

François-Xavier Putallaz

à l'Auditorium de Stenheim, Vétroz

# La Musique et le Temps

Texte

Paru dans la revue NOVA ET VETERA, 06 ANNÉE - REVUE TRIMESTRIELLE AVRIL MAI JUIN 2025

## La musique et le temps

Ce qui suit va peut-être étonner<sup>1</sup>. Si tel est le cas, notre démarche n'aura pas été vaine. En effet, tout ce qui relève de la vie de l'esprit, recherche scientifique ou analyse philosophique, commence par l'étonnement: on s'étonne alors devant les choses, et des choses très quotidiennes. Quelqu'un prétendait ironiquement que seuls les esprits faibles ont besoin de péripéties extraordinaires.

On commencera donc par une question simple: que signifie *écouter*? Et nous entrons de plain-pied dans l'interrogation philosophique sur le lien entre la musique et le temps. Alors que l'art visuel, la photographie ou la peinture, captent la beauté dans l'espace extérieur, la musique fait appel à d'autres facultés, puisqu'elle se déploie non dans l'espace mais dans le temps. Les sons et les rythmes passent et prennent du temps. Partant de cette observation de bon sens, à savoir que la musique se déroule dans le temps, et pour mieux cerner ce que signifie « écouter », nous diviserons notre interrogation principale en trois questions progressant par étapes.

Premièrement, pour circonscrire l'audition d'un morceau de musique, nous dirons un mot sur *la nature du temps*.

Deuxièmement, nous poserons une question, curieuse en apparence: *où donc existe un morceau de musique*, comme le *Requiem* de Mozart ou la *VII<sup>ème</sup> Symphonie* de Beethoven? Cela semble tomber sous le sens, mais nous verrons que plus la question se pose, moins la réponse est évidente.

Troisièmement, nous demanderons pourquoi, avec la musique surtout, il nous arrive d'éprouver une émotion d'une telle intensité qu'elle procure un sentiment de plénitude.

En mettant des mots sur des idées, lesquelles renvoient à des expériences communes, notre démarche philosophique se contentera de quelques questions très claires, permettant de mieux pénétrer ce que l'art musical comporte de mystère. Au terme de ce petit parcours,

---

1. Le texte conserve les références et le ton oral d'une causerie tenue le 8.11.2024 chez Stenheim, constructeur d'enceintes acoustiques à Vétroz.

nous n'aurons pas forcément appris grand-chose, mais nous aurons peut-être mieux compris ce que nous faisons lorsque nous écoutons de la musique.

## 1. Qu'est-ce que le temps?

Commençons par une question bien ancienne: qu'est-ce que le temps? Tandis que l'espace a trait à la vue qui perçoit quelque chose d'externe, la musique a trait à l'ouïe et son temps relève d'une réalité plus interne. Nous partirons d'un texte de saint Augustin qui a fasciné des générations de philosophes, théologiens, scientifiques ou astrophysiciens, parce qu'il offre l'une des plus étonnantes réflexions consacrées à la temporalité. Nous réfléchissons ici au temps tel qu'il est vécu.

On connaît la remarque souriante d'Albert Einstein: « Placez votre main sur un poêle une minute et ça vous semble durer une heure. Asseyez-vous auprès d'une jolie fille une heure et ça vous semble durer une minute. C'est ça la relativité. » Pareillement, on demandera quelle est la durée de la nuit pendant que nous dormons? Alors que les heures s'égrènent au même rythme que durant le jour, que les aiguilles de la pendule tournent à même allure, notre impression de l'écoulement du temps est toute différente. Il faut donc faire une distinction entre le mouvement et le temps. Prenons une montre analogique: il n'y a pas une bribe de temps dans cet objet. Elle n'est que du mouvement calqué sur un autre mouvement: celui de la terre qui tourne sur elle-même. Il n'y a pas de temps dans une montre, pas plus que dans le mouvement de la terre: c'est seulement du mouvement. Il serait certes intéressant d'approfondir cette relation qu'entretiennent le temps et le mouvement, comme le font plusieurs penseurs, à commencer par saint Augustin, mais il suffira de remarquer que les œuvres de musique classique se composent elles-mêmes souvent de divers « mouvements ». Quoi qu'il en soit, c'est la ligne générale de l'analyse qui doit nous retenir.

On posera donc la question: qu'est-ce que le temps? La première observation de saint Augustin est intrigante. « Quand personne ne me le demande, je le sais »: hier matin j'ai bu un café, demain j'ai un

rendez-vous, maintenant nous nous appliquons à réfléchir sur ce que nous écoutons. Donc quand personne ne demande ce qu'est le temps, tout le monde sait très bien de quoi il s'agit: le temps est composé du passé, du présent, du futur. Mais saint Augustin ajoute: « Dès qu'il s'agit de l'expliquer, je ne le sais plus. » Dès que nous y pensons, nous voilà en effet déstabilisés. Pour quelle raison?

Chacun s'accordera pour dire que le temps, c'est le passé, le présent et le futur. Commençons par le passé et le moment où j'ai tout à l'heure conduit ma voiture. Ce passé, existe-t-il? Par définition, le passé *n'est plus*. En physique, je peux laisser tomber un objet et répéter mille fois l'expérience. En revanche, on ne peut réitérer l'événement d'autrefois: le passé en tant que passé est justement quelque chose qui n'est plus, donc qui n'est pas. La première conclusion à laquelle parvient saint Augustin, son premier étonnement, c'est que le passé qui paraissait quelque chose d'assez évident, est du non-être: le passé n'est pas.

Nous étions tous persuadés de son existence, mais voilà que nous déchantons: le passé n'est pas. Et le futur? Aussitôt, le problème redouble. Pouvons-nous montrer notre futur? On ne trouve nul futur dans les objets qui nous entourent, puisque justement celui-ci n'est pas encore, et qu'il pourrait même ne pas être. Le futur non plus n'est pas. Voilà une seconde dimension constitutive du temps, qui à son tour disparaît. Le futur n'est pas. Rhéteur de formation, Augustin l'exprimait dans un latin précis: « *Praeteritum iam non est* » (déjà le passé n'est plus), et « *futurum nondum est* » (le futur n'est pas encore). Ainsi, ni le futur et ni le passé ne sont. Deuxième étonnement donc: le temps qui semblait ne poser aucune difficulté, n'existe pas dans deux de ces dimensions.

Heureusement qu'il y a le présent, comme un passage du futur vers le passé. Cependant nous sommes très empruntés d'expliquer comment le présent pourrait bien consister en un passage de ce qui n'existe pas encore vers ce qui n'existe plus! On ne voit pas comment, en tombant dans un passé inexistant, un futur lui-même inexistant pourrait bien produire un présent qui, lui, existerait!

On serait tenté de dire que le présent, c'est le moment que nous passons ensemble ou le moment de notre lecture. Mais ce présent est-il cette heure qui passe? Certainement pas, puisque cette heure est composée de minutes déjà passées et de minutes encore à venir. Le présent serait-il cette minute-ci? Non, puisque, de la même façon, cette minute comporte des secondes passées et des secondes futures. Est-ce la seconde? Une fois encore, c'est impossible, car il y a dans cette seconde des dixièmes de seconde passées et des dixièmes de seconde à venir; et ainsi de suite à l'infini, comme disent les mathématiciens, jusqu'à un point qui n'a plus de durée. En effet si ce « point » comportait de la durée, nous y trouverions encore du passé et du futur. Il reste donc, pour atteindre le présent, à diviser notre durée présente jusqu'à parvenir à un « point » qu'on appelle l'instant, et un instant sans aucune durée. D'ailleurs ce terme « instant » signifie « ce qui ne tient pas » (de la négation latine *in-*, et *stans*, de *stare*, ce qui se tient là et demeure). Par définition, l'instant est quelque chose d'instable, dont tout l'être est de n'être pas. En conclusion, ne pouvant s'identifier ni à la durée présente, ni à l'instant sans durée, le présent à son tour n'est pas.

L'étonnement nous saisit: ni le présent, ni le futur, ni le passé ne sont. Or puisque le temps, c'est le passé, le futur et le présent, faut-il en conclure que le temps n'est pas? Cependant toute notre expérience dit le contraire. Nous voilà donc devant une difficulté intellectuelle, qu'on appelle une « aporie ». La philosophie s'efforcera de lever cette aporie, en proposant une solution véritable, qui lève un tel paradoxe pour s'enfoncer plus profondément dans le mystère des choses. Une fois cette aporie résolue, on en trouvera une nouvelle; et ainsi, de difficulté en difficulté, de réponse en réponse, l'esprit va progresser véritablement en découvrant la profondeur des choses, lesquelles recèlent un fond secret. C'est la grandeur du livre XI des *Confessions*, qui soulève de nouvelles difficultés à mesure que l'esprit progresse dans sa quête de vérité. Et l'on comprend mieux la perplexité de son auteur:

Qu'est-ce donc que le temps? Si personne ne me le demande, je le sais; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus. Pourtant, je le déclare hardiment, je sais que si rien ne passait, il n'y aurait pas de temps passé;

que si rien n'arrivait, il n'y aurait pas de temps à venir; que si rien n'était, il n'y aurait pas de temps présent. Comment donc, ces deux temps, le passé et l'avenir, sont-ils, puisque le passé n'est plus et que l'avenir n'est pas encore? Quant au présent, s'il était toujours présent, s'il n'allait pas rejoindre le passé, il ne serait pas du temps, il serait l'éternité. Donc, si le présent, pour être du temps, doit rejoindre le passé, comment pouvons-nous déclarer qu'il est aussi, lui qui ne peut être qu'en cessant d'être<sup>2</sup>?

Notre raison humaine, qu'elle s'exerce dans les domaines scientifique, technique ou managérial, a besoin d'éviter la contradiction. Or l'expérience nous dit que le temps existe, quand une première analyse montre que le temps n'existe pas. Sachant qu'il est impossible que ces deux propositions contradictoires soient vraies en même temps, l'esprit est mis en éveil, car il devine que quelque chose dysfonctionne.

La philosophie, comme les sciences et les mathématiques, pose le problème, et un problème bien posé est à moitié résolu. Il faut donc d'abord le poser avant de tenter de lui trouver une solution. Ainsi, ces deux temps, le passé et l'avenir, comment sont-ils? Puisque le passé n'est pas, comment est-il? Comment être sans être? Mais que veut dire « être »? Ou à l'inverse, sachant que l'avenir n'est point encore, que dire du présent qui doit se perdre dans le passé? Comment pouvons-nous affirmer qu'il est puisque l'unique raison de son être, c'est justement de n'être plus?

Nous nous trouvons devant quelque chose qui nous échappe. La difficulté est immédiatement transposable à l'écoute de la musique, puisque nous sommes partis du temps parce que la mélodie se déploie dans le temps. La question qui se pose peut dès lors se formuler comme suit: comment pouvons-nous écouter une mélodie puisque, dès que nous entendons un son, nous n'entendons plus le son qui l'a précédé? Or si nous ne l'entendons plus, nous ne pouvons plus entendre une mélodie constituée par une suite de sons. Aucune mélodie ne serait donc accessible à l'ouïe, puisqu'il est impossible d'entendre au présent la séquence des notes, dont les unes ne sont plus, dont les autres ne sont pas encore, et que le son que nous entendons se déploie lui-même dans une durée, plus ou moins longue selon que

---

2. SAINT AUGUSTIN, *Confessions* XI, 14, GF, Paris, 1964, p. 264.

l'on joue une noire, une blanche, une ronde ou une croche. Cette analyse se heurte pourtant à un fait: cette mélodie, nous l'entendons bel et bien. Nous venons de formuler la même difficulté que rencontrait saint Augustin à propos du temps, et nous nous retrouvons dans une perplexité semblable.

Il est toujours loisible d'écarter la question, en prétendant que ce qui importe, quand nous écoutons une mélodie, c'est de la trouver belle ou non, d'éprouver une émotion, et que cela va très bien sans qu'on s'embarrasse d'analyse théorique. Il n'en demeure pas moins que tout esprit en éveil n'aura de cesse de trouver une réponse à cette question: qu'est donc une mélodie ou, plus largement, un morceau de musique que nous écoutons? Puisque la mélodie se déploie comme une phrase dans laquelle nous n'entendons déjà plus ce qui précède, comment faisons-nous pour l'entendre?

Ce qui nous est apparu clair et évident, poursuit Augustin, c'est que ni le futur ni le passé ne sont. Il est donc imprécis, voire inexact, de dire qu'il y a trois temps, le passé, le présent et le futur. Mais dans cette phrase, ce qui est gênant, c'est le « il y a », puisque, justement, il « n'y a pas » le passé, « il n'y a pas » le présent, et « il n'y a pas » le futur. Peut-être dirons-nous alors, comme saint Augustin, qu'il y a trois temps: le « présent du passé », le « présent du présent » et le « présent du futur ».

Ce qui m'apparaît maintenant avec la clarté de l'évidence, c'est que ni l'avenir ni le passé n'existent. Ce n'est pas user de termes propres que de dire: "Il y a trois temps, le passé, le présent et l'avenir." Peut-être dirait-on plus justement: "Il y a trois temps: le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur"<sup>3</sup>.

« Où » donc existe notre passé? S'il n'est pas *dans* les choses qui nous entourent, c'est qu'il existe sur un mode différent de celui des choses empiriques. Ne serait-il pas dans notre mémoire? Je me souviens avoir bu un café il y a deux heures, je me souviens avoir fait un voyage en Égypte il y a quelques mois. Le passé existe dans la mémoire (*memoria*) de celui qui se souvient de l'événement passé. Quant au

futur, qui n'existe aucunement *dans* les choses, il existe lui aussi différemment, à savoir dans l'attente, dans l'expectative (*expectatio*) d'un événement qui va arriver. Nous étions donc perplexes, parce que nous cherchions le temps dans les choses, et nous ne l'y trouvions pas: mais nous ne l'y trouvions pas pour la bonne raison qu'il ne s'y loge pas. Et s'il était plutôt à l'intérieur de nous, dans notre mémoire? Dans cette mémoire en nous, et non dans les choses extérieures. Le passé et le futur n'existeraient donc pas hors de la subjectivité humaine. Il n'y a pas de temps hors de nous, ni passé ni futur.

Le présent est plus vertigineux. Qu'est-ce donc que le présent? Si je dis: « Hier matin, j'ai bu un café au bar du coin », nous comprenons ce que signifie cette phrase. Mais quand je prononce ces mots: « Hier matin, j'ai bu un café au bar du coin », au moment où nous entendons le son « café », nous n'entendons plus le son de « Hier matin, j'ai bu un ». Cependant, comme nous venons d'entendre ces phonèmes, nous les retenons au moment où nous entendons les suivants. Pareillement, nous pouvons anticiper « ... au bar du coin ». L'important, c'est que nous comprenions le sens de la phrase et que nous saisissions d'un seul coup son sens, quand bien même celle-ci s'est déployée dans la durée; même si nous n'entendons plus le début de la phrase, nous le retenons et le gardons « présent ».

Par conséquent, comprendre une phrase requiert une *attention* qui recueille à l'intérieur de soi cette bribe de passé qui vient d'être énoncée. Et cette même attention anticipe déjà la bribe de phrase qui va venir et la saisit en quelque sorte par anticipation. Pour comprendre la phrase « Hier matin, j'ai bu un café au bar du coin », nous devons donc rendre présents sous un seul regard de l'esprit, le début de la phrase qui s'est déjà évanoui, le futur de la phrase qui n'est pas encore, et le phonème que nous entendons. Mais comment se rendre présente toute la phrase? Ce ne peut être que par une activité interne à nous-même. Bien sûr, le rythme d'exposition, comme le rythme musical, joue un rôle important. Si, de manière excessivement lente, je prononce chaque mot avec un intervalle trop important (par exemple un seul mot par jour), l'auditoire peinera à saisir le discours. Ce même auditoire ne comprendra pas davantage quelqu'un qui parlerait extrêmement vite. Il y a donc un rythme à tenir, celui de la phrase,

---

3. SAINT AUGUSTIN, *Confessions* XI, 20, p. 269.

pour que celui qui l'entend la saisisse comme d'un seul coup. Il s'agit de ressaisir à la fois cette portion de ce qui a passé, de ce qui est juste entendu et de ce qui vient. Pour le signifier, saint Augustin utilise un terme remarquable: « *contuitus* ». Il s'agit d'une sorte de regard, d'intuition directe, mais qui opère une synthèse (*cum-intuitio*): littéralement une saisie immédiate (*intueri*) qui tient ensemble plusieurs éléments (*cum*). C'est donc nous qui opérons une synthèse de choses disparates. Aussi l'esprit humain synthétise-t-il la chose passée en se la rendant présente, la chose future en se la rendant présente, et la chose présente en se la rendant présente.

L'apprentissage de la langue allemande le fait particulièrement bien saisir. Pour un francophone, les particules séparables de certains verbes provoquent une difficulté majeure, par exemple le verbe « *mitteilen* » (communiquer). Lorsqu'il entend les mots « *er teilt* », le débutant doit attendre la fin de la phrase pour entendre la particule utilisée, qui pourrait être autre que « *mit* ». Quand celle-ci est enfin prononcée, il lui faut revenir au début de la phrase, alors qu'entre-temps de nouvelles phrases se sont déjà enchaînées; le voilà aussitôt dépassé. Un germanophone, lui, aura déjà « entendu » la particule séparée, car il l'aura anticipée dès la prononciation du verbe. Il en aura « synthétisé » le sens avant qu'on ait prononcé la particule séparable.

En faisant appel à l'ouïe pour saisir la phrase prononcée, nous venons de lever l'aporie rencontrée au début. L'activité consistant à synthétiser les événements qui passent, ce que seul chacun d'entre nous peut réaliser, c'est cet acte qui constitue le temps. Ce que, à son habitude, saint Augustin dit de manière assez dense, c'est qu'il y a bel et bien trois temps. Le présent de ce qui est passé, de quelque chose que je re-présente et qui n'est plus; le présent de ce qui est présent, devant moi; enfin, le présent de ce qui va arriver.

Le présent des choses passées, c'est la mémoire; le présent des choses présentes, c'est cette saisie synthétique; le présent des choses futures, c'est l'attente de ce qui advient. Or ces trois réalités – mémoire, saisie synthétique, attente – où existent-elles? Dans le sujet humain,

c'est-à-dire dans l'esprit humain<sup>4</sup>. La conclusion s'impose. Nous cherchions le temps à l'extérieur, et nous ne l'y trouvons pas pour la bonne raison qu'il n'est pas externe. Le temps n'est-il pas dès lors une distension de l'esprit (*distensio animi*)?

Une métaphore sera utile, empruntée à Bergson, d'un compas que l'on ouvre plus ou moins: cette ouverture, qui n'est pas infinie, représente notre capacité à saisir de façon synthétique quelque chose qui passe, et dont nous recueillons les éléments épars. C'est aussi ce que nous faisons lorsque nous écoutons une mélodie. Écouter de la musique suppose une *activité* de l'auditeur et non une simple passivité réceptrice de sons. L'ouïe est certes un sens passif parce qu'elle reçoit des sons émis à l'extérieur. Mais ce que nous entendons ainsi, ce n'est pas encore de la musique: nous entendons seulement des sons qui se succèdent. Pour qu'il y ait musique, il faut de surcroît une activité de l'auditeur qui synthétise en lui ces sons, qui les « recueille »<sup>5</sup>. Sans ce travail actif, il n'y aurait que des sons épars, comme si nous assistions à un concert sans y être attentifs, ou lisions pendant que notre installation stéréo diffuse des sons. Et voilà le paradoxe: la musique que nous écoutons, nous ne l'écoutons pas sur nos enceintes acoustiques. « C'est toi mon esprit qui mesure le temps », concluait saint Augustin: n'est-ce pas cette même synthèse spirituelle qui rend présente la ligne musicale? Si nous entendons une mélodie, c'est que l'esprit pénètre la faculté auditive<sup>6</sup>.

La pédagogie musicale ne s'y trompe pas. La première chose qu'on apprend aux enfants, c'est de ne pas jouer ou chanter des notes, mais de « faire des phrases ». Jouer des notes ne produirait jamais qu'une succession de sons. Lire une partition, c'est au contraire avoir lu deux ou trois notes à l'avance, afin de saisir ou de produire une phrase

---

4. « Car ces trois sortes de temps existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs. » SAINT AUGUSTIN, *Confessions* XI, 20, p. 269.

5. L'écoute et le recueillement spirituel ne sont pas deux actes successifs, car c'est dans l'audition elle-même que s'exerce l'activité de l'esprit.

6. Aussi pourrions-nous inventer les instruments d'enregistrement les plus sophistiqués qu'on voudra, plus performants que l'oreille humaine, il leur manquera néanmoins l'essentiel: ils n'entendent pas.

musicale qui ait un sens<sup>7</sup>. D'où le rôle éminemment éducatif de la musique: le « lieu » de la musique est celui du *recueillement*. Pour que l'esprit puisse saisir les notes de musique et en faire une synthèse, il doit faire silence et adopter une attitude qui recueille, c'est-à-dire qui collige les éléments épars pour en faire une synthèse en les ramenant à lui. La musique requiert donc la *liberté* de l'auditeur qui effectue cette synthèse, ou s'y refuse: c'est sa liberté, que nul ne peut contraindre. Pour cette raison, la musique compromet toujours l'auditeur: nous prêtons notre liberté à la musique que nous entendons, sans quoi il n'y en aurait tout simplement pas. D'ailleurs, une fois le morceau entendu, nous ne sommes plus comme nous étions auparavant, car nous avons été modifiés. Si nous ne sortons pas indemnes d'un concert, c'est que nous y avons prêté notre liberté, et qu'il n'y a pas de musique sans complicité<sup>8</sup>.

- 
7. Pour illustrer ce qui vient d'être dit, nous pouvons écouter un morceau de Thomas Tallis chanté par Stile Antico, cet ensemble de professionnels anglais évoluant sans directeur. Si, dans un esprit de recueillement, vous écoutez le *Miserere nostri*, une pièce à sept voix dont le rythme est très lent avec des motifs qui se font écho, vous percevrez spontanément comment il fait appel à la mémoire et la favorise. Dans ce morceau, le *tempo* est à la croche, la noire vaut deux temps, et la ronde, omniprésente, compte donc huit temps. Cette lenteur permet comme d'entendre ce qui vient d'être expliqué: le rythme lent favorise la mémoire des motifs repris à la voix de *soprano*. À vrai dire, il y a deux *sopranos*, deux sœurs avec un même timbre de voix donnant cette impression d'une seule et même personne qui chante en décalage ou en canon.
  8. Un historien peut écrire une étude sur le mouvement nazi de l'Allemagne des années 1930, et son intelligence reste à distance, de manière critique. En revanche, écouter de la musique nazie suppose qu'on lui prête sa liberté. Voilà pourquoi une démocratie est justifiée à interdire de la musique nazie. Car celui qui écoute est toujours complice de ce qu'il écoute, alors que celui qui étudie ne l'est pas. Aujourd'hui, ce n'est certainement pas autour de ce genre de musique que se dessinent les plus grands enjeux.

## 2. Où est la pièce de musique?

À la lumière de ce que nous venons de dire, nous pouvons faire un pas de plus en posant une deuxième question curieuse: où existe une pièce de musique? Nous avons établi que la mélodie et le temps relèvent de la subjectivité, et que celle-ci est un élément constitutif de la musique. La question rebondit alors: où se trouve donc la *VII<sup>ème</sup> Symphonie* de Beethoven?

Nous ne pouvons dire qu'elle se trouve aujourd'hui « dans la tête » de Beethoven, dont le crâne certainement ne comporte aucune marque de cette symphonie. Elle n'est donc pas là. Se trouve-t-elle dans la partition elle-même? Mais une partition ne comporte pas une bribe de musique: elle n'est qu'une suite ordonnée de caractères noirs sur fond blanc, conventionnellement organisés en systèmes sur une portée. La musique n'est donc pas dans cette partition qui n'est qu'un aide-mémoire requérant un déchiffrement pour produire de la musique. Si la musique n'est ni dans la tête du compositeur, ni dans la partition, serait-elle alors dans les sons que j'entends?

Mais c'est là que resurgit notre problème: la *VII<sup>ème</sup> Symphonie* de Beethoven en effet a été jouée un nombre incalculable de fois. Cela signifie que lorsque nous en entendons une version, nous n'en entendons qu'une en particulier, celle qui est exécutée à cet endroit, par cet orchestre, avec ce *maestro*. Est-ce à dire qu'il y aurait un nombre immense de « VII<sup>èmes</sup> Symphonies », aussi nombreuses que les interprétations? En effet, si la pièce existait seulement dans les notes que nous entendons, il n'existerait pas une *VII<sup>ème</sup> Symphonie*, mais des millions. Or nous tenons spontanément autre chose: il n'y a qu'une et une seule œuvre, la *VII<sup>ème</sup> Symphonie*, dont les exécutions sont des interprétations variées.

Loin d'être résolue, la question est rendue plus difficile. Car s'il n'y en a qu'une, où donc existe-t-elle? Peut-être dirons-nous qu'elle est dans un autre monde, une sorte de monde d'idées platoniciennes? Mais l'hypothèse ne fonctionne pas, d'abord parce qu'il est bien probable que ce monde platonicien n'existe pas, et ensuite parce que ce serait là un objet purement intelligible, hors du temps et hors de l'espace, donc loin d'être accessible à l'ouïe.

Peut-être n'avons-nous jamais posé la question en ces termes, et nous continuerons à nous rendre à un concert pour écouter le *Requiem* de Mozart, ou *Les Quatre saisons* de Vivaldi. Et nous retrouvons exactement la perplexité de saint Augustin: tant qu'on ne le demande pas tout va bien, mais dès qu'on demande, par exemple, où se trouve le *Requiem* de Mozart, nous aurions tendance à dire que c'est dans cette cathédrale où nous nous rendons pour l'écouter. Pourtant, ce soir-là, la cathédrale résonnera d'une interprétation plus ou moins bonne, en raison de son acoustique, ou de la forme d'un soliste peut-être touché par un refroidissement, et de la qualité de l'orchestre. La question reste donc entière: où existent le *Requiem* de Mozart ou la *VII<sup>ème</sup> Symphonie*<sup>9</sup>?

Le mot « où » est ici volontairement utilisé, dans le but de faire réagir<sup>10</sup>. Le « où » signifie l'espace, alors que la musique n'est pas dans l'espace, mais se déploie dans le temps. Mais si la musique n'est pas dans l'espace, elle ne se trouvera pas non plus dans cette cathédrale qui reçoit l'orchestre. Où donc se trouve le morceau de musique? Plus nous le cherchons, plus il semble nous fuir.

En 1938, Jean-Paul Sartre consacrait un intéressant essai à l'imagination, en utilisant une méthode de description appelée

---

9. D'autres tentatives de solution restent bancales. Si l'on dit que l'œuvre existait dans l'esprit de Beethoven, lequel l'a ensuite transcrite sur le mode conventionnel de la *partition* où elle peut désormais exister sitôt qu'on l'exécute, l'hypothèse échoue pour deux raisons: d'une part, on n'explique toujours pas l'unicité de l'œuvre par-delà la multiplicité de ses exécutions, fût-ce celle qu'aurait dirigée Beethoven lui-même. D'autre part, tout un pan de la musique, du grégorien à la musique populaire, s'est transmis de manière orale et sans écriture, qu'il faudrait alors expliquer. Une autre hypothèse consisterait à prétendre que l'unité se trouve dans l'*intention* du compositeur que rejoint celle des interprètes. Mais cette hypothèse se heurte à la dissolution de l'œuvre dans le pur subjectivisme. Il est intéressant que ces hypothèses ont été émises par des musiciens et compositeurs professionnels, un peu déroutés par la radicalité de l'interrogation philosophique. D'où la tentation d'écarter le questionnement qui peut paraître inutile pour la pratique musicale.

10. Saint Augustin n'hésite pas à l'utiliser: « Ubi est ergo tempus, quod longum dicamus? » SAINT AUGUSTIN, *Confessions* XI, 15, p. 266. 166

« phénoménologie ». Ce qui se passe pour la musique vaut ici pour d'autres arts faisant appel à l'imagination. Lorsqu'un imitateur mime tel chef d'État, si l'imitation est excellente, nous ne nous disons pas: quel bon imitateur! Celui-ci disparaît en un sens du champ de notre attention, au point où nous croyons voir ou entendre le personnage imité, lequel justement n'est *pas présent*. Si nous commençons à entendre l'imitateur lui-même, à juger de sa performance, c'est au moment où il ne l'imites pas bien et que sa voix y fait obstacle; ou alors parce que nous analysons sa manière de procéder, afin d'admirer sa technique. Mais la magie du spectacle s'évanouit aussitôt: plus nous nous focalisons sur l'artiste, moins apparaît le personnage qu'il imite.

Cela vaut pour tout comédien. Nous voilà au théâtre pour assister à une représentation de *L'Avare* de Molière. Bien qu'Harpagon n'existe pas, bien que ce soit un comédien dont nous percevons le jeu, nous nous sentons comme en présence d'Harpagon. À l'instar de l'imitateur, si nous nous focalisons sur le comédien, au lieu d'entrer dans le monde imaginaire d'Harpagon, nous nous concentrons sur la technique du professionnel ou sur la mise en scène, mais la magie de théâtre disparaît.

Il en va encore de même pour la photo de l'un de nos amis. Ce n'est pas notre ami que nous voyons, mais seulement un bout de papier que nous « traversons » vers notre ami *absent*.

Selon le paradoxe du comédien, tel que l'avait formulé Diderot, d'une part l'acteur n'oublie pas qu'il joue, car il maîtrise toujours sa technique et ne s'identifie pas à son personnage, d'autre part l'acteur qui cherche à devenir son personnage s'oublie justement et se perd. Pour tourner le film récent consacré à Charles Aznavour, l'acteur s'est astreint durant deux années à en imiter la voix, les mimiques, jusqu'au caractère du chanteur qu'il incarnerait.

On sait en effet que certains auteurs insistent sur ce que l'acteur *ne croit pas* en son personnage. D'autres au contraire, s'appuyant sur de nombreux témoignages, nous montrent l'acteur pris au jeu, victime en quelque sorte du héros qu'il représente<sup>11</sup>.

---

11. Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940, p. 367.

En regardant et percevant la photo de notre ami, nous allons directement vers notre ami qui est absent. Nous traversons ce que nous voyons vers la personne absente. Il en va de même avec l'imitateur que nous ne voyons plus, ou avec la photo du Haut-de-Cry que nous traversons vers cette montagne réelle. Nous percevons la photo, mais nous imaginons la montagne absente.

La musique produit quelque chose d'analogue. Lorsque nous entendons des sons, nous n'entendons pas la pièce de musique, mais nous traversons plutôt ces sons, vers la pièce de musique qui n'est pas là, qui n'est pas dans cet espace. C'est d'ailleurs pourquoi, dans une salle de concert, nous essayons de faire abstraction de l'événement visuel: les lumières sont éteintes et les musiciens souvent vêtus de noir. Quelle est la raison de cette sobriété vestimentaire? Elle est destinée à ce que nous les voyions le moins possible. Imaginons-nous un pianiste vêtu de manière excentrique ou provocatrice, et nous risquerions d'être focalisés sur l'événement visuel, qui ferait écran à la musique: ce serait un « show » plus que de la musique. C'est pourquoi nous nous efforçons de faire abstraction de ce qui ne relève pas de la musique. Nous irons jusqu'à fermer les yeux pour ne pas nous focaliser sur l'événement extérieur. Nous touchons ici un nouveau paradoxe: nous payons une place dans une salle de concert pour voir et entendre une pièce musicale que nous ne voyons pas, et même que nous « n'entendons pas » dans cette salle.

Alors que signifie « écouter une pièce de musique »? Nous revenons toujours à cette même intuition: nous traversons le support musical pour atteindre cette pièce de musique qui n'est pas dans les notes, qui n'est pas dans la partition, qui n'est pas chez Beethoven, qui n'est pas non plus dans les instruments de ceux qui l'interprètent, mais qui se trouverait plutôt dans notre intériorité. Il y a bien sûr une objectivité des notes et lorsque nous écoutons la *VII<sup>ème</sup> Symphonie*, nous n'entendons pas le *Requiem*, lesquels seront d'ailleurs plus ou moins bien interprétés. La qualité de l'écoute est néanmoins optimale lorsque le moyen de l'écoute s'estompe en quelque sorte pour laisser la place à cette intrigante *VII<sup>ème</sup> Symphonie* qui est comme à l'intérieur de nous.

En voici un signe. À quel moment n'écoutons-nous plus de la musique? Lorsque les notes sont fausses, lorsque le violon sonne mal, lorsque la chaîne stéréo est de mauvaise qualité ou lorsque, regardant un clip vidéo, l'image nous distrait jusqu'à faire passer la musique au second plan. De la même façon, si une de nos connaissances chante dans un chœur, il nous arrive d'être plus captivés par elle que par la musique, au point de ressentir un plus vif plaisir à voir cette personne qu'à éprouver une émotion musicale. Pareillement pour l'apprenti-musicien qui déchiffre une partition: le labeur de son effort s'inscrit en grand sur son attitude, au point qu'il ne « joue » pas de la musique; il y travaille. Le grand musicien en revanche *joue* la musique: il joue, à l'instar d'un sportif qui joue au tennis<sup>12</sup>. Dans les deux cas, on perçoit une sorte de légèreté qui fait entrer dans un monde à part: celui du match ou celui de la musique.

Il en va de même dans un *auditorium* dont la très haute technicité est impressionnante. On peut y passer des soirées dédiées à « l'écoute de câbles », dans le but de déterminer leurs qualités et défauts. Mais dans ces moments-là, l'attention porte sur la performance technique, plus prégnante que l'émotion musicale, laquelle apparaîtra peut-être au moment où le câble utilisé ou l'enceinte acoustique proposée sublimement l'écoute et se font justement oublier. Il est en effet difficile d'effectuer en même temps une double activité: une écoute technique et une écoute artistique. Au moment où on n'entend plus la chaîne stéréo, au point qu'on l'oublie, à ce moment l'installation se met au service de la musique et favorise l'émotion. C'est à nouveau curieux: on investira beaucoup d'argent dans une chaîne stéréo pour que cette dernière disparaisse en quelque manière au profit de la musique. La technique atteint son but lorsqu'elle se fait oublier.

Quand donc nous écoutons un concert, nous pénétrons dans un univers imaginaire: « La pièce de musique se donne donc toujours comme un

---

12. Saint Thomas ne compare-t-il pas la sagesse même et la contemplation à une manière de *jeu*? Voir *Expositio libri Boetii De ebdomadibus*, cap. I, Léonine, t. 50, Rome-Paris, 1992, p. 267-268, où il commente la parole biblique: « Cours vite à la maison et là, diverts-toi, et là, joue et repasse en toi tes pensées! » (Si 32,11-12)

perpétuel ailleurs, une perpétuelle absence. Il ne faut pas se figurer qu'elle existe dans un autre monde, dans un ciel intelligible », comme s'il y avait un endroit où seraient stockés le *Requiem* de Mozart avec toutes les œuvres innombrables. La *VII<sup>ème</sup> Symphonie* « n'est pas simplement hors du temps et hors de l'espace, elle est hors du réel, hors l'existence », si nous entendons par « existence » le monde empirique accessible à la vue et à l'ouïe. La *VII<sup>ème</sup> Symphonie* est hors de ce monde empirique extérieur: « Je ne l'entends point réellement, je l'écoute dans l'imaginaire<sup>13</sup> . »

Dans l'œuvre d'art en général et dans la musique en particulier, deux mondes se trouvent donc convoqués, le monde auditif et le monde imaginaire: ce que nous entendons en le traversant vers le monde imaginaire. Or, il n'y a aucune continuité de l'un à l'autre.

Reprenons la photographie du Haut-de-Cry. Quel est l'espace imaginaire de cette photo? Ce n'est évidemment pas l'espace réel, puisqu'une montagne ne mesure pas 4 m sur 3 m, ni ne se dépose sur une surface plane. Il y a donc un espace imaginaire propre à la photo ou au tableau. Tout tableau recèle un monde imaginaire avec un espace imaginaire, porté sur un mur avec un espace différent. Or, il semble n'y avoir aucune commune mesure entre l'espace imaginaire et la surface de ce mur, sur lequel il est impossible de faire tenir la montagne représentée. L'artiste ne saurait donc opérer le passage entre le mur sur lequel est accroché le tableau, et l'espace imaginaire du tableau. Cette impossibilité de trouver un passage le contraint à circonscrire son œuvre avec un *cadre* dont le rôle consiste notamment à pallier l'impossibilité de transiter de l'intérieur à l'extérieur du tableau.

Il en va de même pour la musique. Le monde intérieur de la musique tranche avec le monde empirique. Il n'existe guère de passage entre le monde musical ou le temps de la musique, et la temporalité quotidienne. Lorsque la pièce s'achève, nous restons dans un profond silence, comme pour prolonger le charme de la musique et retarder le retour au monde empirique. Ce que le cadre d'un tableau tente en vain de réaliser dans l'espace, la fin du morceau s'y essaie dans le temps.

---

13. Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire*, p. 371

C'est pourquoi un compositeur ne parvient guère à *terminer* correctement un morceau, à le commencer d'ailleurs non plus. Achever un morceau, c'est passer du temps imaginaire au temps quotidien. Voilà une mission impossible puisqu'il s'agit de deux mondes hétérogènes. Dans la musique de variété, on diminue parfois progressivement le niveau sonore, de manière que le morceau ne se termine pas vraiment. Avec Beethoven, la fin est annoncée plusieurs minutes avant qu'elle n'advienne. Pourquoi un compositeur ne parvient-il jamais à terminer son œuvre? Parce que justement la pièce musicale n'existe pas comme une chose dans le monde quotidien, elle existe dans un autre monde où nous entrons librement. Or, lorsque nous sommes entrés dans ce monde de la musique, nous désirons prolonger ce moment. Le chef d'orchestre en est bien conscient: une fois le morceau terminé, il garde bras et baguette levés, comme s'il suspendait le temps pour retarder le retour au quotidien. Alors seulement nous nous mettons à applaudir, même si parfois nous préférierions prolonger le silence<sup>14</sup>. C'est également ce qu'on apprend aux jeunes chanteurs: le morceau se termine dans la prolongation du silence; qu'ils gardent leur partition bien haute pour maintenir les dernières notes en suspension. Sartre l'avait formulé ainsi:

C'est ce qui explique la difficulté considérable que nous éprouvons toujours à passer du "monde" du théâtre ou de la musique à celui de nos préoccupations journalières. À vrai dire il n'y a pas de passage d'un monde à l'autre, il y a un passage de l'attitude imageante à l'attitude réalisante. La contemplation esthétique est un rêve provoqué [par les sons] et le passage au réel est un authentique réveil. [...] En fait ce malaise est tout simplement celui du dormeur qui s'éveille: une conscience fascinée, bloquée dans l'imaginaire est soudain libérée par l'arrêt brusque de la pièce, de la symphonie, et reprend soudain contact avec l'existence<sup>15</sup>.

Jean Daetwyler, un compositeur valaisan, remarquait que la musique est un art qui n'existe pas tant qu'un intermédiaire n'y prête son

---

14. Jusque dans les concerts classiques, il arrive que les applaudissements commencent quasiment sur la dernière note, en une mode qui relève davantage d'un public de match de football que d'un parterre de mélomanes.

15. Ibid., p. 371.

concours, à savoir l'interprète. Si un artiste peint un tableau, celui-ci existe, que nous le regardions ou non. Mais quand Beethoven écrit une pièce de musique, il n'y a pas encore de musique. N'est-il d'ailleurs pas curieux qu'on appelle dans ce cas « artiste » celui qui interprète, et non seulement celui qui compose? C'est parce que la musique a ceci de singulier, qu'elle a trait au temps qui relève de l'intériorité.

Mais en disant cela, on commence déjà à corriger Sartre, en soulignant que, contrairement à ce qu'il prétend, ce monde intérieur, celui de l'esprit, est bel et bien existant et réel, mais d'un ordre différent de celui des choses empiriques qui nous entourent.

### 3. La musique, plénitude de l'universel dans le particulier

La phénoménologie sartrienne ne pousse pas suffisamment l'analyse, car elle semble supposer que le réel se réduit à l'empirique, qu'on peut toucher, voir, entendre. Il faut donc faire appel à une véritable métaphysique et à une ample anthropologie pour espérer y voir plus clair. En effet, l'être humain comporte non seulement une dimension matérielle et psychique, mais aussi une dimension plus radicale, qui relève proprement de la vie spirituelle, de la vie de l'esprit. Voilà d'ailleurs ce qui fascinait saint Augustin: le monde invisible de l'esprit est, en un sens, plus fondamental que ce que nous voyons ou touchons. C'est dire que la musique ne nous entraîne pas vers un rêve purement imaginaire, ou un irréel qui n'existerait d'aucune façon: n'est-elle pas plutôt la porte privilégiée laissant soupçonner quelque chose de plus puissant que ce monde empirique que nous voyons et touchons? Présentée en ces termes, la veine platonicienne risquerait de nous faire dédoubler le monde, en privilégiant unilatéralement l'esprit au risque de dévaloriser le corps et d'avilir la matière. On évitera ce travers en rappelant que le terme « vie » comporte une multiplicité de significations: elle signifie certes la dimension biologique et ses requêtes physiologiques pour se maintenir, se développer et se propager. Mais la vie affective importe aussi, tout comme la vie sensitive, mais aussi la vie intellectuelle et l'amour librement

consenti<sup>16</sup>.

Si la première est la plus radicale, la vie spirituelle s'avère la plus haute et la plus profonde. Le signe en est l'impression de plénitude « vivante » qu'il nous arrive d'éprouver à l'écoute d'une pièce de musique. Comment se fait-il en effet que nous éprouvions cette sorte de plénitude? La question revient à demander pourquoi saint Augustin s'est intéressé à cette question (il a écrit un *De musica*) et pourquoi il fut si préoccupé par la question du temps. Avant ses 30 ans et durant ses études de rhétorique, il fréquente la secte manichéenne; sa vie est passablement dissolue à Rome, où il connaît une femme et aura un enfant. Il se convertira et sera baptisé en avril 387, deviendra évêque et se chargera de son enfant jusqu'au décès prématuré de celui-ci. C'est entre 397 et 401 qu'il écrit les *Confessions*, où il retrace le parcours de sa vie, en louant les merveilles que Dieu y a accomplies et ne cesse d'accomplir.

C'est en méditant les paroles inaugurales de la Bible, « *au commencement Dieu créa le ciel et la terre* », que se pose pour lui la question du temps, car tous conviennent ici d'une difficulté. Il arrivait en effet qu'on lui pose la question de ce que faisait Dieu avant la création. S'il évite de répondre avec facétie que « Dieu inventait l'enfer pour ceux qui allaient poser de telles questions<sup>17</sup> », c'est qu'il comprend d'emblée qu'on se placerait aussitôt dans une perspective erronée et sans issue, puisque cela reviendrait à transposer le temps en Dieu lui-même. Or, de quelque manière qu'on le conçoive, le temps est une créature; on ne saurait donc sans absurdité y inscrire le créateur. Dieu est hors du temps; en lui, il n'y a pas d'avant, et la question posée n'a donc aucun sens. Lorsqu'on dit « au commencement », il ne peut donc y avoir de temps antérieur à la création, c'est-à-dire un temps antérieur au temps. Rien n'interdit en

---

16. On pourra tirer les conséquences les plus belles du fait de cette variété organisée de sens, en parlant au sens propre mais analogique de vie divine.

17. « Voici ma réponse à la question: "Que faisait Dieu avant de créer le ciel et la terre?" Je ne veux pas répondre ce que répondit plaisamment quelqu'un pour éluder la difficulté du problème: "Il préparait des supplices à ceux qui scrutent ces profonds mystères". » (*Confessions* XI, 12, p. 262)

revanche que celui-ci puisse avoir un début, ce qui est tout différent. En réalité, l'acte créateur échappe à la temporalité. Une intéressante image, reçue des stoïciens, peut s'avérer ici utile. Si on imagine un pied posé dans la poussière, ce pied y dépose son empreinte tant qu'il s'y maintient; il est évident que la marque dans la poussière dépend du pied. Néanmoins que le pied soit là depuis une minute, depuis des heures ou depuis cent ans, ne change rien au fait que l'empreinte dépend du pied: elle en *dépend* sans référence à la durée de l'empreinte. C'est cette dépendance absolue qu'on appelle « création ».

Pour éviter de temporaliser la création, pour ne pas insérer Dieu éternel dans le temps, on serait tenté de reformuler la phrase « *au commencement, Dieu créa le ciel et la terre* » en disant: « dans l'éternité de Dieu, il y a création du ciel et de la terre avec un commencement » ou « dans le principe, Dieu crée le ciel et la terre, avec un commencement ». C'est au cœur de ce genre de questions délicates que conduit la pensée de saint Augustin. Il montre que les choses passent et que le temps mesure cet écoulement comme un compas qui s'ouvre peu ou prou. Or, si nous disposions d'un immense compas sans limites et susceptible de retenir bien plus que quelques moments passés ou quelques notes de musique entendues, si nous pouvions ramasser en notre esprit la totalité du temps, nous tiendrions en nous une durée perpétuelle, laquelle cependant ne serait pas encore l'éternité divine: en effet, un temps très long n'est pas l'éternité. L'intention de saint Augustin vise ainsi à faire saisir qu'au-delà du temps, au-delà même de la perpétuité, et par-delà le fait que notre vie temporelle est mortelle, nous sommes porteurs de quelque chose de plus grand que ce qui s'écoule dans le temps. Poursuivre dans cette remarquable méditation de saint Augustin, qui progresse de difficultés en réponses, par approfondissement et touches successives, nous introduirait de plain-pied dans cette discipline décisive appelée « métaphysique ».

Mais ce qui importe ici, c'est de manifester en quoi la musique constitue une voie privilégiée qui ouvre à ce qui est éternel. En réalité, c'est parce qu'elle relève de la vie spirituelle, qu'elle touche à ce qui surpasse l'esprit de l'homme. La réflexion sur le lien entre la musique

et le temps conduit inmanquablement à quelque chose qui transcende le temps. Pour y voir plus clair, il convient d'effectuer un dernier pas, de dépasser la perspective anthropologique trop courte de Jean-Paul Sartre et de considérer plus largement *l'ensemble* des facultés humaines que nous mobilisons lorsque nous écoutons de la musique.

Quelles sont ces facultés? En un sens, elles sont toutes mobilisées, au point que certains soulignent combien, parce qu'elle est « émouvante », la musique engage jusqu'au toucher. C'est que, étant donné la solidarité de toutes nos facultés humaines et le rejaillissement de l'une sur l'autre, c'est ensemble qu'elles se trouvent mobilisées. Il n'en demeure pas moins que certaines le sont plus que d'autres. J'en mentionne six.

Il y a évidemment l'ouïe, la mémoire des sons écoulés, ainsi que l'imagination qui traverse les sons entendus vers l'œuvre musicale elle-même. Mais il y faut encore autre chose. Dans la musique, comme dans les autres arts, nous avons en effet l'impression d'éprouver quelque chose *d'universel*. Et nous découvrons là un nouveau paradoxe: la musique, comme tout art, accède à l'universel au sein du particulier. On appelle « universel » ce qui se dit de tout ce qui appartient à un même genre. Le mot et le concept « chien » sont dits universels, car ils s'appliquent à tous les chiens du monde, d'hier, d'aujourd'hui et de demain, à l'infinité des chiens possibles et imaginables. Tandis que ce chien-ci n'est pas universel, il est particulier. L'universel est donc forcément au-delà de l'espace et du temps. En géométrie, un théorème concernant la somme des angles du triangle, est universel, c'est-à-dire qu'il s'applique à tous les triangles, quels qu'ils soient, petits ou grands, bien ou mal tracés. Ce qui est *particulier* en revanche, ne s'applique qu'à telle chose individuelle. Ce chien est particulier, mais l'idée de chien est universelle; le triangle que je dessine est particulier, mais l'idée de triangle est universelle. Or, notre intelligence saisit ce qui est universel<sup>18</sup>.

---

18. L'intellect humain saisit l'universel en faisant abstraction des propriétés particulières des choses matérielles qui nous entourent. Mais comme il est destiné à saisir ces choses mêmes, dans leur singularité et leur existence, il requiert, pour ce faire, la collaboration des sens et de l'imagination: l'image n'est donc pas seulement au début du processus d'abstraction, mais

au terme également, sans quoi le réalisme de notre connaissance intellectuelle s'en trouverait écorné, perdant toute la charge existentielle du monde qui nous entoure. L'art et la musique, qui apparaissent comme des moyens de s'économiser un tel détour, donnent intuitivement accès à l'universel au sein du particulier: cette prérogative comporte le risque permanent de se bercer d'illusions.

Quand nous pratiquons de la géométrie, nous n'étudions pas les propriétés de ce triangle dessiné, mais celles « du triangle en général », qui seront par conséquent valables pour tous les triangles. En étudiant de la zoologie, nous essayons de comprendre l'espèce dans sa généralité, tout comme le chimiste ne s'occupe pas de telle molécule d'azote, mais de l'azote en général. Voilà l'universel que s'efforce de saisir notre intelligence. Et nous comprenons aisément que nos sens ne nous donnent pas accès à l'universel: il est impossible de *voir*  $x^2$ , impossible de dessiner *le* mouton général, car nous ne dessinerons jamais que des moutons particuliers; si, dans le *Petit prince*, l'aviateur dessine une boîte, c'est certainement pour laisser libre cours à l'imagination de l'enfant, lequel néanmoins ne peut pas pour autant *imaginer* le mouton en général. Si le mouton en général n'est ni dessinable, ni imaginable, c'est qu'il n'est pas une chose que l'on puisse voir, toucher, entendre ou imaginer: on ne peut que le *penser*. Et les professeurs de mathématique savent combien il est pédagogiquement utile de représenter et de *montrer* sur une figure la propriété à *démontrer*, mais qu'il est beaucoup plus difficile de conduire ensuite l'esprit des élèves jusqu'à la propriété universelle, objet propre de la démonstration. Ces deux plans sont si différents qu'il faut faire *abstraction* de ce que l'on voit ou entend pour, à partir de là, *penser* ce qui est universel. Tous les professeurs s'emploient à ce que leurs élèves dégagent leur esprit du cas particulier afin de comprendre le théorème dans son universalité: car sous lui sont compris tous les cas particuliers. D'ordinaire il faut donc commencer par *quitter* le particulier pour découvrir l'universel.

Avec la musique, c'est l'inverse: tout se passe comme si l'universel s'immisçait dans le particulier. Tout se passe comme si l'art court-circuitait le long détour de l'abstraction mathématique; au lieu de dégager l'universel avec tout l'effort scientifique que cela implique, tout se passe comme si cet universel adapté à notre esprit était

immédiatement donné, accessible d'un seul coup dans le morceau de musique que nous entendons. Le propre de l'art n'est-il pas de faire « descendre » l'universel dans la matière qui, elle, n'est jamais universelle mais toujours particulière?

Cet universel que recherche notre esprit semble donc se trouver d'un seul coup à portée de nos oreilles, ce qui fait de la musique un canal privilégié pour atteindre ce qu'il y a de plus profondément humain. S'il faut se battre pour accéder aux mathématiques, lesquelles ne sont pas données à tout le monde, du moins pas accessibles sans effort, à l'inverse la musique peut être écoutée et entendue par tout le monde. Il y a donc une sorte de court-circuitage du labeur humain. Cependant, alors que la matière porteuse d'universel peut être la pierre de l'architecture, le marbre de la sculpture, la toile et les pigments de la peinture, la matière de la musique est insolite, car elle est constituée par cette suite de sons qui se succèdent dans le temps, et qui n'a d'unité que par l'activité de l'esprit humain qui ramasse de manière synthétique la séquence successive de sons. Autrement dit, en raison de l'évanescence du temps, la « matière » de la musique où s'inscrit l'universel est déjà plus intérieure et plus intime que la matière, extérieure, des arts plastiques<sup>19</sup>. Aussi la musique mobilise-t-elle encore d'autres facultés humaines. Lesquelles?

Une conception intégrale de l'être humain distingue dix-huit facultés humaines<sup>20</sup>: on y discerne les cinq sens, mais également l'imagination et la mémoire dont nous avons parlé. D'autres facultés ne nous intéressent pas directement, comme l'appareil locomoteur, la faculté d'engendrement ou les facultés nutritives. Deux autres facultés, d'ordre affectif celles-là, jouent un rôle central: la faculté de désirer

---

19. C'est la raison pour laquelle la pratique de la musique constitue une voie privilégiée dans la pédagogie scolaire: elle favorise l'écoute, la saisie du rythme des phrases et des démonstrations, et peut-être finalement la confiance en celui qu'on écoute. Les conséquences anthropologiques ne sont pas sans portée pour notre foi théologique qui est une *fides ex auditu*.

20. Pour visualiser l'ensemble de ces facultés, exactement dénommées « puissances de l'âme », on peut se reporter à l'utile tableau de THOMAS D'AQUIN, *L'âme humaine (Somme de théologie I, q. 74-83)*, Cerf, Paris, 2018, p. 674.

(*désirative*) et la faculté de résistance à l'adversité (*combattive*)<sup>21</sup>.

En plus des quinze facultés organiques, qui rappellent à l'homme qu'il est un animal, se dégage ce qui est proprement *spirituel* chez l'être humain. « Spirituel » signifie ici « qui est de l'ordre de l'esprit, considéré comme distinct de la matière ». Deux facultés spirituelles sont propres à l'être humain: l'intelligence<sup>22</sup> et la volonté qui est le lieu de notre liberté. D'une part l'être humain est habilité à connaître ce qui est vrai, voilà l'intelligence; d'autre part il est habilité à aimer ce qui est bon, voilà la volonté avec son libre arbitre. Les mathématiques évidemment réclament le travail de l'intelligence. Et la technique bien sûr: les enceintes acoustiques de très haute qualité sont des bijoux de rationalité: il faut évidemment avoir accès à l'universel pour concevoir, puis construire de tels objets.

Six facultés sont donc particulièrement mobilisées dans l'écoute de la musique. *L'ouïe* et *l'imagination* bien sûr, et Sartre y avait insisté. Nous savons dès le début que la *mémoire* est indispensable pour « retenir » les sons passés afin de les faire tenir dans la note présente: tous les professionnels vous diront que, connaissant « par cœur » la pièce écoutée, ils rendent présentes à leur mémoire les notes écoulées, mais aussi les notes à venir qu'ils anticipent. Quatrièmement, pour écouter de la musique, il faut le *vouloir*: si je ne veux pas « entrer dans cette pièce musicale », j'entendrai peut-être des sons, mais je n'écouterai aucunement de la musique. Cela arrive lorsque nous nous laissons distraire durant un concert, ou que des soucis préoccupants nous empêchent de nous rendre disponible, à l'œuvre exécutée. L'écoute musicale exige cet acte volontaire, par lequel je « prête ma liberté » à ce que j'entends; sans quoi le ravissement musical n'opérera pas.

En plus de la dimension *intellectuelle* et abstraite, qui peut être nourrie par une préparation sur l'histoire ou la composition de

---

21. *Concupiscibilis et irascibilis* dans l'ancien langage latin.

22. Très exactement on distingue dans l'intellect une faculté active d'abstraction et une faculté passive de compréhension, qu'Aristote appelait « intellect agent » et « intellect patient ».

l'œuvre<sup>23</sup>, c'est toute notre *affectivité* qui se trouve mobilisée. L'écoute musicale éveille en nous comme un désir profond, un désir tel qu'on aimerait atteindre quelque chose qui soit une plénitude: notre universel désir d'être heureux, omniprésent dans chacune de nos activités, est comme sollicité de manière explicite par la musique. Que ce désir soit omniprésent, c'est assez évident: supposons un micro-trottoir qui pose deux questions. Premièrement: désirez-vous être heureux? Les 100 % des réponses seront positives. Deuxièmement: qu'entendez-vous par bonheur? Il y aura là des divergences. Tout le monde veut être heureux, et tous les désirs y tendent, même de manière contradictoire. Blaise Pascal l'avait formulé ainsi:

Tous les hommes recherchent d'être heureux. Cela est sans exception, quelques différents moyens qu'ils y emploient. Ils tendent tous à ce but. Ce qui fait que les uns vont à la guerre et que les autres n'y vont pas est ce même désir qui est dans tous les deux, accompagné de différentes vues. La volonté ne fait jamais la moindre démarche que vers cet objet. C'est le motif de toutes les actions de tous les hommes. Jusqu'à ceux qui vont se pendre<sup>24</sup>.

C'est parce que nous sommes dotés d'intelligence, ouverte à tout ce qui est, et de volonté désirant le bien dans toute son amplitude, que notre désir ou nos facultés affectives sont à la fois d'ordre affectif et tout imprégnés de cet élan vers ce qui est universel: c'est à même notre animalité que notre affectivité, parce qu'elle est humaine, est surélevée au-delà de sa dimension purement psycho-physiologique<sup>25</sup>. Aussi est-ce dans son affectivité sensible déjà que l'animal humain recherche l'infini.

Or, ce désir de complétude semble parfois se réaliser: il se peut même

---

23. L'intelligence opère également de manière intuitive, d'une manière qui mériterait quelques explications.

24. Blaise PASCAL, *Pensées*, n° 168.

25. Thomas d'Aquin l'a formulé de manière particulièrement heureuse, en parlant de facultés sensitives internes: si ces puissances « ont dans l'homme une pareille excellence, ce n'est pas en raison de ce qui est propre à la partie sensitive de l'âme, mais en raison d'une certaine affinité et proximité avec la raison universelle, laquelle rejaillit en quelque sorte sur elles. C'est pourquoi ce ne sont pas des facultés différentes de celles des autres animaux: ce sont les mêmes, mais plus parfaites ». (*Somme de théologie* I, q. 78, a. 4, ad 5).

qu'on y atteigne ponctuellement lors d'un concert, où l'émotion provoquée nous conduit comme au seuil d'une certaine plénitude. En mobilisant les diverses facultés humaines, la musique dispose à une telle expérience.

On peut le schématiser de la manière suivante. D'abord, du côté de l'objet se trouve ce que nous écoutons, à savoir les sons (la matière de la musique) et la structure musicale (qui dispose ces sons dans un *tempo* et en harmonie). Chacun peut en reconnaître l'harmonie: on peut certes ne pas apprécier telle pièce, comme *Giustino* de Vivaldi interprété par Philippe Jaroussky, mais personne ne peut raisonnablement tenir qu'il n'y a pas d'équilibre interne à une telle musique: si chacun est libre d'y adhérer, personne ne peut nier l'harmonie de la pièce. Toutes les œuvres d'art comportent une harmonie intrinsèque<sup>26</sup>.

Ensuite, du côté du sujet et de celui qui écoute, son désir d'absolu passe par l'ouïe, l'imagination, la mémoire, l'affectivité, l'intelligence et la libre volonté: toutes ces facultés sont mobilisées de façon complexe.

Et il arrive que l'harmonie de l'objet et le désir du sujet entrent eux-mêmes en harmonie. L'émotion musicale surgit alors. Cela n'arrive pas sur commande, car personne ne peut décider d'éprouver une émotion à tel moment. Tout au plus peut-il s'y disposer. D'ailleurs plus nous nous y efforcerions, moins nous éprouverions d'émotion: tout occupés par nous-mêmes, nous manquerions de ce laisser-aller, de cette docilité requise par l'écoute musicale. Il arrive donc que nous soyons émus, touchés un instant par un choc imprévu; parfois jusqu'aux larmes. Nous éprouvons alors cette puissante impression de plénitude, comme si notre humain désir d'infini se trouvait réalisé d'un coup. Cette impression de plénitude, n'est-ce pas la définition même de la beauté? Le beau, c'est « ce qui, vu ou entendu, plaît<sup>27</sup> ».

---

26. Traditionnellement, on relève trois critères constitutifs de la beauté, particulièrement perceptibles dans la musique: l'harmonie, la clarté et la complétude (intégrité).

27. Voir François-Xavier PUTALLAZ, *La philo sans prise de tête*, Cerf, Paris, 2020, p. 303- 316.

Il existe donc une objectivité du beau: certaines pièces de musique sont belles, quand d'autres le sont moins. Ce n'est pas notre subjectivité seulement qui constitue la beauté musicale, car l'objet comporte en lui-même une harmonie intrinsèque articulant la matière et sa forme. Mais pour éprouver cette beauté, il faut que la subjectivité s'y rende disponible. Pour l'entendre, notre ouïe est tout enrobée de l'esprit qui constitue le temps et qui recueille la musique. Si donc cette œuvre plaît, c'est que cette musique répond à un désir enfoui: elle vient nous déloger chez nous. Elle vient re-susciter ce désir souvent occulté dans la vie quotidienne. C'est pourquoi elle émeut si profondément: elle touche ainsi à ce qu'il y a de plus radical dans notre réalité humaine. Tout se passe comme si, dans ces moments privilégiés, dans ces moments de grâce, elle dévoilait le fond de notre être et notre destinée ultime. C'est comme si nous faisons alors l'expérience de la plénitude. Au point que nous aimerions peut-être que ça ne s'arrête pas. Cependant l'émotion elle-même s'écoule dans le temps; donc elle disparaît.

La musique n'est-elle pas si émouvante parce qu'elle rejoint notre quête la plus authentique? La musique révèle à l'homme qu'il est un être humain en chemin, qui recherche quelque absolu. Et il arrive que celui-ci émerge, ou semble émerger, au point de déchirer notre temporalité. D'où l'impression irrésistible d'avoir frôlé cet absolu. La musique indique donc toujours autre chose que ce que nous entendons et que ce que nous écoutons; elle indique un absolu.

Paul Claudel l'avait admirablement exprimé:

*Si leur voix n'était si touchante,  
si elles ne parlaient si bien d'autre chose,  
Les créatures n'auraient pas de question pour nous,  
et nous serions en paix avec la rose<sup>28</sup>.*

*Si leur voix:* ça tombe bien, puisqu'il s'agit ici de musique; mais cela peut tout aussi bien valoir pour un paysage, une peinture, et toute créature.

---

28. Paul CLAUDEL, « Introït » de *La messe là-bas*, dans *Œuvre poétique*, Gallimard, Paris 1967, p. 494.

*Si leur voix n'était si touchante:* les créatures sont émouvantes; elles provoquent en nous de l'émotion, et, littéralement, mettent en mouvement.

*Si elles ne parlaient si bien d'autre chose:* si ces créatures sont à ce point émouvantes, c'est qu'elles renvoient à autre chose qu'elles-mêmes. N'entendez-vous pas au-delà de ce qu'on entend, cette beauté pressentie? La musique ouvre au mystère.

*Les créatures n'auraient pas de questions pour nous:* sans ce dépassement d'elles-mêmes, ces créatures ne seraient que des objets disponibles, que nous utiliserions, quitte à les exploiter jusqu'à exténuer la nature environnante. Cependant nous n'allons pas exploiter le Haut-de-Cry, notamment parce qu'il parle de quelque chose de plus grand que lui. Si les créatures n'étaient que des objets disponibles, alors elles n'auraient pas de question pour nous; elles ne nous intrigueraient pas, et notre cœur serait en repos.

*Et nous serions en paix avec la rose:* puissions-nous ne jamais être en paix avec la rose, car celle-ci signifie bien plus que la rose. Offrir une rose, et ce peut être une vie entière qui s'y dépose. Qui n'a contemplé une rose? « Et rose elle a vécu ce que vivent les roses, L'espace d'un matin. » Être en paix avec la rose conduirait à ne voir en elle qu'un objet utilitaire, cette fleur que l'on achète. Si la musique ne signifiait rien d'autre que ce que nous consommons, alors nous serions en paix avec la rose, parce que nous aurions évacué le mystère de l'être humain et des choses. Puissions-nous ne jamais être en paix avec la rose, parce que l'être humain est toujours à la recherche de quelque chose de plus grand. L'un de ces chemins, c'est la musique.

Mais voilà que surgit un ultime paradoxe, le plus redoutable: la musique est elle-même ambivalente. D'un côté, elle peut être un chemin vers l'absolu; d'un autre côté, on encourt le risque de la prendre elle-même pour l'absolu. Il y a des gens qui entrent en musique comme on entre en religion et qui l'idolâtrant. C'est devant cette ambivalence que saint Augustin hésite: la musique est-elle un chemin ou un but? Une voie vers l'absolu ou une idole?

Nous terminerons sur cette interrogation, en considérant cette fois le dixième livre des *Confessions* dont nous sommes partis. Saint Augustin s'adresse à Dieu:

Les plaisirs de l'ouïe m'avaient enveloppé et subjugué [...]. Je me plais main-tenant encore, je l'avoue, aux chants qu'animent vos paroles, lorsqu'ils sont exécutés par une voix agréable et savante, sans toutefois me laisser lier par eux et tout en gardant la liberté de me lever, quand je le veux. [...] Parfois je crois leur accorder plus d'honneur que je ne devrais: je me rends compte que ces paroles saintes, accompagnées de chant, m'enflamment d'une piété<sup>29</sup> plus religieuse et plus ardente que si elles n'étaient sans cet accompagnement. C'est que toutes les émotions de notre âme ont, selon leurs caractères divers, leur mode d'expression propre dans la voix et le chant, qui, par je ne sais quelle mystérieuse affinité, les stimule. Mais le plaisir des sens, par quoi il ne faut pas laisser énerver l'âme, me trompe souvent. [...] D'autres fois je me défie exagérément de ce piège, et je m'égare par trop de sévérité. [...] Ainsi je flotte entre le danger du plaisir et la constatation des bons effets que [la musique] opère<sup>30</sup>.

François-Xavier PUTALLAZ

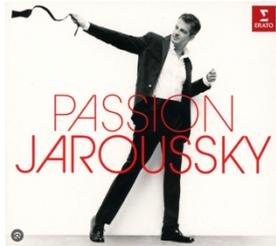
---

29. De manière erronée, la traduction française utilise ici le terme « pitié ».

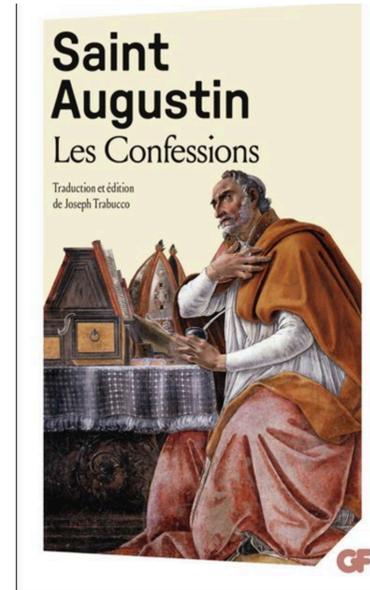
30. SAINT AUGUSTIN, *Confessions* X, 33, p. 236-237. On complètera cette analyse par la lecture complète du livre XI des *Confessions*, ainsi que par l'intéressant essai de psychologie phénoménologique de Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940, à prolonger par une série d'études de Jeanne HERSCH, *Temps et musique*, Le feu de nuit, Fribourg, 1990. 180



Thomas Thalys,  
musique vocale de la Renaissance  
chantée par Stile Antico



Antonio Vivaldi :  
« Giustino : Vedrò con mio diletto »  
interprété par Philippe Jaroussky.

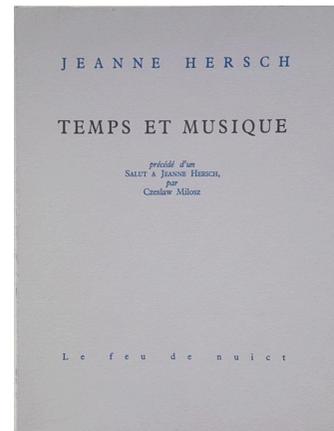


Saint Augustin  
*Les Confessions* (livre XI)  
GF, Paris 1964

Jean-Paul Sartre  
**L'imaginaire**



Jean-Paul Sartre,  
*L'imaginaire*  
, Gallimard, Paris 1940



Jeanne Hersch,  
*Temps et musique*  
Le feu de nuit, Fribourg 1990