

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

07/11/2007

Bernard Sève, *L'altération musicale*
(ou ce que la musique apprend au philosophe),
éd. du Seuil (coll. Poétique), 2002.

« Le présent livre est lui aussi porté par l'emprise de la musique. »
(p. 122)

Présentation par Pierre Macherey

Le livre que Bernard Sève consacre à *L'altération musicale* est sous-titré « ce que la musique apprend au philosophe », formule qui réapparaît dans la 4^e de couverture sous la forme suivante : « Le philosophe a quelque chose à apprendre de la musique s'il prend la peine de l'écouter ». Il s'agit donc bien d'un livre de philosophie, et plus précisément de « philosophie musicale », pour reprendre la terminologie d'Adorno. Il entreprend, non pas d'appliquer au phénomène musical un regard extérieur, en en faisant un objet parmi bien d'autres pour une réflexion philosophique dotée de ses principes propres à partir desquels elle le ramène à la mesure de son ordre et de ses systèmes, mais de faire apparaître ce phénomène comme étant en lui-même porteur d'enseignements dignes d'intérêt pour la philosophie, si toutefois elle sait les entendre, ce qui suppose pour commencer qu'elle laisse de côté ses schémas de pensée préconçus, donc qu'elle renonce à instruire la musique pour se laisser instruire par elle, en se mettant tout simplement à son écoute. De là ce programme, entre tous exigeant :

« Faisons droit à tous ses possibles, pour tenter de conquérir le réel de la musique et nous permettre, comme c'est notre tâche, de la penser. » (p. 153)

A vrai dire, ce que se propose Bernard Sève, c'est moins de penser, massivement, la musique, mais, ce qui est tout autre chose, de penser avec la musique, en en accompagnant les élans, qui constituent son réel propre, et en exploitant la puissance de pensée qui, d'emblée, est immergée en eux, dans la mesure où il s'y passe quelque chose qui concerne au plus au point la philosophie, et qu'il serait pour elle dommageable de négliger, en s'épargnant la peine de se confronter à l'énigme de la musique.

En effet, la musique se présente de prime abord au philosophe comme une énigme, sur laquelle bute sa démarche, pour laquelle elle constitue une anomalie :

« Les philosophes n'ont jamais pris la mesure de ce qui se passe en musique, de ce qui se passe dans l'œuvre musicale, et dans l'oreille, le corps et l'esprit de ceux qui la jouent et/ou l'écoutent. Il faut croire qu'il se joue là une expérience difficile à conceptualiser, plus difficile que les expériences dont le lieu est la littérature ou la peinture. » (p. 43)

Penser avec la musique, en prenant la mesure de tout ce qui se passe, de tout ce qui se joue en elle, ne va pas de soi, parce que la musique, sans nécessiter aucun apport étranger, semble se penser d'emblée soi-même, sous la forme dérangement d'une pensée sans concept. Ou bien on entre dans son jeu, tellement absorbant qu'il se suffit entièrement, sans qu'il y ait lieu d'y ajouter aucun commentaire ; ou bien on la regarde du dehors, sans s'y impliquer, avec une curiosité désengagée, d'une manière qui, fatalement, la dénature : car la musique ne demande pas à être regardée ou contemplée, mais à être écoutée, et entendue, ce qui suppose

qu'on se laisse entraîner dans le mouvement par lequel elle paraît s'écouter et s'entendre elle-même, en se renfermant dans son propre mystère. De là le paradoxe de la musique : à la fois, elle en dit trop et trop peu ; ni elle ne parle ni elle ne se tait, et si elle fait signe, ce n'est pas vers quoi que ce soit d'extérieur à son cycle, qui s'accomplit de manière autonome, par la logique qui lui est immanente, logique qui défie la logique ordinaire par rapport à laquelle elle se tient constamment décalée. Penser avec la musique, penser dans la musique, c'est restituer cette logique singulière, qui contient tous ses possibles, et lui faire droit entièrement, en suivant les impulsions, sans rien en retrancher ni y ajouter, sans distance et sans réserve.

Du même coup se justifie le titre de l'ouvrage, *L'altération musicale*, dont la double valeur engage le pari d'assigner la musique à ses propres possibles, sans céder à la tentation de s'en éloigner. L'altération en musique, c'est le signe placé devant la note qui en modifie la hauteur, donc un aspect spécifique de sa technique, un trait d'écriture qui singularise les allures de son discours et que tout apprenti musicien doit être en mesure de déchiffrer pour restituer littéralement ce discours ; mais, si on se met à l'écoute, non seulement de telle ou telle musique, mais de ce qui fait le propre de la musique, en se posant sérieusement la question de savoir « ce que musique veut dire », on s'aperçoit, c'est la leçon principale qui se dégage du livre de Bernard Sève, que, au-delà de ses aspects techniques particuliers, cette altération n'est pas seulement cela, à savoir un détail de son écriture :

« Ce qui importe, ce n'est pas le dièse, mais le diésé ; non pas le bémol, mais le bémolisé ; non pas l'état altéré, mais le mouvement d'altération. » (p. 163).

L'altération, saisie comme mouvement et non seulement comme état, c'est donc aussi ce qui, venu du plus profond de la musique, délivre un enseignement général qui intéresse au plus haut point la philosophie, lorsqu'elle fait l'effort de se mettre à la hauteur de la musique, en vue de saisir le message, qui a valeur d'un authentique message de pensée, qu'elle lui adresse. Ce message concerne la puissance d'altération dont dispose exemplairement la musique, puissance par laquelle elle nous touche à la fois en particulier et généralement, sur le plan d'une expérience qui comporte en conséquence une dimension philosophique :

« Une expérience singulière du devenir autre a lieu dans la musique. » (p. 9).

Cette dimension lui est incorporée :

« La musique éclaire et enrichit le concept même qui nous permet de la problématiser et de l'analyser. » (p. 10).

Ce concept coïncide avec l'expérience musicale, qui est sans dehors, au point de se dérober à une saisie réfléchie, ce qui ne doit cependant pas décourager l'effort en vue d'en cerner, d'en délimiter les enjeux en se servant des mots de la philosophie, de manière à dégager la leçon d'altération qui émane du plus profond de la musique.

A ce point de vue, la démarche de Bernard Sève ne relève pas de l'esthétique, au sens d'une théorie générale des arts, qui permet d'en répertorier les démarches et d'identifier les critères indispensables en vue de les évaluer : ce qui l'intéresse, ce n'est pas la musique en tant qu'art remplissant une fonction culturelle déterminée et disposant des moyens appropriés pour qu'elle y parvienne conformément à sa destination, ce par quoi elle occupe une place dans le système général des beaux-arts où elle se voit assigner un régime propre d'historicité ; mais c'est la musique en tant que telle, donc qui se suffit à elle-même sur un plan de complète immanence ou auto-référentialité, où elle fonctionne, si on peut dire comme une matière philosophique à part entière, sans donner prise directe au jugement de goût considéré comme forme exclusive ou privilégiée de son appréciation. Une telle étude, délivrée du carcan de l'esthétique, et soustraite à l'obligation de savoir si elle est un art pur ou impur, se donne du même coup les moyens de viser toute les musiques sans exception, et non seulement celles qui accèdent à la dignité de l'art ou du grand art, la question de savoir ce qui est « artistique » dans la musique étant tout simplement laissée de côté, du moins provisoirement, car elle n'est pas indispensable pour appréhender « ce que la musique apprend au philosophe ».

Pas plus que de l'esthétique la démarche de Bernard Sève ne relève non plus d'une psychologie de la conscience musicale cherchant à appréhender les effets subjectifs de la musique, effets appréciables en termes d'impressions et par définition circonstanciels et accessoires. Mais son objectif est de traquer, suivant une expression qui revient à plusieurs reprises sous sa plume et que nous avons déjà eu l'occasion d'employer, ce qui « se passe » dans la musique et, en elle, fait événement, sur un plan à la fois ontologique et existentiel, c'est-à-dire ce qui constitue « le réel de la musique », donc ce qui se produit en elle de fondamental. Pour atteindre ce but, Bernard Sève exploite des informations empruntées à l'histoire, à l'esthétique, à la psychologie et à la technique musicales : mais il se sert de ces informations, qu'il puise dans une culture musicale particulièrement approfondie et précise, et apparemment sans limites, en vue de dégager, avec un maximum de conscience et de lucidité, le musical de la musique, qui en définit « l'esprit », c'est-à-dire une expérience essentielle, très précisément une certaine manière de vivre, et de vivre dans le monde et non pas hors du monde, ce que la musique apprend au philosophe s'il veut bien l'écouter, à savoir, sur le fond, une leçon éthique, qui est une leçon de liberté, dont le phénomène essentiellement plastique de l'altération musicale fournit l'illustration exemplaire.

Si cette leçon a été le plus souvent ignorée ou négligée, c'est selon Bernard Sève, parce que, lorsqu'elle n'a pas été phagocytée par une philosophie de l'art soumise au modèle dominant des arts plastiques, qui l'interprète comme une vision inaboutie incapable de désigner l'objet qu'elle est censée représenter, donc comme une mimésis inachevée à défaut d'être complètement ratée, la musique a été récupérée par un mathématisme impénitent, il parle à cet égard du « préjugé pythagoriste », en cours depuis la plus haute antiquité, qui fait d'elle avant tout une science de l'harmonie et de la mesure, donc de l'ordre, conception qui en réalité la dénature en figeant ses structures et en évacuant de celles-ci la perspective de l'altération, alors que c'est elle qui en définit en profondeur l'esprit véritable. De cette tentative de rationalisation abusive de l'expérience musicale, une formule de Leibniz (citée p. 48) fournit un bon exemple : selon cette formule, *musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* (« la musique est un exercice d'arithmétique inconscient dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il compte »), ce qui revient à faire d'elle une mathématique à l'état brut, du conceptuel enraciné dans du sensible, un mode sauvage de calcul logique, - en un sens voisin de celui où Lévi-Strauss, par ailleurs grand adepte à l'époque moderne du pythagorisme musical, parle de « pensée sauvage » -, en attente d'une explicitation de ses règles dans un autre langage que celui concret des sons. Schopenhauer, qui cite cette phrase de Leibniz dans *Le monde comme volonté et représentation*, remarque qu'elle n'atteint que « l'écorce » de la musique, ce qu'il y a en elle de plus superficiel, et il ajoute :

« S'il n'y avait rien de plus dans la musique, elle ne nous donnerait que le plaisir d'un problème d'arithmétique dont on trouve la solution exacte ; ce n'est pas là cette joie profonde qui, nous le sentons, nous émeut jusqu'au fond de notre être. » (*Le monde*, trad. Burdeau revue par Roos, éd. PUF, 1966, p. 327)

Soucieux d'assigner à la musique, qui constitue une référence essentielle dans son système de pensée, « une signification plus générale et plus profonde, en rapport avec l'essence du monde et avec notre propre essence » (id., p. 328), ce qui semble assez bien correspondre à l'esprit de la démarche de Bernard Sève, Schopenhauer propose de transformer la formule de Leibniz en celle-ci :

« *Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi* (« La musique est un exercice de métaphysique inconscient, dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il fait de la philosophie »). » (*Le Monde*, p. 338)

Considérée en rapport avec son environnement immédiat, Bernard Sève a raison de remarquer (*L'altération musicale*, p. 48, note 9) que la formule ainsi retravaillée reste marquée par un intellectualisme proche de celui dont la formule de Leibniz est porteuse : dans la suite du même passage, Schopenhauer explique en effet que la leçon essentielle qui se

dégage de la musique, par le biais de la mélodie qui, selon lui, en constitue l'essence, est une leçon d'ordre et d'harmonie. Mais on peut aussi la lire pour elle-même, et en tenant compte du fait que dans la perspective philosophique adoptée par Schopenhauer, le monde est volonté avant même d'être représentation, ce qui est une manière de remettre en cause le primat reconnu au rationnel par le leibnizianisme qui l'immerge dans les profondeurs de l'ordre des choses : or la volonté est tout sauf un principe d'harmonie, mais un élément dionysiaque, perturbateur de tout ordre établi, ce qui est l'enseignement que, à ses débuts, Nietzsche avait tiré de sa lecture de Schopenhauer. La formule élaborée par Schopenhauer retient alors l'attention par le fait qu'elle inscrit noir sur blanc la possibilité de faire de la philosophie sans s'en rendre compte, ou sans prendre objectivement conscience qu'on en fait, ce qui est le cas précisément de la musique conçue comme « exercice de métaphysique inconscient, dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il fait de la philosophie ». Vue sous cet angle, la musique est en quelque sorte de la philosophie à l'état pratique, ou une certaine pratique de la philosophie, pratique dérangeante pour le philosophe, tant elle se donne à lui comme informelle, à force de ne se prêter qu'aux formes qui relèvent de sa propre invention :

« Si la musique met mal à l'aise le philosophe, c'est qu'elle est fuyante, insaisissable, que sa rigueur n'est pas formalisable, que sa force est incompréhensible. Elle est louche et elle est vague. » (p. 56)

Autrement dit, elle se dérobe à une saisie objective :

« L'objet musical n'a ni matière ni sens immédiat – aussi bien n'est-il nullement un objet, mais un processus. Quelle prise peut-il offrir à nos concepts ? » (p. 63)

Nous soulevions précédemment la question de savoir « ce que musique veut dire ». Mais c'est là que le bât blesse :

« La puissance de l'expérience musicale se donne d'abord dans sa résistance à la mise en discours : cette résistance fait partie de l'expérience elle-même. » (p. 43)

Ce que la musique « dit », elle le dit sans le dire, en tenant un « discours », le discours musical, qui, même s'il s'est donné à un certain moment, avec les premiers neumes médiévaux, les moyens de s'écrire avec des signes appropriés, qui en rendent possible la mise en texte, est en soi un discours sans paroles, même si des paroles peuvent lui être rattachées. Or, si accrocher de la musique à des paroles est une pratique attestée qui paraît ne pas faire problème, - l'art du chant repose en grande partie sur cette opération -, il n'en va de même lorsqu'il s'agit de mettre en paroles de la musique, dont le « langage », pour autant qu'il soit approprié d'utiliser ce terme à son propos, sinon de manière largement métaphorique, - on parle alors du « langage musical » comme on parle du « langage architectural », du « langage pictural », et, pourquoi pas ?, du « langage culinaire » -, n'est pas une langue véritable, et est en conséquence intraduisible, ce qui fait de lui simultanément un non-langage : si la musique parle, elle ne parle de rien d'autre que d'elle-même, sans être adossée à un référentiel externe qui puisse servir de support à un véritable échange linguistique ; ses règles compositionnelles peuvent être à la rigueur interprétées dans les termes d'une syntaxe : mais celle-ci joue sans disposer d'un lexique où soient consignés des mots au sens clairement défini.

Bernard Sève est parfaitement conscient de la difficulté qu'il y a à parler ou à écrire au sujet de la musique, avec des mots et des phrases qui excèdent le plan où se déroulent ses sons et ses notations propres. Et c'est précisément sur l'énoncé de cette difficulté que se conclut son livre :

« Le présent livre se pense lui-même comme un livre de philosophie. C'est dire qu'il s'est efforcé d'embrasser dans des concepts les objets, les structures et les forces les plus significatifs de l'expérience musicale ; qu'il s'est efforcé aussi d'enlacer ces concepts dans l'unité d'un discours ou d'un texte, et dans des thèses expressément assumées. C'est donc un livre de théorie. Mais le livre renvoie toujours au hors-livre (le monde, l'expérience, et même d'autres livres) comme ce qui n'a jamais cessé de l'habiter et de l'inspirer, comme à ce sur quoi doit finalement être mesurée sa propre vérité. Le hors-livre du livre, c'est la musique. Nous avons dit dès nos premières pages la difficulté qu'il y a à inscrire la musique dans le discours, c'est-à-dire à la

décrire ; nous avons dit la nécessité où nous étions de supposer de bonnes oreilles à notre lecteur. Le moment où le livre s'achève permet au lecteur (et à l'auteur) de retrouver le hors-livre – de le retrouver peut-être autre qu'il ne l'avait laissé. Au lecteur qui nous aurait suivi jusqu'au terme de cette Conclusion, nous ne saurions donc donner meilleur conseil que de revenir, plus confiant et plus délié, à l'expérience altérante et désaltérante de la musique, à son expérience vive : chanter, écouter, jouer. » (p. 330).

Ceci est une manière élégante de dire que le dernier mot doit revenir à la musique, la mesure étant prise du fait que ce « mot » n'en est pas un, du moins pas tout à fait, et qu'il se tient à fois en excès et en défaut par rapport à tout ce qu'on essaie de lui faire dire, en restant cependant attentif à ne pas forcer le sens des mots. De là une inquiétude : faire de la philosophie avec la musique, et non sur son dos, c'est quelque chose qui ne va pas de soi ; s'en rendre compte et en tirer toutes les conséquences, c'est justement s'ouvrir au pouvoir d'altération que comporte la musique. Et c'est l'un des grands mérites de la démarche de Bernard Sève d'avoir su, en se donnant tous les moyens pour le faire, et en prenant des risques, s'engager avec lucidité dans cette difficile entreprise d'une philosophie dans les limites de la simple musique, qui consiste à dire quand même avec des mots ce qui se dit mieux encore sans des mots pour le dire, au fil de l'expérience musicale, et de son histoire contrastée et plurielle, dont les réseaux sont particulièrement difficiles à démêler. « Un exercice de métaphysique inconsciente » : la formule de Schopenhauer prend à présent tout son sens. Il y a dans la musique, pratique « louche et vague », et en conséquence irrécupérable, quelque chose qui épuise la faculté de penser, où du moins qui la pousse au point extrême de ses forces : c'est la raison pour laquelle il est extrêmement tentant de développer à son propos, tant son expérience est dérangement, des théories qui donnent le pas à l'irrationnel, à la démesure et au chaos. Mais Bernard Sève se garde de cette tentation : est remarquable son effort en vue de parler avec un maximum de clarté et de netteté de quelque chose qui, en soi, n'est ni net ni clair, ou du moins remet en question, proprement « altère », sans la supprimer, la représentation que nous nous faisons de la netteté et de la clarté. De là le programme qu'il assigne à son livre :

« Déchiffrons l'expérience musicale, tâchons de porter la musique au concept sans casser son mouvement et sans ralentir sa vitesse. » (p. 16).

Autrement dit, glissons-nous dans le processus de la musique, laissons nous emporter par son élan, et tâchons de trouver les mots justes pour rendre compte de la dynamique qui la singularise, ce qui est le seul moyen de justifier l'intérêt que peut lui porter la philosophie, lorsque, renonçant à philosopher sur la musique, elle se rend attentive à ce que, de son propre mouvement, la musique lui donne d'elle-même à penser.

x
x x

Que se passe-t-il donc dans la musique ? Quelque chose d'extrêmement subtil et complexe, qui relève à la fois de la forme et de l'événement, en faisant de la forme un événement, et en mettant en forme l'événement. Ce nouage, qui est aussi un jeu, par lequel la liberté revêt les allures de la nécessité, et réciproquement, est rendu possible par la dimension temporalisante de la musique, qui déploie son matériau, le son, par un travail de transformation, de différenciation, de diversification, voire même, comme c'est le cas dans les toutes dernières œuvres de Beethoven, de torsion ou de dislocation, d'où son processus tire sa singularité :

« L'œuvre musicale est un champ de forces extrêmement complexes et enchevêtrées. Ce champ peut se décrire ainsi : un matériau initial et un ensemble de forces de transformation. » (p. 199).

De ce travail de transformation, qui peut revêtir des allures très complexes, des expériences singulières, et complémentaires, comme celles de la variation ou de la polyphonie fournissent des illustrations particulièrement frappantes.

La musique est, de part en part, variation :

« Le cœur de la musique n'est pas dans les systèmes de notation, il est dans la variation. Non pas, « les variations », genre codé et souvent trop prévisible, mais « la variation » comme travail d'un matériau musical. » (p. 167).

Bernard Sève caractérise essentiellement le phénomène musical par cette variabilité, telle qu'elle apparaît, non seulement sur le plan de sa composition textuelle, qui consiste en un agencement plastique de sons caractérisés par leur hauteur, par leur durée et par leur timbre, mais également sur celui de la restitution de ce qui est écrit dans le texte par le biais de son interprétation, pour autant que celle-ci n'est pas une simple opération mécanique, une « exécution », mais met en œuvre des choix spécifiques ne relevant pas de la seule compétence technique, et encore sur celui de l'écoute musicale, pratique à la fois individuelle et collective, qui se tient en permanence entre activité et passivité, entre envoûtement, avec tous les effets négatifs que peut engendrer l'abandon à celui-ci, et effort de compréhension, donc recherche d'une certaine maîtrise de soi par le biais de l'expérience musicale et de l'intérêt qu'elle éveille. Sur ces trois plans, celui de la composition, celui de l'interprétation et celui de l'audition, se retrouve une identique ambivalence, qui est l'expression et l'indice de la puissance de variation dont la musique est porteuse : celle-ci, surtout lorsqu'elle est, comme on dit, « savante », se présente comme soumission à des règles, mais aussi, à des degrés divers, ouverture d'une perspective d'écart par rapport à ces règles, qu'elle transcende dans le cours de son mouvement, au point de paraître, à l'occasion, les transgresser, à moins qu'elle ne se contente de les contourner. La musique, simultanément, répond à une attente, et déclenche la surprise, en renégociant à chaque instant un précaire équilibre entre convention et innovation. Dans un entretien consacré à Boulez, Foucault a pour dire cela cette extraordinaire formule, dont la portée excède le domaine strict de la musique, et peut être interprétée comme une définition générale de la liberté :

« Donner la force de rompre des règles dans l'acte même qui les fait jouer » (« Pierre Boulez, l'écran traversé », 1982, *Dits et écrits*, t. IV, éd. Gallimard, 1994, p. 222).

C'est cette même idée que Bernard Sève paraît rejouer lorsqu'il écrit :

« Il y a altération quand il y a construction à partir d'une forme et contre cette forme. » (p. 173).

La variation n'est rien d'autre que l'art d'altérer une forme en la développant, ce qui revient à l'absorber entièrement dans le cycle de ses transformations, en dehors duquel elle ne dispose plus d'aucune réalité. En vue de faire comprendre ce qui singularise un tel processus, Bernard Sève utilise le modèle fourni par l'analyse aristotélicienne du phénomène de l'*alloiôsis*, qui, entre agir et pâtir,

« n'est ni la déformation due à une puissance purement extérieure ni le développement immanent d'une puissance n'ayant besoin de rien d'extérieur » (p. 205),

et ainsi surmonte l'alternative entre extériorité et intériorité, ce dont il conclut :

« L'altération est auto-affection par la médiation d'une hétéro-affection. » (id.)

Pour que cet effet soit obtenu, il n'a pas fallu attendre les expériences originales menées au XXe siècle que Umberto Eco a rangées sous la catégorie de « l'œuvre ouverte », c'est-à-dire l'œuvre qui fait de l'aléa un élément de sa structure à laquelle elle l'incorpore : chaque fois qu'il résonne, ne serait-ce qu'en idée, le fameux accord de septième diminuée de Tristan, par le moyen duquel Wagner a démontré en acte, et non seulement en théorie, qu'on peut sortir, ou du moins s'écarter du système strict de la tonalité sans sombrer dans le chaos, provoque, entre enthousiasme et inquiétude, le même étonnement qu'éprouvaient déjà, au XVIIIe siècle, les auditeurs du *Castor et Pollux* de Rameau à l'écoute du passage où, entre le

chœur « Que tout gémisses » composé en fa mineur et l'air qui le suit « Tristes apprêts, pâles flambeaux » composé en mi bémol, une extraordinaire et improbable modulation en trois notes, fa, la mi, fait communiquer les deux tonalités apparemment très éloignées l'une de l'autre (cf. le commentaire que Lévi-Strauss consacre à cet effet dans *Regarder, Ecouter, Lire*, éd. Plon, 1993, p. 41 et sq.) ; et, déjà, les fanfares initiales de l'*Orfeo* de Monteverdi, qui claironnaient l'appel à un style radicalement neuf en musique, et, aujourd'hui encore sonnent avec la même vivacité et la même fraîcheur, comme si ce style venait à l'instant d'être inventé, suscitaient, entre adhésion et trouble, le même sentiment équivoque, ambigu, mêlant soumission à une nécessité qui a trouvé les moyens de s'imposer et étonnement devant l'irruption de quelque chose de parfaitement inédit qui joue hors de toute contrainte. La musique joue en permanence sur cette « inquiétante étrangeté », pour laquelle elle ne cesse d'inventer des formes imprévues au cours d'une histoire faite de retours en arrière et de bonds vers l'avant, les uns n'allant pas sans les autres. En vue de rendre compte de ce caractère très particulier, qui constitue

« l'aspect actif, inventif et pour ainsi dire jaillissant de la forme musicale » (p. 232),

Bernard Sève se sert de la catégorie kantienne de *pulchritudo vaga*, « beauté libre », qui amène à représenter l'expérience musicale comme un perpétuel *phantasieren*, une improvisation qui combine avec art règlement et dérèglement.

Dans cet esprit, est accordée une grande importance à ce que Bernard Sève appelle le phénomène du « retour » en musique. Composée, interprétée et écoutée, une pièce musicale se poursuit en progressant, ce qui donne l'impression d'un flux qui s'écoule en allant toujours plus loin devant soi, et en laissant derrière lui ses événements passés ; mais cette progression, qui revêt l'allure d'une succession de détails momentanés, ne s'effectue qu'en apparence de façon unilinéaire de l'arrière vers l'avant : car, à mesure qu'elle suit ce mouvement, elle rebrousse vers ses moments antérieurs, que ce soit par l'intermédiaire de reprises, de citations, ou même, en l'absence de ces procédures codifiées de récapitulation, en raison de cette particularité étrange de son organisation par laquelle ce qui a été une fois exposé perdure, continue à résonner, et littéralement revient, au travers des nouvelles formes qui se sont substituées à lui, et donc continue à être présent, même en son absence. La musique, jusque dans ses formes apparemment les moins préméditées, se donne ainsi à entendre sur les deux modes simultanés d'une pré écoute et d'une réécoute, et son présent est constitué à partir de cette combinaison d'une anticipation et d'une rétrospection, qui cumule simultanéité et mise à distance, déploiement et repli sur soi, expansion et rétention, ouverture et fermeture, improvisation et structuration, liberté et nécessité.

Cette particularité a été exploitée par le compositeur, théoricien de la musique, surtout connu comme génial chef d'orchestre, Wilhelm Furtwängler dans le sens d'une conception organiciste de la musique, qu'il développe exemplairement à propos du style de Bach :

« La concentration sur l'instant est ici liée à une ampleur inouïe, la plénitude immédiate du moment qui passe forme un couple avec la vue d'ensemble véritablement souveraine qui embrasse le tout. Avec son sens jamais en défaut du proche en même temps que du lointain, dans l'accomplissement tout naturel de l'instant présent et la constante vigilance « souterraine » (*unterirdisch-wachen*) du sens de la structure, du flux de l'ensemble ; avec son « vécu de près » (*Nah-Erleben*) comme avec son « écoute à distance » (*Fernhören*), la musique de Bach offre un exemple de sûreté biologique et de force naturelle, comme on n'en rencontre pas d'autre dans la musique. » (*Musique et verbe*, trad. fr. Goldschmidt et Malignon, éd. Hachette, 1979, p. 266 ; Peter Szendi cite et commente ce passage dans son livre *Sur écoute, esthétique de l'espionnage*, éd. de Minuit, 2007, p. 56.).

On peut à juste titre être refroidi, et même gravement perturbé, par la référence à la « sûreté biologique » et à la « force naturelle » dont disposerait constitutionnellement la musique, référence assumée ouvertement par ailleurs par un musicien nazi comme Carl Orff,

auteur des *Carmina Burana*, une œuvre d'ailleurs entièrement tournée vers la recherche grossière de l'effet immédiat et dont le simplisme affiché décourage tout effort d'écoute réfléchi. Mais, épurée de cette référence idéologique, que rien après tout n'impose absolument, l'analyse développée par Furtwängler parvient à toucher quelque chose d'essentiel, qu'il a d'ailleurs mis à la base de son art d'interprète :

« Chaque oeuvre porte en elle la « distance » qui lui est propre et dans laquelle on doit la considérer. Trouver cette distance, agir d'après elle, c'est le suprême devoir de l'interprète. » (*Kalendernotizen*, cité par P. Szendi, p. 60).

La musique est ce balancement perpétuel entre « vécu de près », entendu dans l'instant, et « écoute à distance », par lequel, avant même d'être auditionnée en vrai, elle paraît s'entendre elle-même, en revenant sur ses pas au fur et à mesure qu'elle avance, donc en construisant son message à travers le geste par lequel elle le délivre, ce qui est le secret de sa parfaite immanence à soi, où est réalisée la réciprocité de la partie et du tout, qu'elle rend intégralement présents l'un à l'autre, dans les limites propres à cette distance intérieure qu'elle a instaurée, distance intérieure qui pourrait d'ailleurs être un autre nom pour désigner le phénomène de l'altération musicale, et l'effet d'ouverture, ouverture sur soi et non vers l'extérieur, que celui-ci produit.

Au fond, si la musique a un message à délivrer, si elle a quelque chose à « dire », dans son langage si particulier, ce n'est rien d'autre que cela : cette disposition à faire retour sur elle-même au travers de la forme qui la déploie, ce qui, généralement, est le principe de la variation, cumulant transformation et répétition, invention et anamnèse, mouvement vers l'avant (production) et mouvement vers l'arrière (reproduction), persistance d'une structure à travers le processus de son altération. Les *Variations Goldberg* de Bach, l'un des musiciens qui ont eu une conscience particulièrement aiguë de cette essence de la musique, en donnent un parfait exemple : en dépliant leurs séquences à partir d'une aria initiale, qui, davantage qu'un simple thème, constitue elle-même une pièce musicale à part entière, elles préparent le retour de cette même aria, qui se donne à nouveau à entendre pour finir au terme de tout le cycle dont elle constitue à la fois le point de départ et la conclusion, composée exactement des mêmes notes, mais comme enrichie par tout ce qui lui est « arrivé » dans l'intervalle, ce qui fait que, tout en étant la même, elle n'est cependant plus tout à fait la même, comme c'est aussi le cas du leitmotive chez Wagner, qui revient à chaque fois en situation, sous des formes décalées. C'est exactement de cela que Bernard Sève veut parler lorsqu'il met en avant l'idée de « l'altération musicale » : la musique représente si on peut dire l'altération à l'état pur, dans la mesure où elle fait coïncider dans le cadre du déroulement d'un même processus le fait d'altérer et celui d'être altéré. On pourrait dire, en d'autres termes, que la substance musicale est tout entière dans ses accidents, dont elle ne peut être séparée, ce dont la réalisation exemplaire est fournie par

« l'œuvre en tant qu'elle n'est pas un lieu où il se passe quelque chose mais est le *ce qui se passe* lui-même. » (p. 22)

Ou encore, en musique,

« la matière se confond avec la manière » (p. 237).

Pour mieux mettre en évidence ce caractère propre à la musique, Bernard Sève attache une grande importance à un autre aspect de sa constitution, parallèle à la variation : la polyphonie. Elle aussi, effectue la fusion de la forme et de l'événement, en réussissant l'association extraordinaire, à première vue impossible, de la fluidité et de l'épaisseur, de la flexibilité des impulsions et de la cohésion de la texture qui les recueille et les unifie sans toutefois les figer, à travers la perception simultanée de plusieurs devenirs, perception que la musique est seule à rendre possible. Bernard Sève la définit ainsi :

« J'appelle « polyphonie » l'existence et l'audition d'au moins deux lignes d'évènements sonores, dotée chacune de son intelligibilité ou audibilité propre, dont la perception simultanée modifie la perception de chacune prise isolément. » (p. 241).

La polyphonie, comme la variation, représente donc cette capacité d'auto-altération qui définit la musique et constitue son pouvoir spécifique. Grâce à la polyphonie, qui diversifie des plans d'écoute sans les séparer mais au contraire en les liant, le temps paraît devenir espace, à moins que ce ne soit l'espace qui devienne temps. La superposition des portées sur une partition d'orchestre fournit immédiatement une représentation visuelle de ce mode complexe de structuration, qui se déroule à la fois horizontalement et verticalement, dans chaque instant où la réunion des différentes notes que le chef d'orchestre doit prendre soin de faire tomber ensemble prend la forme de l'accord, et à travers le déploiement temporel des diverses phrases qu'il faut faire résonner comme des voix distinctes, parmi lesquelles il n'est pas toujours évident de discerner celles qui remplissent les fonctions de chant et de contre-chant. La musique n'est pas harmonie (succession discontinue d'accords dont chacun a valeur en soi) ou contrepoint (déroulement de lignes continues qui s'accompagnent les unes les autres tout en maintenant leur spécificité), mais elle est à la fois harmonie et contrepoint, entre lesquels elle réalise un équilibre miraculeux pour lequel elle ne dispose à l'avance d'aucune recette garantie, ce qui est la clé de son inépuisable inventivité.

Un exemple particulièrement frappant de cette disposition polyphonique propre à la musique est fourni par le phénomène singulier de « l'ensemble », mode d'expression propre à l'art lyrique, qui fait de l'opéra tout autre chose que du théâtre avec adjonction de chant, car au théâtre cette expérience particulière de l'ensemble est irréalisable : lorsqu'ils exécutent le quatuor de *Rigoletto*, le quintette des *Maîtres chanteurs* ou le sextuor de *Lucie de Lamermoor*, les protagonistes de l'action, comme cloués sur place, expriment simultanément leurs sentiments particuliers à la cantonade, tout en paraissant le faire chacun pour soi, dans leur for intérieur qui, sans rien perdre de son caractère intime, est intégré à une structure plus vaste où la coordination des diverses voix, qui sans s'entendre entre elles paraissent se répondre, accentue encore un peu plus la singularité de leurs lignes respectives, à la fois divergentes et convergentes, dans un équilibre qui semble prêt à tout moment à se rompre : ils donnent ainsi le spectacle de personnes qui vivent en groupe, avec toutes les interférences que cela implique, la solitude dans laquelle les mure leur destinée propre. Lorsqu'elle est réussie, cette performance, qui est particulièrement difficile à mettre en place, produit un effet sidérant, qui investit le drame en le transportant dans une autre dimension venue de la musique, et non du texte : le dialogue cesse alors d'être échange alterné pour devenir communication par l'intérieur qui en transcende les tensions et suscite une ivresse sans pareille, celle que procure aussi, avec des moyens différents, l'entrelacement des voix dans l'interminable scène d'amour de *Tristan*, où on assiste à la montée inexorable d'un *climax*, qui paraît ne devoir jamais parvenir à sa résolution définitive, et se présente ainsi comme une véritable course à l'abîme par laquelle les amants sont entraînés sans recours vers la nuit et vers la mort, ce qui est le thème développé par les moyens d'une autre rhétorique dans le livret de l'oeuvre. Sans l'appoint de la parole chantée, la spectaculaire polyrythmie des danses du *Sacre du printemps* joue sur cette même disposition de la musique à démultiplier ses parcours, et par là même à altérer en profondeur la représentation unilinéaire du temps qu'elle fait littéralement imploser. Tout l'art de la composition musicale, agencement de sons auxquels peuvent être éventuellement associés le geste et la parole, consiste à organiser ce processus d'altération, dont il revient à l'interprète et à l'auditeur de recueillir les éclats afin de les recomposer à leur manière, comme ils le peuvent, à leurs risques et à leurs frais.

Ainsi comprise, l'altération musicale, telle que la réalisent la variation et la polyphonie, est donc à la fois liaison et déliaison :

« Règlements, dérèglements, ce sont deux manières encore imparfaites de dire ce que nous appelons l'altération musicale. Ce sont des altérations incomplètes, ou plutôt des concepts insuffisants pour penser l'emprise musicale. C'est dans leur relation seulement que l'altération peut être comprise... La musique lie et délie, les deux

gestes à la fois... La musique lie ce qu'elle délie et délie ce qu'elle lie... La musique est un lien qui délie, mais aussi une déliaison qui lie. » (p. 144-145)

Est par là éclairé d'une lumière nouvelle le problème du devenir autre :

« La musique n'est pas dialectique, au sens rigoureux de ce terme si souvent galvaudé ; elle est plutôt ce qui nous délie de toute dialectique, et nous incite à penser autrement le problème de l'altérité. » (p. 146)

X
X X

Penser autrement le problème de l'altérité, qu'est-ce à dire ? C'est à ce point qu'est consacrée la dernière partie de *L'altération musicale*, intitulée « Le temps », qui en concentre les enseignements philosophiques.

Faire de la musique, qu'on en compose, qu'on en joue ou qu'on en écoute, c'est une certaine manière d'occuper le temps, ou de vivre dans le temps, sans se plier à sa loi ordinaire ou à ce que, à tort ou à raison, on considère comme étant sa loi ordinaire, qui fait de lui un passage irréversible par lequel tout ce qui existe mérite de périr, irrémédiablement. En langage pascalien, on dirait que la musique, qui nous fait oublier provisoirement ce péril mortel que constitue pour nous le temps, est de l'ordre du divertissement : ne parle-t-on pas souvent du sentiment consolateur d'évasion que procure la musique ? De là la tentation de présenter le temps de la musique comme un temps différent du temps ordinaire, dont la saisie donne l'impression d'accéder à un ordre de réalité complètement à part, coupé des mortelles nécessités du monde normal. Or, selon Bernard Sève, cette impression est trompeuse ; la musique n'est pas l'occasion d'échapper au temps quotidien de la vie, mais l'indication du fait qu'il est possible de remplir autrement, et du même coup de concevoir différemment, les obligations fixées à ce temps :

« Le temps musical n'est pas autre chose que le temps de la vie. Quand on insiste sur la spécificité du temps musical, c'est en général pour lui dénier aussitôt tout pouvoir d'éclairage sur le temps non musical. Nous refusons cette séparation, nous pensons au contraire que la musique est un merveilleux laboratoire du temps, une expérience où le temps se donne non pas « lui-même » (cela est impossible), mais se donne dans un geste de désaliénation qu'il ne tient qu'à nous de prolonger. L'altération musicale, si ce concept a un sens, nous présente ce qu'il y a de radicalement altérant dans toute temporalité et nous fait don de ce temps. » (p. 249)

« Le temps musical, si original et puissant qu'il soit, et même s'il ne peut être confondu avec le temps commun de l'humanité, ne doit pas en être détaché. Tout au contraire, il nous y reconduit. Le temps musical est homogène au temps de la vie. » (p. 257).

Autrement dit, il ne faut pas dire que la musique libère du temps, mais qu'elle libère le temps, et par là même fournit les moyens de nous libérer dans le temps et avec le temps. En cela consiste le fait de penser autrement le problème de l'altérité, qui concerne la possibilité de devenir autre dans le temps et avec le temps.

Ce qui singularise la musique, c'est en effet sa capacité à faire éprouver que le temps est toujours, et non seulement en puissance, du temps autre : du temps en acte, autrement dit du temps non pas seulement temporalisé, donc subi, mais aussi du temps temporalisant, en permanence en cours de temporalisation, du temps qui n'est pas déjà tout fait mais est en train de ce faire, ou comme on dit, en cours, non du temps mort mais du temps vivant. La musique nous fait ressentir cette inépuisable vivacité du temps, qui est le plus souvent oblitérée et forclosée, et qu'elle rappelle à l'ordre du jour en lui donnant des formes audibles.

Comment y parvient-elle ? En se déployant sur un plan qui est celui de l'évènement :

« La musique nous offre une expérience radicale de la temporalité entendue comme événementialité ou émergence d'évènements... La musique, elle, est saisie pure de l'évènementialité du temps, l'œuvre ne dévore plus le temps mais le déploie. Qu'est-

ce qui se passe dans l'écoute d'une œuvre musicale ? Rien que de l'événement et beaucoup d'événements. » (p. 258-259).

Beaucoup d'événements : ceux-ci en effet pullulent, suivant une échelle d'importance allant du plus infime au plus massif, et ils se déploient au cours de séquences organisées dont le déroulement réglé demeure pour une part imprévisible. Rien que de l'événement : en effet, les événements sonores que la musique fait survenir sont dépourvus de toute dimension empirico-pratique, et par là se présentent comme des événements purs, ne se rapportant qu'à eux-mêmes. La nature profonde du temps, telle que la musique la révèle, c'est donc l'événement saisi sur le plan de sa possible production : le temps est rempli d'événements, d'événements possibles qu'il fait advenir au présent, en les réalisant. Ce dont rend compte la musique, c'est de cette radicale présence à soi du temps qui constitue son événementialité.

Est du même coup évacuée la représentation d'un temps pur qui serait un temps sans événement, antérieur à l'événement et se situant en excès ou en défaut par rapport à sa production :

« Une autre illusion doit être combattue, celle selon laquelle la musique donnerait du temps à l'état pur, du temps essentiel ou l'essence du temps. Spéculative et tentante illusion. Mais le temps n'est jamais pur et il n'y a pas d'essence du temps. » (p. 260).

Le temps à l'état pur, ce serait un temps vide de tout événement, où rien ne se passerait, sinon le temps lui-même, ce qui est par définition impossible. Ce que la musique donne à entendre, ce n'est pas ce temps essentiel du fait d'être ramené à lui-même, mais le temps tel qu'il existe à travers une succession d'événements qui constituent entièrement sa réalité, une réalité qui, en conséquence, n'a rien d'uniforme, mais est différenciée, modulée, démultipliée en une série complexe de rapports dont la musique fournit des images sonores, mesurées selon leur hauteur, leur durée, leur intensité et leur timbre, à l'exclusion de toute autre détermination.

La valeur pratique de la musique consiste justement dans le fait qu'elle exerce à vivre la temporalité sous la forme, non d'une temporalité vide, mais d'une temporalité pleine d'événements qu'elle fait advenir et exister en acte :

« La Forme-Musique construit une expérience purement immanente de la temporalité. A ce titre, elle nous apprend quelque chose non pas seulement sur la forme temporelle de toutes nos expériences, mais aussi sur leur contenu. » (p. 297).

C'est ce qu'on peut appeler la leçon existentielle de la musique, qui ramène l'expérience temporelle à sa source : la capacité différenciante du présent, qui n'est pas instant isolé, atome pur de temps, mais moment décalé qui fait surgir l'événement, et de plus en plus d'événements, comme le montre la musique en produisant ses événements, des événements qui ne se rapportent qu'à eux-mêmes et s'enchaînent par leur nécessité propre, ce par quoi elle manifeste la disposition de la musique à produire de l'événement. Bernard Sève parle à ce propos de la structure « èdèologique » du temps musical, au sens du mot grec « *to èdè* », qui, selon la conception aristotélicienne du temps, désigne l'acte à travers lequel l'instant présent, au lieu de rester enfermé en lui-même, se projette vers ce qui va suivre, en se décalant suivant le mouvement du désir et de l'attente :

« L'acte de l'écoute, c'est précisément le franchissement permanent de l'instant présent, purement présent, vers cet « à l'instant » imminent et jamais assuré – puisque l'œuvre peut et doit me surprendre. Altération de l'instant présent par l'instant qui le suit « à l'instant » et l'appelle ; instant dynamique porté par l'œuvre, et qui la porte ; présent qui se précède imperceptiblement lui-même, et qui n'est vraiment présent que de cette précession même. » (p. 307).

Se retrouve donc ici la notion d'altération, qui est centrale à tout le livre, et qui est utilisée en vue de caractériser ce que « fait » la musique, ce qu'elle nous fait, à savoir ce mouvement d'altération propre au temps, au sens où celui-ci est pouvoir de modification, de transformation, donc d'innovation. A une rumination désenchantée sur le temps qui passe, et emporte tout sur son passage, la musique substitue la représentation enthousiasmante d'un

temps où il ne cesse de se passer quelque chose, et où il ne tient qu'à nous de faire que quelque chose d'autre se passe.

C'est pourquoi la musique, revenons y pour finir, permet de « penser autrement l'altérité », c'est-à-dire aussi de la vivre autrement, ce par quoi elle constitue une expérience existentielle fondamentale :

« Je ne suis pas altéré par la musique, je m'altère par elle et grâce à elle. Sa prise sur moi, c'est qu'elle m'arrache à moi-même pour m'y renvoyer. » (p. 327).

Voilà ce que la musique apprend au philosophe :

« La musique lie et délie le sonore, la musique lie et délie les corps, la musique lie et délie les passions, la musique lie et délie les pensées, la musique lie et délie les hommes. » (p. 148).

©Pierre Macherey