. Il me faut, pour préciser ce point de méthode, faire un double détour (I) par la question du rapport entre la musique et les textes mis en musique, d'une part, et (II) par celle du rapport entre la temporalité narrative et la temporalité musicale, d'autre part.

(I) Je rappellerai la controverse entre Boris de Schlœzer et Nicolas Ruwet sur les rapports entre la musique et le texte mis en musique⁸. Schlœzer soutient une thèse radicale selon laquelle il y a incompatibilité entre le système musical et le système linguistique. Le sens linguistique est en effet, dans le vocabulaire de Schlœzer, « transcendant », il fait référence (directement ou indirectement) au monde

7. Voir les entrées « Vocalises » et « Voix » dans l'*Index Rerum* de *L'Altération musicale*.

8. Boris de Schlœzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach* [1947], Paris, Gallimard, « Idées », 1979, rééd., Presses universitaires de Rennes, 2009 ; Nicolas Ruwet, « Fonction de la parole dans la musique vocale », *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972. Cette controverse est brièvement évoquée dans *L'Altération musicale*, p. 135-136.

extralinguistique, à des *realia* ; le sens musical est au contraire purement « immanent », il se confond avec la « forme concrète » de l'œuvre. C'est l'idée de la « musique pure », dont Carl Dahlhaus a proposé une remarquable histoire intellectuelle⁹. Si un texte littéraire est mis en musique, il y a pour Schløezer conflit insoluble entre la dimension « transcendante » du texte et la dimension « immanente » de la musique. L'un de ces deux systèmes est donc condamné à détruire l'autre : soit le sens du texte sera annulé par la puissance de la forme concrète qu'est l'œuvre musicale, soit cette forme concrète sera écrasée par la force du texte.

Cette thèse schløezerienne est fautive, mais non pas insoutenable ; elle a sa cohérence et, à certains égards, sa vérité. Les luttes ecclésiastiques contre la polyphonie que *L'Altération musicale* analyse brièvement¹⁰ reposaient sur un constat réel : le dynamisme propre à la musique contribue à rendre les paroles (sacrées) inintelligibles, et entraîne l'esprit des auditeurs vers des domaines de signification incompatibles avec la visée spirituelle des textes religieux. Les phénomènes de réemploi ou de parodie, étudiés notamment par Françoise Escal¹¹, soulignent par ailleurs une certaine indépendance entre sens musical et sens linguistique, quand il s'agit de textes différents chantés sur une même musique. Bach réutilise la musique de la cantate profane BWV 214 pour son *Oratorio de Noël* : la même musique pour « Sonnez trompettes ! Vive la Reine ! » et « Jubilez, chantez d'allégresse, Glorifiez ce que le Très-Haut a accompli ce jour ! » – la même musique pour célébrer l'indifférent anniversaire de la reine de Pologne et la naissance du Sauveur. – Ces deux groupes de faits vont dans le sens de l'antinomie schløezerienne.

À la thèse extrémiste de Schløezer, qu'il a raison de prendre au sérieux, Nicolas Ruwet oppose un examen précis de la pratique effective des musiciens. Prenant l'exemple d'un *Lied* du recueil des *Dichterliebe* de Schumann, composés sur des poèmes de Heinrich Heine (« *Ich hab' im Traum geweinet* »), Ruwet analyse de façon extrêmement convaincante les tensions signifiantes que

9. Carl Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, Genève, Contrechamps, 1997. « Musique absolue » traduit *absolute Musik*, expression que l'on pourrait aussi rendre par « musique pure ».

10. *L'Altération musicale*, p. 123-130.

11. Françoise Escal, *Le Compositeur et ses modèles*, Paris, PUF, 1984, chap. I.

le compositeur introduit délibérément entre le texte et sa musique, tout en créant une atmosphère générale faite d'ironie et de mélancolie, atmosphère qui est celle du recueil de Heine. Ruwet parle de « relations dialectiques¹² » entre le texte et la musique, relations qui peuvent aller de la convergence à la contradiction. J'approuve ces analyses. Boris de Schläezer n'avait pas tort de repérer une tension entre « sens du texte » et « sens de la musique », il avait tort d'y voir une tension antinomique, c'est-à-dire dépourvue de solution. Le mérite de son analyse est de rappeler que, derrière la synthèse de l'hétérogène qui a lieu dans toute pièce de musique vocale (qu'elle soit ou non accompagnée d'instruments), une tension travaille¹³.

(II) Une des thèses de *L'Altération musicale* à laquelle je tiens le plus est celle qui distingue, contre la problématique pan-narrativiste de Paul Ricœur, le temps musical et le temps narratif¹⁴. Il me semble avoir montré que le temps des œuvres musicales « pures », c'est-à-dire dépourvues de texte, de titre en langue naturelle¹⁵, de programme et de commentaire auctorial paratextuel, est un temps très différent du temps « racontable », du temps narratif. Le temps narratif est analysable dans la conceptualité mise au point par Gérard Genette¹⁶ (ordre des événements [prolepses, analepses, ellipses tem-

12. Nicolas Ruwet, « Fonction de la parole dans la musique vocale », *op. cit.*, p. 55, 57-58.

13. Cette question demande en fait à être généralisée : il y a synthèse de l'hétérogène dès qu'il y a combinaisons de plusieurs systèmes signifiants ; c'est le cas dans la danse (mouvements et musique), au cinéma (images, texte, musique), à l'opéra, etc. Voir Bernard Sève, « Paroles et musiques : dérivations, hétérogénéités et transactions artistiques », in Catherine Naugrette et Danièle Pistone (dir.), *Paroles & Musiques*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 81-93. Je préfère personnellement parler de « transaction » plutôt que de « dialectique ».

14. *L'Altération musicale*, p. 263-276.

15. La question du titre est importante. Il peut sembler étrange qu'une œuvre musicale soit modifiée par le fait que le compositeur décide brusquement de lui donner un titre, sans y changer une seule note. C'est pourtant le cas. Comment entendrions-nous ou jouerions-nous *La Cathédrale engloutie* de Debussy, si le titre n'associait à la musique la puissante et surprenante évocation imaginaire d'une cathédrale engloutie ? Sur cette question du titre, voir Jerrold Levinson, *Titoli, Aisthesis*, revue en ligne, <<http://www.aisthesisonline.it/>>, 2011/2. *Etichettare/descrivere/mostrare*.

16. Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972 ; *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983 ; ces deux « essais de méthode » sont désormais rassemblés en un seul volume, sous le titre *Discours du récit*, Paris, Points, « Essais », 2007.

PRÉFACE

porelles], durée, vitesse, fréquence, modes, voix), le temps non narratif de la musique pure ne l'est pas ; il n'y a pas, dans la sonate *Hammerklavier* de Beethoven, de différence entre *die erzählte Zeit* (le temps de l'histoire racontée) et *die Erzählzeit* (le temps du récit) ; il ne peut s'y trouver ni prolepses, ni analepses, ni ellipses temporelles. Il y a donc « institution musicale¹⁷ » d'une temporalité *sui generis*, qui ne relève pas des grandes problématisations du roman (Genette, Bakhtine), du théâtre (Aristote, Corneille, Anne Ubersfeld), du « temps raconté » ou représenté en général. Ce temps musical dispose de ressources propres, dont le roman ne dispose pas (la polyphonie, la structuration rythmique, le retour, le jeu complexe, en musique tonale, des allusions, emprunts et modulations, la « force du présent », etc.). Quand la musique est mêlée à une forme narrative ou dramatique (poétique, théâtrale, cinématographique, chorégraphique), des tensions se produisent entre le temps narratif ou dramatique et le temps musical. Ces tensions sont extrêmement intéressantes, sous le double aspect artistique et esthétique, et nous semblent elles aussi justiciables du concept évoqué plus haut : la synthèse de l'hétérogène.

Ces deux analyses étant faites, nous pouvons revenir au point principal. Soit la dernière et bouleversante *aria* de Didon dans *Didon et Enée* de Purcell. Une double synthèse de l'hétérogène s'y donne à lire (à entendre) : d'un côté, la synthèse entre le sens « transcendant » des paroles et le sens « immanent » de la musique (marqué notamment par la construction sur *ground*) ; de l'autre, la synthèse entre la temporalité propre de la musique (dans laquelle le *ground* joue aussi son rôle) et la temporalité dramatique (« *Remember me* ») de la scène¹⁸. C'est certainement un morceau plus chargé d'émotion qu'une sonate de Scarlatti ; mais c'est aussi un morceau moins propre à servir d'appui à l'analyse philosophique des forces fondamentales de la musique, en raison même de cette richesse et de ces surdéterminations « synthétiques ». Si l'on veut penser les « forces propres » du processus musical, il faut commencer par l'isoler de ce qui n'est pas lui. L'examen d'une pièce pour

17. *L'Altération musicale*, p. 277-297.

18. Il y a en fait triple synthèse, si on prend aussi en compte la mise en scène (décor, costumes, gestes ou immobilité de Didon).

consort de violes de Purcell sera plus pertinente que l'examen de *Remember me*.

Dans sa recension de *L'Altération musicale*, Marianne Massin écrit : « *Ständchen* de Schubert serait-il moins intrinsèquement musical qu'une fugue de Bach, ou le serait-il différemment, ou le serait-il sous et par-delà le poème de Rellstab ? On pourrait soutenir que les altérations du musical ne cessent d'altérer le sens du texte, lequel ne transcende pas la musique, mais prend un autre sens en elle – sens sans doute indicible aussi sur le mode narratif mais qui altère réciproquement et concomitamment l'écoute du *Lied*. On pourrait soutenir encore que le tissage de ces plans entre texte et musique crée parfois, notamment dans les opéras, une nouvelle complexité temporelle, creusant dans la temporalité proprement musicale, une temporalité liée à la narrativité – un thème musical pouvant annoncer une action ultérieure, rappeler une action passée, commenter ironiquement ou dénoncer une action en cours¹⁹ ».

J'approuve totalement ces analyses : dans un *Lied*, dans une musique sur texte en général, le temps narratif ou dramatique du texte se « tisse » avec le temps non narratif de la musique. Mais si l'on veut examiner ce temps non narratif pour lui-même, mieux vaut choisir un temps délié de toute référence au temps narratif. C'est par nécessité méthodologique provisoire que l'on doit, si l'on veut mettre au jour les ressorts propres du musical, faire abstraction de tout ce qui, dans les œuvres, relève d'autres systèmes signifiants (les gestes, les couleurs, les paroles, l'action dramatique, les images). Or cette nécessaire abstraction méthodologique est réalisée, d'emblée et par définition, dans les œuvres de musique pure. Une sonate de Scarlatti, un quatuor de Beethoven, une partita de Bach, un prélude de Rachmaninov, une étude de Chopin, une fantaisie de Purcell sont autant de pièces d'emblée arrachées à la dialectique ou aux transactions des systèmes signifiants, puisqu'elles ne relèvent que d'un seul d'entre eux.

Il n'y a donc pas, dans l'appui que prend ma réflexion sur la musique instrumentale, de préférence personnelle en faveur de la musique pure, moins encore de désintérêt pour la musique vocale,

19. Marianne Massin, recension citée.

mais un souci méthodologique. J'ajoute enfin que l'expression « musique pure » n'est pas pour moi une catégorie axiologique ; elle convient aussi bien aux œuvres les plus extraordinaires de la musique (les derniers quatuors de Beethoven) qu'aux pièces musicales les plus insignifiantes (bien des sonates pour flûte et *continuo* de Sammartini). « Pur » n'est pas un prédicat esthétique ou axiologique, ce mot désigne une propriété artistique objective de certaines pièces musicales. L'adjectif « pur », il est temps de le dire, ne me convient d'ailleurs pas ; il est certes usuel, mais il contient une telle charge de connotations axiologiques qu'il est bien difficile de l'entendre au sens strictement chimique dans lequel il devrait être pris. Je préfère emprunter à Kant la distinction terminologique entre *adhaerens* (« lié ») et *vagus* (« libre ») qu'il utilise pour distinguer deux types de beauté²⁰ ; il prend d'ailleurs la musique sans texte et, *a fortiori*, sans thème, comme exemple de *pulchritudo vaga* (« beauté libre »). Appelons donc *musica adhaerens* la musique liée à un sens déposé dans un texte (ou, éventuellement, dans une situation sociale, comme les musiques politiques ou militaires, ou dans un contexte artistique, comme la musique de cinéma), et *musica vaga* la musique déliée de tout sens extérieur à elle.

Les forces propres de la musique doivent être présentes là où la musique agit seule, détachée de tout autre système de signification ; ces forces peuvent donc être trouvées dans l'analyse des pièces les plus fortes de la *musica vaga*. Avant d'arriver au complexe (l'union de la musique et du texte dans la *musica adhaerens*), il faut commencer par analyser le simple (la *musica vaga*). *L'Altération musicale* s'en tient à cette analyse du simple – un simple qui n'est pas si simple²¹.

Le développement ultérieur de mon travail en philosophie de la musique, bien loin de me rapprocher de l'analyse des liens entre texte et musique, s'est orienté vers la question de l'instrument de musique comme si travaillait déjà, dans *L'Altération musicale*, le pressentiment du caractère décisif de l'instrument de musique

20. *Critique de la faculté de juger*, § 16 ; voir *L'Altération musicale*, p. 229-233. La beauté adhérente est liée à un concept de ce que l'objet doit être (par exemple le portrait d'un guerrier, une peinture allégorique, une *Messe*), la beauté libre n'est liée à aucun concept (par exemple une frise décorative, une libre improvisation musicale).

21. Voir Bernard Sève, « Du simple en musique », *L'Animal*, « Le Simple/Philippe Lacoue-Labarthe », n° 19-20, hiver 2008, p. 65-71.

pour une pensée philosophique de l'art musical. Paraît en effet, en même temps que la présente réédition de *L'Altération musicale*, un livre nouveau consacré à une philosophie de l'instrument de musique²². Concernant la question de la voix humaine, j'y aggrave notablement mon cas : *L'Instrument de musique. Une étude philosophique* conteste en effet le « vocalisme » fréquent dans les discours portant sur la musique. Mais ce n'est pas ici le lieu de développer ce point. Je signale simplement que la question de l'instrument n'est pas absente de *L'Altération musicale*²³, sans y être centrale ; si l'instrument y est pensé dans son rapport avec le corps de l'instrumentiste (p. 96-103) ou avec la question de l'historicisme (p. 186-193), il n'est pas pensé en lui-même.

Un corpus d'œuvres trop limité ?

Un deuxième groupe d'objections concerne le corpus assez étroit des œuvres musicales évoquées et analysées dans *L'Altération musicale* : en gros, la musique occidentale de tradition écrite de Monteverdi à Bartók et Messiaen (mais la seconde école de Vienne est à peine évoquée) ; les deux noms les plus sollicités sont ceux de Bach et de Beethoven. Des références extrêmement « classiques », donc. Peut-on, objectera-t-on alors, construire une philosophie de « la » musique sur une base musicale aussi étroite ? Et s'il existe des universaux de la musique, ne faut-il pas une très vaste enquête historique et ethnomusicologique pour s'en assurer ? Je répondrai d'abord que les musiciens et œuvres cités ne sont pas de simples illustrations, mais bien des points d'appui pour ma réflexion. La philosophie de l'art doit se construire à même l'expérience de l'objet artistique, et cette expérience enveloppe inévitablement un choix préférentiel, une affinité élective. L'amour de telles ou telles œuvres commande de loin le type de

22. Bernard Sève, *L'Instrument de musique. Une étude philosophique*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 2013 ; une première esquisse de mes idées sur l'instrument a été publiée sous le titre « L'instrument de musique comme produit et vecteur de la pensée », in Nicolas Weill (dir.), *La Musique, un art du penser ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 179-186.

23. Voir l'entrée « Instruments (organologie) », dans l'*Index rerum* de *L'Altération musicale*.

pensée qui va se construire à leur contact et, pour ainsi dire, sous leur motion²⁴.

Le risque est alors de refermer par trop le spectre des exemples, de croire de bonne foi qu'on parle de « la musique » alors qu'on ne parle que d'un tout petit canton de l'immense empire des sons musicaux. Faudrait-il alors diversifier au maximum ces exemples ? Sans doute, mais jusqu'où ? Jacques Chailley parlait, par boutade, des « 40 000 ans » que comptent les musiques de l'humanité²⁵. Si l'on voulait prendre en compte toutes les musiques avec tous leurs paramètres (constructions d'échelles musicales, gammes, langages, rythmes, instrumentariums, styles, fonctions, pratiques individuelles et sociales), le corpus deviendrait en fait complètement indéterminé : de la musique grecque antique reconstituée aux subdivisions des groupes de musique techno ou *metal*, en passant par les musiques africaines, asiatiques, moyen-orientales, aux innombrables traditions des musiques populaires et des musiques savantes, aux différentes écoles de jazz et de musiques dites contemporaines, aux musiques de variétés et aux musiques commerciales – que peut-il ressortir d'une énumération qui pourrait s'étendre sur des dizaines de pages, sinon un effet de fatras ? Cette totalité dispersée n'est pas synthétisable.

Le concept ne vaut que s'il est nourri de l'expérience. Il me semble qu'un objet singulier bien choisi porte en lui l'universel, ou du moins un certain type d'universel. Si l'on étudie les « agréments » de la musique baroque, un quatuor de Haydn ne fera pas l'affaire ; ce quatuor fera l'affaire si l'objet d'étude est la construction de la forme-sonate, ou, question plus large, les rapports entre tonalités. La validité des exemples choisis doit être mesurée à l'aune du problème que l'on traite, elle dépend du type de pertinence qui est attendue des concepts utilisés. Un problème très général pourra être suffisamment illustré et étayé par une œuvre considérée comme exemplaire.

24. Jankélévitch en offre un exemple frappant ; voir Bernard Sève, « Nuance et construction. Remarques sur le corpus musical de Vladimir Jankélévitch », in Françoise Schwab (dir.), *Présence de Vladimir Jankélévitch. Le charme et l'occasion*, Paris, Beauchesne, 2010, p. 87-100.

25. Jacques Chailley, *40 000 Ans de musique*, Paris, L'Harmattan, « Les Introuvables », 1985.

S'en tenir à quelques grands noms de la tradition occidentale, et prétendre en tirer des leçons pour « la musique » en général, suppose qu'il y ait des « universaux de la musique »²⁶. Ces universaux sont par exemple : le découpage d'échelles discontinues et de gammes, la structuration rythmique du temps musical, l'usage d'instruments construits à cet effet. La polyphonie, en revanche, ne peut pas être considérée comme un universel de la musique (la musique grecque antique l'ignore). Tous les universaux de la musique ont été l'un après l'autre mis en question par certaines œuvres de la musique du *xx^e* siècle : *Atmosphère* et *Continuum* de Ligeti, sont des œuvres arythmiques, la musique de Scelsi met en question la notion d'échelle. Il n'en reste pas moins que les notions d'échelle et de rythme font partie des universaux de la musique. D'un point de vue strictement logique, l'existence d'un seul exemple contraire suffit certes à détruire une proposition universelle : c'est la loi du *modus tollens*. En matière de production artistique, il me semble que le *hōs ēpi to polu* aristotélicien, le « la plupart du temps », suffit à établir l'existence d'un universel. Une pièce arythmique ne suffit pas à détruire l'idée que le rythme est essentiel à « la musique » – y compris d'ailleurs pour la pièce même qui l'a écarté. Si une telle pièce est remarquable, c'est en partie du fait de son altérité par rapport à la compétence d'écoute rythmique de l'auditeur ; et le *glissando* classique n'a de sens que parce qu'il dément l'échelle chromatique que le compositeur, l'interprète et l'auditeur ont dans l'oreille.

Ici se pose la question de ce qu'on appelle improprement la « musique contemporaine » – expression qui renvoie confusément aux différentes formes de musique atonale, dodécaphonique ou non, ainsi qu'aux « musiques du son » (ainsi appelées par opposition aux « musiques de la note »). Certains lecteurs ont pensé que ces musiques se prêtaient particulièrement bien à illustrer l'idée d'altération musicale, et se sont étonnés que je ne m'y réfère pas. C'est que la notion d'altération implique l'idée d'écart par rapport à un code, elle suppose donc la détermination précise du code dans lequel ou par rapport auquel il y a écart, elle suppose quelque chose comme

26. Sur la question des universaux en musique, voir Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez, « Typologies et universaux », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musique. Une encyclopédie pour le *xxi^e* siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, t. V, 2007.

Index rerum

- agréments (ornements), 120, 156, 158-159, 175-176, 179-182, 183, 212-213, 309.
- altérité, 10, 11, 25-26, 36, 116, 218, 301, 323.
- amour, 21-22, 34-35, 124, 141, 254, 327.
- animaux, 82-83, 105, 127, 147, 171, 173.
- applaudissements, 38, 92-93, 121, 256.
- appoggiature, 166, 213, 281-282, 300, 308-310, 311.
- aulos*, 76, 100, 134, 278.
- avant-garde, 31, 34, 44, 45-46, 193-198.
- canon, 215, 240, 219-220.
- chant, 36-38, 53, 55, 94-95, 96-98, 124, 155-158, 168, 171, 278-279, 280.
- cinéma, 29, 137, 183, 236, 296.
- citation, 66, 182-184.
- clarinette, 100, 116, 143, 190.
- cluster*, 209, 238.
- composition, 111-112, 181-182, 206-209, 226.
- corps, 30, 38, 56, 59, 75-149, 239, 255-256, 283-284.
- couleur, 176, 188, 190, 211, 224, 230, 292-293, 310.
- danse, 29, 75, 93-94, 105, 108, 119-120, 131-132, 136, 145, 173, 230, 242-243, 313, 314.
- description, 17-26, 330.
- dialectique, 57, 135-136, 138, 141-144, 145-149, 212-213, 234, 252-258, 303, 326.
- doigts, 41, 95, 109, 113, 116, 312.
- écoute (audition, auditeur), 26, 27-41, 48, 65-72, 117, 137, 148, 171-172, 185, 191-192, 207, 209, 217-218, 220-222, 222-224, 241, 242, 243, 252, 256, 257, 301, 304-308, 313, 327, 329-330.
- écriture (notation), 20-21, 33-34, 40, 45, 69, 119-120, 134-135, 138-139, 161-166, 215-216, 217, 218-225, 233, 241, 279, 284-285, 309.
- édéologie, 306-308, 312.
- émotion, 62.
- emprise, 29, 57, 75, 119-144.
- énergie, 21, 24, 71, 124-125, 129, 144, 199, 202, 257, 286, 311, 320.
- erreurs, 62-63, 180.
- éternité (intemporalité), 37, 53, 252-253, 255, 256, 258, 313, 315.
- expérience, 9-12, 15-16, 21, 23-26, 43, 54-55, 116-118, 225, 228-229, 240-241, 251-252, 253, 258-259, 263, 268, 274, 282, 290, 295, 297, 326-327, 329-330.
- exposition, 71, 116, 319-330.

INDEX RERUM

- extériorité, 204-205, 209, 267, 271, 273, 275, 280, 315, 320, 324, 328.
- facilité, 113-114, 143.
- fausse note, 99-102.
- force, 9, 80, 120, 122-123, 128-129, 137, 144, 149, 155-160, 199-202, 235-236, 272-273, 299-315, 327.
- forme, 67, 136, 173, 210, 215-216, 225-244, 259, 301, 312, 320.
- Forme-Musique, 236-244, 295, 297.
- fugue, 69, 71, 127, 226-227, 241, 244, 289.
- gospel, 76, 121, 141-142, 279.
- harmonie, 47, 51, 133, 165, 214-215, 216-217, 280.
- hétérophonie, 97, 133, 214, 240, 278-279.
- histoire (historicité, historicisme), 45-46, 138-139, 142, 179-181, 186-198, 208, 218, 234, 241, 243-244, 269, 303, 311-312.
- histoire (que l'on raconte), 268-276, 296.
- improvisation, 111-118, 169, 233-234, 260, 297, 305, 321-322, 329-330.
- instruments (organologie), 45, 83-85, 86, 89, 91, 93, 98-103, 112, 134, 169, 172, 186-193, 211-212, 224.
- interprétation, 39-40, 67, 111-118, 164, 168, 179-193, 266.
- jazz, 104, 113, 116, 123, 167, 208, 218, 329.
- jeu (jouer), 27, 36, 47, 64, 87, 88-90, 98-103, 104, 111-118, 148-149, 159, 169, 184, 224, 229-233, 257, 263, 270-272, 313, 328-330.
- justesse, 99-102, 133, 188-190.
- lenteur, 272, 287.
- mathématiques, 47-50, 50-54, 58, 67, 231, 275, 284, 286, 323.
- mémoire, 18, 30, 32, 34, 36-39, 53, 71, 72, 180-181, 252, 289, 294, 299-302, 304, 312-313.
- mémoire corporelle, 102.
- modulation (emprunt, allusion), 201, 215, 289-295.
- monodie, 55, 125-129, 212, 240, 243, 281, 282, 297.
- musique antique, 48-49, 53, 59, 102, 123, 278.
- narrativité, 61, 67-68, 69, 199, 263-276, 280-281.
- nécessité, 194, 207, 260, 287, 294, 313.
- oreille, 30-31, 49, 51-56, 65, 80-81, 90, 101, 106-109, 155, 162-163, 191-192, 198, 217-218, 220-224, 281, 284-285, 330.
- peinture, 20, 22, 26, 27-29, 63, 67-68, 80-81, 173, 183, 184-185, 186-187, 220, 223-224, 236, 240, 295-296.
- picturalisme, 43, 45, 59, 222-224, 225, 231.
- plaisir, 18, 36, 52-54, 70-72, 112, 123, 169, 230, 313, 321.
- platonisme, 37, 40, 58, 254.
- poéticisme, 43, 45, 59, 225.
- politique, 75, 78, 122-129, 132-133, 136, 148, 284.
- polyphonie, 9, 55, 69, 97, 125-129, 138, 194, 212, 214, 215-216, 239-243, 278-282, 295-297, 301, 320, 325.
- présent, 114-115, 252, 294-295, 299-315.
- pythagorisme, 44, 47-