

Alain et la musique

À Francis Wolff

« Je crois bien que la musique était
mon principal goût et ma vraie vocation. »

Alain

(Souvenirs concernant Jules Lagneau, I)

Au commencement était le corps, qui est « le tombeau des dieux¹ » : quand on comprend celui-là, plus besoin de croire en ceux-ci ! Matérialisme ? Non pas, puisque « l'esprit vint, qui mit tout en ordre² », et qui pourtant n'est pas un corps, ni une chose, ni un être – l'esprit qui « n'est point³ » mais qui pense, donc qui doute et qui juge, puis doute encore, et de ses jugements mêmes... Descartes est la vérité de Platon ; et Montaigne, peut-être bien, la vérité de Descartes.

¹ *Système des Beaux-arts*, I, 4, Bibliothèque de la Pléiade, *Les Arts et les Dieux*, Paris, Gallimard, 1958, p. 229. Sauf précision contraire, toutes mes références renvoient à ce volume. Pour les trois autres volumes, dans cette même collection, j'utiliserai les abréviations suivantes : *PS* pour le volume intitulé « Les passions et la sagesse » (Gallimard, 1960) ; *P1* et *P2* pour les deux volumes de *Propos* (Gallimard, 1956 et 1970).

² Pour reprendre le mot d'Anaxagore, qu'Alain aimait à citer : « Au commencement tout était ensemble, mais l'esprit vint, qui mit tout en ordre » (d'après Diogène Laërce, II, 6). Sur les occurrences et modifications de cette formule chez Alain, voir mon article « L'éternel absent (L'existence et l'esprit selon Alain) », *Du tragique au matérialisme (et retour)*, PUF, 2015, p. 407-429 (p. 415 pour l'expression citée).

³ *Les Dieux*, p. 1321.

De l'imagination à l'action

Entre le corps et l'esprit, quoi ? L'imagination, qui touche au premier beaucoup plus qu'au second (elle est « essentiellement définie par le mécanisme et les affections du corps humain¹ »), mais qui touche pourtant au deux, puisqu'elle exprime l'un, même inconsciemment, et trompe l'autre : « Désordre dans le corps, erreur dans l'esprit, l'un nourrissant l'autre, voilà le réel de l'imagination². » Elle est moins faite d'images que d'émotions. Elle est moins contemplative (il n'y a pas en elle d'images toutes faites) que créatrice. Mais elle ne crée que des fantômes. C'est pourquoi l'artiste fait des œuvres : pour voir enfin ce qu'il imagine.

« L'imagination a besoin d'objets. Ainsi les arts se montrent déjà, comme remèdes à la rêverie, toujours errante et triste³. » Il y a une mélancolie d'Alain, qui m'a toujours touché, dont il ne cesse de se défendre. « Tout homme qui se laisse aller est triste⁴ », constate-t-il. C'est pourquoi il faut agir, plutôt que pâtir. C'est pourquoi il faut penser, plutôt que rêvasser. Pascal a raison de constater que l'inaction mène à l'ennui, au chagrin, au désespoir⁵. Mais tort d'y voir une condamnation de la condition humaine. Ce n'est une condamnation que de l'oisiveté. L'action est le remède, non contre tous les maux (il arrive que le monde soit plus fort que nous, et même c'est la règle), mais contre les maux d'imagination. Il suffit de se laisser aller pour être triste. Il suffit d'agir pour aller mieux⁶.

¹ *Système des beaux-arts*, p. 218. Voir aussi p. 231 : « Le jeu de l'imagination, qui consiste principalement dans la succession de ces états corporels... » Même idée dans les *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, I, p. 474, et dans *Les Dieux*, Introduction, p. 1206 (« L'imagination est toute dans le corps humain, et consiste seulement dans les mouvements du corps humain »). Cette conception de l'imagination vient bien sûr de Descartes, à qui Alain la rattache expressément.

² *Système des beaux-arts*, p. 225.

³ *Ibid.* Voir aussi les *Vingt leçons...*, I, p. 478.

⁴ Propos du 29 septembre 1923, *PI*, p. 537.

⁵ Pascal, *Pensées*, 622-131 (édition Lafuma, coll. « L'Intégrale », Paris, Seuil, 1963).

⁶ Encore faut-il pouvoir ? Oui. C'est ce qui distingue la santé (comme puissance d'agir, toujours limitée) de la maladie (comme impuissance, qui n'est totale que dans la mort). L'action

Ainsi l'art, toujours actif, pour le créateur ou l'interprète, toujours tonique, dès son geste premier, qui est de faire. « C'est l'agir qui plaît. [...] Créer est un plaisir supérieur. Voir créer n'est qu'un plaisir de badaud¹. » Tant pis pour les mélomanes, sauf s'ils chantent ou dansent ce qu'ils écoutent². Tant mieux pour les musiciens Même triste, comme il est parfois, l'art est un remède contre la mélancolie. Mieux vaut chanter son chagrin que le subir. Voyez Schubert ou le Fado ; voyez le blues ou nos requiem. « Il n'y a peut-être pas de musique gaie », écrit bizarrement Alain. Puis il ajoute :

« Mais on ne peut pas dire non plus que la musique soit triste ; car le vrai musicien, encore bien plus que le vrai poète, repousse ses peines et les maintient en face de lui, à distance de vue humaine. On appelle quelques fois *mélancolie*, faute d'un meilleur mot, cet état où l'on contemple ses propres malheurs, et tous les malheurs, comme des objets qui passent et déjà lointains ; la musique figure merveilleusement ce souvenir et cet oubli ensemble. L'âme chanteuse a son bonheur en elle³. »

Musset a tort. Il n'est pas vrai que « les plus désespérés soient les chants les plus beaux ». Aucun sanglot n'est beau. Le chant suppose le sanglot surmonté, comme le rire surmonté. C'est par quoi il touche à la vertu, qui est « une puissance acquise contre tous les genres de convulsion, d'emportement, d'ivresse et d'horreur⁴ ». Il arrive qu'un certain délire conduise aux arts. Encore faut-il que « le délire soit surmonté. Ici règne la musique⁵ ». Ce qu'il faut de courage pour chanter sa peine !

est un remède, point une panacée. Mais plus tonique que la dépression, qui est une maladie, point une philosophie. Même l'esclave peut agir : à la gloire du travail (Hegel) et de Spartacus.

¹ Propos du 31 août 1909, *Propos sur les Beaux-Arts*, Paris, PUF, 1998, p. 39.

² « Où prenez-vous qu'on doive garder l'immobilité et le silence lorsque l'on entend la musique ? Cela va contre la nature. La voix, les chants, les bruits rythmés vont naturellement avec des actions ; la musique porte à marcher, à danser, à chanter. Quelqu'un me disait qu'il goûtait la musique, non par les oreilles, mais par le gosier ; il voulait dire que, tout en écoutant, il chantait tout bas, et que ce qui lui plaisait, c'était son chant ajusté à d'autres. Cela nous paraîtrait naturel, si nous n'avions pris l'habitude d'écouter un concert comme une conférence, et de trembler devant le chef d'orchestre comme les enfants devant le maître d'école. Et je connais plus d'une nature libre, et capable de musique, qui fuit la musique et les musiciens comme on fuit l'esclavage » (Propos du 31 août 1909, *ibid.*, p. 38-39).

³ *Système des beaux-arts*, IV, 3, p. 296-297.

⁴ *Définitions*, Article « Vertu ».

⁵ *Système des beaux-arts*, I, 4, p. 231.

Alain, sur ce point, rencontre Aristote, qui voulait que la tragédie, par terreur et pitié, purifie ou purge les passions. C'est vrai en quelque chose de tout art, par la discipline :

« L'exemple le meilleur se trouve dans la musique, je veux dire le chant. L'homme en proie à l'imagination, c'est-à-dire à l'émotion et à la passion, gémit, crie, mugit ou râle selon le cas. C'est à peine langage, quoique le langage garde beaucoup de ces bruits ; ce n'est pas chant. Le son musical est un cri gouverné. Qu'est-ce à dire ? Un cri qui s'imité lui-même, qui s'écoute, qui se continue. Cela n'est possible que par un gouvernement de tout le corps. Toute convulsion, tout sursaut, tout étranglement de soi par soi, ramène le son au bruit. La musique à sa source traduirait donc une discipline du corps humain, et exactement une purification ou purgation de toutes les passions¹. »

La discipline toutefois n'y suffit pas. Un ascète n'est pas un artiste. L'immobilité (qui peut suffire à calmer les passions), pas une œuvre. Au commencement était le corps, donc l'imagination. Mais on n'atteint à l'art que par l'action : « Aucune conception n'est œuvre. Et c'est l'occasion d'avertir tout artiste qu'il perd son temps à chercher parmi les simples possibles quel serait le plus beau ; car aucun possible n'est beau ; le réel seul est beau. Faites donc et jugez ensuite². » Ainsi le peintre, à qui « l'idée vient à mesure qu'il fait³ », et qui fait d'abord. La pensée ne vient qu'en cours de route. L'artiste est d'abord un artisan⁴. L'œuvre, d'abord un travail. « Toute méditation sans objet est nécessairement stérile. Pense ton œuvre, oui, certes ; mais on ne pense que ce qui est : fais donc ton œuvre⁵. »

Rythme et mélodie

¹ *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, II, p. 483.

² *Système des beaux-arts*, I, 6, p. 236.

³ *Système des beaux-arts*, I, 7, p. 239.

⁴ *Ibid.*, p. 237. Même Bach « est ouvrier » : *Propos* du 15 avril 1925, *PI*, p. 654.

⁵ *Système des beaux-arts*, I, 6, p. 236.

Cela nous amène directement à notre sujet : « La musique est ici le meilleur témoin, parce qu'il n'y a pas alors de différence entre imaginer et faire ; si je pense, il faut que je chante¹. »

Mais avant le chant, il y a le rythme, vers quoi tend toute action, « par l'alternance du repos et de l'effort² ». Rythme d'abord « vital », par le corps (« respiration, circulation »³), mais très vite volontaire, par le travail. Par exemple « il y a un intervalle convenable entre des coups de hache, entre des coups de rame, ou dans le mouvement du fléau⁴. » C'est d'autant plus vrai qu'on agit à plusieurs, puisque « le rythme est la loi de toute action commune⁵ ». Pensez par exemple « au cri des poseurs de rails, au chant des rameurs, au roulement de tambour qui règle les coups de bélier lorsqu'on lance un navire⁶... » Il faut compter ensemble, en même temps que les uns sur les autres. « Ainsi le temps se trouve divisé et compté par le rythme⁷ », dans le même mouvement par quoi le groupe, lui, se trouve uni et coordonné. Pas étonnant que la musique soit « si puissante pour régler les actions⁸ », surtout lorsqu'il faut agir à plusieurs ! « Et parce que les perceptions fortes et faibles se suivent selon une attente, le nombre paraît comme objet. Danse, maîtresse de musique, et maîtresse d'arithmétique⁹. » Tout son peut y suffire, dès qu'il cesse d'être arbitraire, dès qu'il se règle sur le rythme même qu'il instaure. « Le tambour fait une musique véritable, par des intensités différentes qui reviennent dans un certain ordre, divisant

¹ *Système des beaux-arts*, I, 7, p. 240.

² *Système des beaux-arts*, IV, 1, p. 292. Voir aussi *Vingt leçons...*, V, p. 502 : « Déjà, par les effets mêmes, et par l'alternance de l'effort et du repos, toute action fait rythme. »

³ *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, V, p. 501-502

⁴ *Vingt leçons...*, V, p. 502. Autres exemples, mais pour illustrer la même idée, dans les *81 chapitres sur l'esprit et les passions*, VII, chap. 6 (« De la musique »), *PS*, p. 1251-1252.

⁵ *Vingt leçons...*, V, p. 502. Voir aussi les *Cahiers de Lorient*, Gallimard, 1963, t. 1, p. 253-254.

⁶ *Vingt leçons...*, *ibid.*

⁷ *81 chapitres...*, *PS*, p. 1252.

⁸ *Les idées et les âges*, V, 3, *PS*, p. 141.

⁹ *Vingt leçons...*, V, p. 502.

et subdivisant le temps¹. » C'est « compter le temps² », qui ne se compte jamais lui-même. C'est subdiviser le continu, ordonner le devenir.

Aussi y a-t-il un rythme de la parole, par l'articulation, mais aussi davantage, qui annonce le chant. La voix monte facilement du grave à l'aigu, voire « au suraigu et au grinçant³ », surtout dans la passion, ou redescend de l'aigu au grave. « La parole, dès qu'elle est un peu animée, dessine toujours une espèce de mélodie⁴. » La musique suppose pourtant davantage : il faut que « la voix se porte d'un son à l'autre de mille manières en marquant différents intervalles », ce qui suppose « des changements décidés, c'est-à-dire une différence nette entre deux sons durables et ressemblant à eux-mêmes⁵ ». Le chant imite la parole, mais substitue « à des passages par degrés insensibles une suite de sons distincts et invariables⁶ ». C'est diviser le continuum sonore en unités discontinues, qu'elles soient séparées par des intervalles égaux (par exemple les « douze notes équidistantes⁷ » de l'octave, en Occident) ou inégaux (par exemple les sept notes de la gamme, dans un mode donné)⁸. Entre *do* et *ré*, il y a une infinité de hauteurs possibles ; mais, « sur la structure du clavier tempéré⁹ », deux demi-tons seulement, donc trois notes (*do*, *do dièse* ou *ré bémol*, *ré*), dont la constance, quand l'instrument n'y suffit pas, est

¹ *Système des beaux-arts*, IV, 1, p. 292.

² *Ibid.*, p. 293 (« la musique compte le temps »).

³ *Système des beaux-arts*, IV, 2, p. 294.

⁴ *Système des beaux-arts*, *ibid.*, p. 295. Voir aussi *Vingt leçons...*, VI, p. 509, *81 chapitres...*, VII, 6, *PS*, p. 1252, ainsi que le propos du 26 octobre 1907 (« Cris chantés »), *PI*, p. 18-19. Alain est ici proche de Rousseau, pour qui la musique – rythme et mélodie – se trouve déjà dans la parole (*Essai sur l'origine des langues*, chap. XII) ; il s'en réclame d'ailleurs expressément : *Vingt leçons...*, VI, p. 509.

⁵ *Vingt leçons...*, VI, p. 508. Alain observe que « vraisemblablement les intervalles musicaux ne sont réglés strictement que par l'instrument, corde tendue et tuyau sonore » (*ibid.*, p. 511).

⁶ *81 chapitres...*, VII, 6, *PS*, p. 1253.

⁷ *Petit traité d'harmonie pour les aveugles*, XXV, Institut Alain, Le Vésinet, 2008, p. 62. (Cet opuscule, écrit en 1918, devait initialement être publié en braille, ce qui, semble-t-il, ne fut jamais le cas.)

⁸ Voir le précieux glossaire de Francis Wolff, sur lequel je m'appuie ici : *Pourquoi la musique ?*, Fayard, 2015, articles « Échelle » et « Mode » (p. 428 et 431).

⁹ *Petit traité d'harmonie*, XXV, *op. cit.*, p. 62.

« comme jurée¹ ». C'est ce qui distingue le chant du cri, d'où il vient et contre lequel il lutte², par quoi « la beauté est toujours menacée³ ». C'est comme une victoire du sentiment sur l'émotion, « toutefois dans l'émotion même⁴ ».

Que toute voix soit signe, comme le geste, et dès avant le langage, c'est assez clair. Voyez les animaux, les nourrissons, les gémissements. Mais c'est un signe qu'on perçoit même la nuit, ce qui n'est pas vrai du geste⁵, et qui n'a que faire de « ressembler aux choses » (comme le geste fait aisément⁶). Si la voix peut parfois « imiter quelques bruits de la nature », elle exprime mieux « l'invisible, l'intime, le sentiment⁷ ». Disons qu'elle est expressive plutôt que figurative. « Le son est le frère de l'âme, dit Hegel⁸. » Aussi la musique est-elle affective (c'est ce qui la distingue des mathématiques⁹) plutôt qu'intellectuelle, surtout en ses commencements populaires. Elle touche d'abord au sentiment, donc au corps ; « et le corps du sentiment, c'est l'émotion¹⁰ ». Cartésianisme toujours. Nos états d'âme, dans la passion, sont d'abord des états du corps, et c'est ce qu'on entend dans la voix, par le jeu du thorax. Notons pourtant que la voix, qui « ne ressemble ni aux gestes ni aux choses », ne ressemble

¹ *Vingt leçons...*, VI, p. 507. Alain ajoute : « Le son est donc de volonté » (ibid.)

² *Ibid.*, p. 508.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 507. Sur la différence entre l'émotion, la passion et le sentiment, voir les articles qu'Alain a consacrés à ces trois notions dans ses *Définitions*. L'article « Émotion » se termine ainsi : « Une suite d'émotions vives et liées au même objet produit la passion ; et l'état de passion surmonté se nomme sentiment. »

⁵ *Vingt leçons...*, VI, p. 507. Voir aussi *Les idées et les âges*, V, 3 (« La voix »), *PS*, p. 137-140 : « Darwin a dit là-dessus le principal par cette remarque que le langage vocal est le seul qui puisse servir la nuit. » Par quoi « le son se trouve joint à toutes nos pensées » (*ibid.*, p. 137).

⁶ *Vingt leçons...*, VI, p. 505.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* Voir aussi *Les idées et les âges*, V, 3, *PS*, p. 137.

⁹ Voir par exemple le Propos X, dans les *Propos sur des philosophes*, rééd. PUF, 2005, p. 30.

¹⁰ *Vingt leçons...*, *ibid.*

pas non plus nécessairement « à ce qu'elle exprime¹ ». Le mot « triste », dans sa réalité sonore, ne ressemble pas à la tristesse, pas plus que le mot « joie » à la joie. Mais tout change, dès que la voix chante : même sans en comprendre les paroles (et d'autant mieux parfois qu'on ne les comprend pas), chacun peut y reconnaître quelque contenu affectif ou émotionnel, par quoi « le pur art vocal ne décrit rien que les vicissitudes de l'émotion totale² ».

Tels sont les premiers éléments de toute musique : le rythme, qui distingue des durées et des intensités, et la mélodie, qui distingue des hauteurs, du plus grave au plus aigu, donc des vitesses de vibration, du plus lent au plus rapide³, le tout dans un certain ordre, qui est celui d'une succession non arbitraire (toute musique se réglant « sur ce que chaque son annonce et appelle⁴ »). Rythmes et vitesses : on comprend que la musique « voyage dans le temps surtout », quand la poésie voyage plutôt « parmi les choses⁵ ». Pas de poésie sans prédication, qui dit quelque chose (le prédicat) de quelque autre chose (le sujet), et c'est de quoi la musique n'a cure. Un son n'est pas une chose (puisqu'il s'évanouit « aussitôt qu'il est né⁶ ») mais un « changement⁷ » (Francis Wolff dirait : « un événement⁸ »), qui suscite attention et attente⁹. « Il n'y a pas ici de lieu, mais seulement du

¹ *Ibid.*, p. 506. Voir aussi le *Système des Beaux-Arts*, X, 1, p. 438 : « Le plus frappant caractère de ce langage est qu'il exprime les objets par des formes qui ne ressemblent nullement aux objets. »

² *Ibid.*

³ Sur ce dernier point, voir *Système des beaux-arts*, IV, 4, p. 297.

⁴ *Système des beaux-arts*, IV, 3, p. 297.

⁵ *Système des beaux-arts*, IV, 1, p. 293.

⁶ Alain, *Hegel*, « L'art », *PS*, p. 1059.

⁷ Propos du 10 février 1923, *PI*, p. 466 (« le bruit, qui n'est que changement »). Rappelons que le temps, pour Alain, est la « forme universelle du changement » (*Définitions*, « Temps », p. 1094).

⁸ Dans son admirable *Pourquoi la musique ?* (où il n'est pas question d'Alain, mais qui aide rétrospectivement à le comprendre), *op. cit.* Voir par exemple p. 31.

⁹ *Les idées et les âges*, V, 3, *PS*, p. 138. Voir aussi le beau Propos du 13 septembre 1913, « L'esprit des cloches », *PI*, p. 165-167.

temps¹. » Disons que le lieu n'est pas ce qui importe, ni ce qui est visé. Inversez la position des violons et des violoncelles, dans l'orchestre, ou même des violons et des cuivres : cela poserait quelques problèmes d'équilibre sonore, mais la musique n'en serait pas bouleversée. Changez l'ordre de succession des notes : c'est une autre musique, ou plus de musique du tout. Le musicien est « le Maître du temps », non de l'espace, mais d'un temps « délivré et soumis » : le chant n'a d'autre loi que de « se répondre à lui-même, de se continuer lui-même, et de s'achever selon sa loi interne, sans aucune perturbation extérieure². » Alain, en ce point, retrouve Hegel :

« La subjectivité est étrangère à l'espace, qui est la loi de l'objet. Comme changement du sentiment total et indivisible, elle doit se réduire à une succession de moments, c'est-à-dire tendre à s'exprimer sous la forme du temps seul. Ce n'est que dans la musique que l'on arrive à cette négation de l'espace. [...] La musique approche d'exprimer la spiritualité pure, en détruisant la forme visible³. »

Notons toutefois qu'une vitesse, même indifférente au lieu, suppose au moins l'espace, puisqu'elle le parcourt, et que c'est vrai aussi du rythme, par les mouvements qu'il suppose. Par quoi toute musique est du monde, comme tout ce qui est humain. Le dualisme d'Alain est moral plutôt qu'ontologique (puisque l'esprit n'est pas un être, ni l'âme une substance), fonctionnel plutôt que substantiel. La culture fait partie de la nature, qui est « le maître des maîtres⁴ ». Mais elle la surmonte, comme l'atteste, dans le chant, la constance volontaire du son, qui ne cesse de triompher du bruit

¹ *Vingt leçons...*, VI, p. 507.

² Propos du 24 novembre 1921 (« L'emphase dans la musique »), *PI*, p. 326. On pense à Lagneau, qui voyait dans le temps « la marque de notre impuissance » (par différence avec l'étendue, « marque de notre puissance » : *Célèbres leçons et fragments*, fr. 40). C'est vrai aussi du musicien, comme individu, point tout à fait de la musique.

³ Alain, *Hegel*, « L'art », *PS*, p. 1058-1059.

⁴ *Système des beaux-arts*, I, 7, p. 238. Voir aussi le Propos du 26 octobre 1907, *PI*, p. 18-19 (« C'est dans ce qui nous entoure, dans la nature même qu'il faut chercher l'origine des institutions »).

qu'il est aussi¹. Alain y voit – ou plutôt y entend – « le signe d'une puissance heureuse » et proprement humaine, qui « éclate dans la nature par contraste » avec elle². Le chant du rossignol, pour Alain, n'a « rien de musical³ ». Il y manque « le sublime d'un son qui veut rester semblable à lui-même⁴ ». Il y manque l'esprit, qui surmonte le corps, ou l'âme, qui lui résiste. « Un cri est émouvant, mais d'autre manière⁵ », et parfois « trop⁶ ». Il n'est de musique qu'humaine, voire humaniste, au moins par la liberté qu'elle manifeste :

« Tout chant exprime la foi en l'homme, et prêche d'exemple, ce qui va bien plus loin que des mots. C'est prouver la liberté par l'œuvre ; mieux encore par l'acte. La musique est plus puissante que les autres arts, en ceci qu'elle a besoin d'hommes libres ; comme elle a été faite, il faut qu'elle soit refaite, et toute portée à bras. Elle signifie que la vertu est toute de l'instant, et ne s'amasse point⁷. »

On peut accumuler sculptures et tableaux, dans un musée. Un musée de la musique – il en existe sans doute – ne tiendra jamais lieu de concert. C'est que l'œuvre, ici, ne s'incarne que par l'acte, toujours neuf, qui la fait résonner. Les disques mêmes (Alain, à la fin de sa vie, aimait en écouter⁸) le confirment : nul n'enregistrera jamais l'*opus III* de Beethoven, mais seulement l'interprétation qu'il en donne, à tel ou tel moment. L'art du

¹ Le son est un « bruit constant » : *Les idées et les âges*, V, 3, PS, p. 138. Voir aussi le *Propos du 5 juin 1927*, PI, p. 716 : « Un cri c'est une chose qui tombe, c'est une chose qui vieillit ; le son est un cri qui ressemble à lui-même ; le son prend comme loi d'être ce qu'il est, de demeurer ce qu'il est. Par ce beau travail de s'écouter soi, l'homme se nettoie de hasard ; il se commence lui-même de façon à pouvoir se maintenir. »

² *Vingt leçons...*, VI, p. 508.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *81 chapitres...*, VII, 6, PS, p. 1252.

⁷ *Propos du 5 juin 1927*, PI, p. 716.

⁸ « Alain dans les dernières années de sa vie aimait écouter des disques sur un phonographe. Quoi ? On le lit dans un petit cahier-registre dressé par Mme Morre-Lambelin, comptable en toutes choses : Kreisler, Schnabel, Capet, Cortot, Thibaud, Casals, Paderewski, Weingartner, Pfitzner, Furtwängler, Chaliapine, Caruso, Lotte Lehmann. Et quoi donc ? Au hasard du même cahier : Bach, Beethoven, Schumann, Franck, Mozart, Haydn, Chopin, Schubert, Brahms, Debussy » (Robert Bourgne, « Remarques sur Alain et la musique », *Alain et les Beaux-Arts*, Association des Amis du musée Alain, Bulletin n° 7, Mortagne-au-Perche, octobre 1984).

temps, qu'est la musique, est art aussi du présent, qui dure et change, qui passe et ne revient pas. Un tableau, une fois peint, existe par soi. Une partition aussi ? Soit. Mais aucune partition n'est musique : ce ne sont que des tâches d'encre sur du papier, point des sons. « C'est le propre de la musique de ne pouvoir exister que par des admirateurs exercés¹ », que sont les interprètes. C'est une espèce de privilège : « Ainsi le musicien n'est jamais seul devant la foule ; le peintre n'a pas ce secours². »

Le chant naturel

Ces deux éléments – rythme et mélodie – suffisent-ils à faire une musique ? Oui : on le voit dans « le chant naturel », tel qu'on le trouve parfois préservé dans la musique populaire. Ce chant « se suffit à lui-même ; il est plein et soutenu sans le secours de l'harmonie », et nulle musique « n'a autant de corps ni autant de force³ ». C'est qu'elle reste au plus près de « l'improvisation recueillie, scrupuleuse, réglée sur les bruits extérieurs autant qu'ils font quelquefois réussir des musiques, et aussi sur ce que chaque son annonce et appelle, sans compter la danse presque immobile du chanteur qui règle aussi les sons pour l'équilibre des muscles⁴. » Musique orale plutôt qu'écrite, vocale plutôt qu'instrumentale, vivante plutôt que savante. La plupart des chants populaires « ne modulent point, ou, pour mieux dire, sont étrangers au ton et au mode⁵ ». Il arrive qu'ils ne nous en émeuvent que davantage. On sent chez Alain, pourtant bon pianiste et fort connaisseur de musique savante, une certaine nostalgie

¹ *Système des Beaux-Arts*, IV, 2, p. 295.

² *Ibid.*

³ *Système des beaux-arts*, IV, 3, p. 296.

⁴ *Ibid.*, p. 297.

⁵ *Système des beaux-arts*, IV, 6, p. 301. Même remarque dans le *Petit traité d'harmonie* XVII, p. 47 : dans « les chants populaires les plus anciens, le ton n'existait point. »

de cette « musique pure », au sens « le plus plein¹ », tout entière concentrée dans la voix, le rythme et la mélodie. Les dernières lignes du chapitre qu'il consacre aux « chants populaires », dans le *Système des Beaux-arts*, l'expriment de forte façon, quoique elliptique (rappelons que ce livre fut publié en 1920 : la « musique nègre » et le jazz commençaient à se faire connaître en Europe) :

« On comprend que nous n'ayons que des souvenirs de cet art ancien, mais choisis par la préférence des plus habiles chanteurs, et que les plus grands musiciens ne dédaignent pas de prendre comme modèles ou thèmes. On conte pourtant que les nègres improvisent encore. L'histoire admirable de Consuelo termine le règne de la mélodie naturelle. Jean-Christophe est un pianiste ; et certes ce n'est pas méprisable, mais enfin les Dieux ne chantent plus². »

Le corps humain est le tombeau des dieux, mais qui ne suffit pas longtemps, ni le chant. De là l'orchestre et l'harmonie.

La musique savante

Deux sons différents, entendus simultanément, peuvent donner un sentiment d'accord ou au contraire de dissonance. C'est ce qu'on appelle l'harmonie, qui tient à la physique, donc au corps, avant même que les musiciens s'en emparent. Et à la mathématique, dès les Grecs, au moins autant qu'à l'esthétique. Voyez Pythagore et ses marteaux³. Voyez l'octave

¹ *Système des Beaux-Arts*, IV, 3, p. 297.

² *Ibid.* Consuelo est bien sûr l'héroïne du roman éponyme de George Sand (qui traite de la « musique naturelle » dans son chapitre 55), comme Jean-Christophe est le héros de celui de Romain Rolland. Quant à l'improvisation, rappelons que c'était, au piano, la pratique préférée d'Alain, qui, semble-t-il, y excellait. Voir par exemple *Portraits de famille*, Conclusion, Mercure de France, 1961, p. 127 : « Je fus très admiré parce que je jouais sans aucun papier, et toujours du nouveau ». Merci à Pierre Heudier, qui m'a signalé ce recueil de souvenirs d'Alain (qui ne sera publié qu'après sa mort). Voir surtout le chapitre « Musique », p. 107-124, dans lequel Alain raconte comment il apprit d'abord la musique, en l'occurrence au sein d'une fanfare, et alla jusqu'à « composer des morceaux faciles, valse, marches, mélodies lentes » (p. 117).

³ « Ut ! Mi ! Sol ! Au détour du chemin, à l'entrée du village, ainsi chantaient les trois marteaux de la forge. S'il n'y avait pas de ces hasards, nous n'aurions rien inventé peut-être. *Ut*,

ou la quinte¹. Alain ne s'y attarde guère : « Lisez donc Helmholtz là-dessus, car cela concerne le physicien². » Mais enfin ces rencontres, entre les sons, créent un plaisir supplémentaire, plus subtil que le rythme, plus enivrant parfois que la mélodie³. Les chœurs l'illustrent bien, dès qu'ils chantent autrement qu'à l'unisson. Les voix s'y règlent « l'une sur l'autre⁴ », mais par leurs différences assumées, et s'accordent sans se confondre. De là, quand talent ou savoir-faire s'y mêlent, « ces profondeurs du son, ces étendues pleines et cette joie affirmative qui sont le privilège des voix accordées⁵ ». La musique populaire a beau « se moquer des recherches harmoniques⁶ », elle y mène pourtant, par le chœur. Aussi mène-t-elle à l'orchestre, par les instruments.

Ceux-ci ne modifient pas seulement l'exécution de la musique, par leurs timbres et contraintes propres, mais aussi sa composition. C'est vrai spécialement du piano, « dernier venu » (comme déjà, ajouterais-je, du clavecin ou de l'orgue). Cette « grande harpe couchée, séparée du corps humain et des doigts⁷ », est « celui de tous les instruments qui influe le plus sur la composition musicale⁸ ». Pouvoir jouer dix notes à la fois, si on le désire, et qui « font entrer plus ou moins toutes les cordes en résonance⁹ »,

Mi, Sol, l'accord des lyres ! Pythagore s'arrête ; il pèse les marteaux, constate que ces poids sont entre eux comme des nombres simples, et soudain reconnaît la loi des nombres dans l'harmonie des sons » (Propos du 1^{er} décembre 1909, *PI*, p. 68-69).

¹ *Vingt leçons...*, VI, p. 510.

² *81 chapitres...*, VII, 6, *PS*, p. 1253. Helmholtz (1821-1894), physicien et physiologiste, a notamment étudié le rôle des harmoniques. C'est un sujet auquel Alain s'est intéressé très tôt (voir par exemple les *Cahiers de Lorient*, t. 2, Gallimard, 1964, p. 52-56), mais sans jamais entrer dans le détail de la « physique des sons » (*Petit traité d'harmonie*, I, *op. cit.*, p. 9).

³ « Je vais me risquer à dire que l'harmonie est sensible au corps, et la mélodie à l'âme, ce qui fait que leurs écarts et réconciliations ne sont pas une petite chose, mais qu'aussi l'harmonie doit être subordonnée à la mélodie, sans quoi on viendrait à une sorte de sensualité » (*La visite au musicien*, X, p. 717-718).

⁴ *Système des beaux-arts*, IV, 4, p. 298. Voir aussi *Vingt leçons...*, VI, p. 509-510. Et les *Cahiers de Lorient*, *op. cit.*, t. 1, p. 279-280.

⁵ *Système des beaux-arts*, *ibid.*

⁶ *Système des beaux-arts*, IV, 4, p. 298.

⁷ Comme dit Alain dans *La visite au musicien*, I, p. 661.

⁸ *Système des beaux-arts*, IV, 5, p. 300.

⁹ *Ibid.*

c'est disposer d'une puissance harmonique que seul un clavier ou un orchestre peut offrir. « Aussi l'improvisation sur le piano peut suffire au musicien ; et telle est la véritable origine de cette autre musique pure, si différente de la chanson pure, moins humaine aussi, moins puissante sur les passions, et qui incline le goût musical vers les jeux mélodiques et harmoniques¹. » Il s'agit de vaincre l'ennui, ce qui ne va pas sans quelques nouveautés² et ornements³. Les virtuoses parfois en abusent. Les compositeurs de génie en jouent, faisant rentrer ces « formes parasites » dans la musique⁴.

Ce sont les instruments, selon Alain, qui mènent à la musique savante. « La gamme, le mode, le ton, les accords sont nés des instruments, et particulièrement du clavier⁵. » C'est où apparaît la modulation, que les chants populaires ne pratiquent guère, mais qui est peut-être « ce qui caractérise le mieux la musique instrumentale⁶ », en tout cas en Occident. On entend par *modulation*, explique Alain, « un changement de mode, comme un passage du majeur au mineur, ou bien un changement de ton⁷ », comme passer de do majeur à fa majeur. Le procédé ici menace, qui voudrait n'appliquer que des règles, quand il s'agit plutôt de retrouver, même dans la musique la plus élaborée, la beauté du « chant libre, qui lutte contre les formules et finalement les soumet⁸ ». Il faudrait un pianiste pour le faire entendre, ou suivre pas à pas, pour ceux qui en sont capables, les exercices du *Petit traité d'harmonie* ou les analyses – trop techniques pour

¹ *Ibid.*

² *Système des beaux-arts*, IV, 4, p. 299.

³ *Système des beaux-arts*, IV, 5, p. 301.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Système des beaux-arts*, IV, 6, p. 301. Et *Vingt leçons...*, VI, p. 511. Il n'est pas impossible qu'Alain pense ici au *Clavier bien tempéré* de Bach, où il voit « une théorie de la musique, et même un discours sur la musique, mais dans le langage même de la musique » (*La visite au musicien*, X, p. 709).

⁶ *Système des beaux-arts*, IV, 6, p. 301.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 302. Voir aussi *Stendhal*, V, p. 789 : « L'harmonie a des règles, et la mélodie n'en a point. »

moi – des Sonates pour violon et piano de Beethoven, dans *La visite au musicien*. Dans le *Système des Beaux-Arts*, que je suis ici, Alain n'entre pas tant dans les détails. Il se contente de noter que « chaque ton, et surtout les voisins de l'ut, aura ainsi son caractère, le Sol simple et libre, le Ré volontaire et ferme, le Mi dionysiaque, et ainsi des autres, chaque ton mineur marquant un certain abandon à son degré propre¹ ». De là « une dialectique des tons et comme une philosophie du clavier² ». L'esprit y lutte contre lui-même, voire contre la nature³, jouant de « l'opposition entre les modulations hardies et la sécurité ou sérénité du chant directeur qui explique ou impose, comme on voudra, les passages que l'oreille seule refuserait. Les célèbres compositions de Schumann peuvent servir ici d'exemple⁴. » Même les dissonances alors peuvent devenir belles : « Il n'y a point de limites aux hardiesses, car le public se forme, et, en quelque sorte, se rassure contre le bruit⁵. » Même les frustrations peuvent devenir savoureuses : « Un des jeux de la musique est d'entrelacer les sons et de les faire durer ou manquer en apparence contre le rythme, mais en réalité pour le rendre plus sensible, par une courte inquiétude⁶. » Toutefois cela ne peut durer indéfiniment, ni durant une œuvre entière : « Les audaces en ce genre exigent aussi une solution, qui est retour à l'ordre naturel⁷ », et qu'elles annoncent, comme des « présages, qui représentent si bien le cours d'une

¹ *Système des beaux-arts*, IV, 6, p. 302. Sur les différentes tonalités, donc aussi sur les modulations, voir surtout le *Petit traité d'harmonie* ainsi que les analyses – parfois difficiles à suivre pour qui n'est que mélomane – de *La visite au musicien*, *passim*.

² *Système des beaux-arts*, *ibid.*

³ « Ces luttes de l'esprit et de la nature sont toute la musique » (*Petit traité d'harmonie*, II, p. 12).

⁴ *Système des Beaux-Arts*, IV, 6, p. 303.

⁵ *Vingt leçons...*, VI, p. 511. Voir aussi le *Petit traité d'harmonie*, V, *op. cit.*, p. 18 : « Ces règles [de l'harmonie] ne sont pas absolues ; le mouvement de la musique doit régler finalement tous les passages selon la volonté du musicien ; et il n'est point de hardiesse ni de fantaisie qui ne puisse être composée comme partie d'une grande pensée ; mais avant de s'écarter des chemins battus, il faut les connaître. »

⁶ *81 chapitres...*, VII, 6, *PS*, p. 1252

⁷ *Système des beaux-arts*, IV, 6, p. 303. Voir aussi *La visite au musicien*, X, p. 717 : « Tout ce qui ravit dans la musique est toujours une sorte de juste solution, comme il est évident pour le moindre accord. »

vie et le régime de nos pensées¹ ». La paix n'est jamais donnée d'abord, ni l'harmonie, mais toujours l'une et l'autre conquises, et toujours provisoirement. C'est retrouver, au moins un temps, la paix du corps, à la fois en acte et en repos, ou le grand silence de la nature. C'est où la musique touche à la spiritualité, me semble-t-il, et d'ailleurs c'est ce qu'Alain confirme : « Toute musique est religieuse [je dirais plutôt spirituelle] par la pureté, l'attention, la soumission, le recueillement, la sérénité qu'elle veut et qu'elle apporte² ». Du moins toute grande musique, et c'est peut-être, mieux que la technicité, ce qui permet de la distinguer des autres, les petites, fussent-elles fort bruyantes ou savantes.

Dans le concret de son effectuation, la musique instrumentale se nourrit de répétitions et d'imitations, de variations et d'ornements³, de règles et de transgressions⁴. Le mécanisme ici menace, moins dans l'improvisation toutefois que dans « cette autre musique trop pensée, qui porte, en son développement, la marque de l'industrie⁵ », c'est-à-dire d'un travail où « l'idée précède et règle l'exécution⁶ ». Plus d'intelligence que d'émotion. Plus de science que d'inspiration (laquelle est « au-dessus de ces petites règles, et de toutes les règles⁷ »). « Plaisirs d'esprit », comme dit Alain à propos de d'Indy et Debussy, dont on peut jouir « avec curiosité et sans ennui », mais qui ne nous saisissent pas « au corps⁸ ». C'est bon pour une salle de concert, ce qui, pour Alain, est le contraire d'un éloge. Il préfère les « orchestres de banlieue » et la « musique en plein air » :

¹ *Vingt leçons...*, III, p. 488.

² *Système des beaux-arts*, IV, 9, p. 309. Voir aussi le *Petit traité d'harmonie*, VII, *op. cit.*, p. 23 : « Au reste la musique est principalement religieuse, et accessoirement guerrière, amoureuse ou frivole. »

³ *Système des beaux-arts*, IV, 7, p. 304-306 ; *Vingt leçons*, VI, p. 512.

⁴ *Petit traité d'harmonie*, V et *passim*.

⁵ *Système des beaux-arts*, *ibid.*, p. 304.

⁶ *Système des beaux-arts*, I, 7, p. 239.

⁷ *Petit traité d'harmonie*, XVI, *op. cit.*, p. 45.

⁸ Propos du 28 mars 1908, Propos sur les Beaux-Arts, *op. cit.*, p. 34.

« Il faut dire aussi qu'une salle de concert, avec ces gens gravement assis devant qui on exécute de savantes bourrées, est un spectacle assez ridicule. C'est donc cela une fête champêtre ? C'est donc cela, la joie ? On danse maintenant en hochant le nez et sans remuer les jambes ? Non. Tous ces gens sont à mille lieues de la danse et de la joie ; ils admirent une suite de quintes augmentées et ils reconnaissent, non sans peine, le thème retourné d'une fugue, avec le thème redressé à la basse. Ils devinent des charades¹. »

Cela n'empêche pas Alain, qui avoue « un goût marqué pour la mauvaise musique² », de préférer Bach ou Beethoven, Schumann ou César Franck. Chez ceux-là, qui sont autre chose que des « tripoteurs de clavier³ », la science reste au service de l'esprit, comme elle doit l'être. Les variations, modulations et ornements, lorsqu'elles sont autre chose qu'une technique ou qu'un jeu, « affirment encore mieux la force contemplative, qui tient les peines à distance⁴ ». Ainsi dans les sonates pour piano de Beethoven, ou dans le quatuor de César Franck⁵. Parfois cela touche au « miracle », comme dans la *Dixième sonate pour piano et violon* de Beethoven, qui fait « comme une « variation sans thème » : « C'est alors que le thème chante le mieux, quand il n'y est plus⁶. » Attention, dans l'interprétation, de ne pas soumettre « la musique à la poésie, ce qui déforme les deux⁷ » ! La musique doit l'emporter sur le pathos, et même sur la virtuosité. « L'expression forte, dans tous les arts, veut des contours solides et une main ferme⁸. »

Quant à l'orchestre symphonique, on sent qu'Alain s'en méfie quelque peu. Il y voit comme « des jeux plus sauvages, où le rythme est le principal, où les timbres essaient toujours de vaincre le son⁹ », où « la masse même

¹ Propos du 28 mars 1908, *ibid.*, p. 34.

² *Histoire de mes pensées*, AD, p. 11. Mais, note-il ailleurs, « la mauvaise musique, remarquez-le bien, a les mêmes règles que la bonne » (*Portraits de famille*, *op. cit.*, p. 111).

³ Propos du 28 mars 1908, *Propos sur les Beaux-Arts*, *op. cit.*, p. 33.

⁴ *Système des beaux-arts*, IV, 7, p. 306.

⁵ *Ibid.*, p. 305-306.

⁶ *La visite au musicien*, I, p. 665. Voir aussi X, p. 719.

⁷ *Système des beaux-arts*, IV, 7, p. 306.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Système des beaux-arts*, IV, 8, p. 306.

tend toujours à vaincre le musicien¹ ». Cela fait comme une « tempête de bruits », heureusement disciplinée par le rythme², ou bien, quand les violons jouent en masse, par exemple chez Wagner, comme « un bruit d'abeilles, d'où il semble que la musique sort par moments³ ». Les chefs-d'œuvre, peut-être plus rares que dans la musique de chambre, n'y sont que plus étonnants :

« Toutefois le génie, sur ce tumulte océanique, trouve une place et une résonance pour sa chanson propre ; de là vient cette impression si puissante, dans les grandes œuvres, d'un chant solitaire, chanté pour soi seul. Ainsi la musique, au terme de son développement mécanique, revient à ses origines [le chant], se renie et se retrouve. Toute autre analyse de l'orchestre risque de prendre une symphonie pour une sonate à grand fracas⁴. »

Sur les genres musicaux, Alain ne s'attarde guère. Il en distingue cinq principaux. D'abord la musique héroïque, « qui n'est que l'épique sans paroles » : elle « exprime la force d'âme par un mouvement imperturbable, et résout les dissonances par l'action⁵ ». On se doute que le mode majeur y convient particulièrement.

Ensuite la musique élégiaque, qui chante la peine, « mais non pas la peine agenouillée, relevée au contraire, et qui regarde au loin⁶ ». On comprend, quoiqu'Alain ne le dise pas, qu'elle sera souvent composée en mineur. Et que c'est celle sans doute qu'Alain préfère : il la compare à « la lumière du soir, qui finit par embellir toutes les choses un peu avant qu'elles ne s'effacent⁷ ». Une telle musique touche à la sagesse : « Ainsi l'on se trouve fortement réconcilié avec soi, et recueilli dans le sens plein

¹ *Ibid.*, p. 307.

² *Ibid.*, p. 307.

³ *Ibid.*, p. 307.

⁴ *Système des beaux-arts*, IV, 8, p. 308. Voir aussi *Vint leçons...*, VI, p. 512 : « Le chant et les chœurs doivent vaincre continuellement l'orchestre. » Et le *Propos* du 17 août 1921 (« L'homme au tambour »), *PI*, p. 273-275 : « La vraie musique s'arrange de tout, et même de l'orchestre. »

⁵ *Système des beaux-arts*, IV, 9, p. 308.

⁶ *Ibid.*, p. 309.

⁷ *Ibid.*

du mot¹. » Elle touche aussi à la spiritualité, je l'ai déjà noté, ou y mène : « L'élégiaque nous conduit à pardonner à l'ordre des choses ; et il n'y a peut-être pas autre chose dans le sentiment que l'on nomme amour de Dieu. Mais ce n'est pas ici un traité de théologie². » Au reste la musique n'est pas une prière : elle n'a pas besoin de mots et rien à demander : elle étend plutôt autour de nous « comme un espace de silence³ », où toute requête s'abolit. Disons qu'elle est spinozienne, par l'acceptation de la nécessité, plutôt que pascalienne, et sagesse plutôt que pitié. Il s'agit de « pardonner à Dieu⁴ », au lieu de l' « importuner⁵ » par nos supplications.

Quant à la musique proprement religieuse (on a vu qu'en un sens elles le sont toutes), on ne s'étonnera pas qu'Alain ne l'évoque que rapidement, et plutôt froidement : « C'est la musique d'une danse majestueuse, ou bien encore une récitation de cérémonie⁶ ». Pas besoin pourtant d'être croyant pour s'y reconnaître : « L'âme musicienne prend d'elle-même ce mouvement qui l'élève au-dessus des misères, toutes petites devant le jugement⁷. » C'est vrai *a fortiori* pour l'interprète. Le chanteur, surtout lorsque la voix s'élève, doit rejeter « toute vanité et toute crainte, ce qui le rapproche du ciel des élus, sans aucune métaphore⁸ ».

Je ne m'attarde pas plus qu'Alain sur « le drame musical », qui « imite les accents et le mouvement du dialogue passionné », ni sur la « musique bouffonne », qui touche à la parodie comme à la comédie⁹. Mais je ne résiste pas au plaisir de citer la conclusion de ce chapitre 9, qui résume et

¹ *Ibid.* Cela donne raison aux Grecs, qui « joignent la musique à toute sagesse » (*Les idées et les âges*, V, 4, PS, p. 143).

² *Système des beaux-arts, ibid.*, p. 310.

³ *Ibid.*, p. 309.

⁴ Pour reprendre une expression d'Alain, dans la brève et belle « Conclusion » qu'il ajouta, en 1946, à son petit *Spinoza* de 1900 (rééd. coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1986, p. 115).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Système des beaux-arts*, IV, 9, p. 309.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 310. Alain revient sur le « drame musical » dans le livre V, « Du théâtre », chap. 5, p. 321-323. J'y reviendrai aussi.

condense l'ensemble, comme ferait la strette d'une fugue, tout en revenant aux grands genres :

« Si la musique a pour objet de ramener l'esprit et le corps à l'équilibre en même temps, la pure musique se trouverait dans ce genre de composition qu'il faut appeler tempéré ou équilibré comme sont la sonate, le quatuor, la symphonie, où le musicien éveille et modère toutes les passions, selon l'ordre vrai des genres. Ainsi le commencement tient de l'héroïque ; l'élégiaque est au milieu ; et le final, dans les belles œuvres, a toujours quelque chose du contemplatif. Quant au morceau de fantaisie, il est peut-être une concession et comme une politesse au virtuose ; à moins qu'il ne soit au pouvoir de la musique de nous distraire aussi de la musique¹. »

« *La musique est donc expression pure* »

Reste peut-être l'essentiel, en tout cas le plus mystérieux, à quoi Alain consacre l'ultime chapitre du livre IV de son *Système des Beaux-Arts*. Non ce qu'est la musique (des rythmes, des mélodies, des harmonies, des timbres), ni comment elle s'écrit ou s'organise (modulations, variations, genres), mais ce qu'elle exprime et nous fait, autrement dit sa « puissance propre² ». Celle-ci n'est nullement descriptive, ou ne l'est que par exception. Que la musique puisse parfois reproduire quelque chose du monde extérieur, par « bruit imitatif³ », c'est une donnée de fait, mais qui ne vaut guère pour ses plus hauts chefs-d'œuvre, ni ne suffit, quand imitation il y a, à en justifier la valeur (voyez *Les Quatre saisons* de Vivaldi, ou les *Jeux d'eaux à la villa d'Este* de Liszt). D'ailleurs ces cas restent rares. Le plus souvent, dans la musique instrumentale, il n'y a rien de tel : que pourraient bien imiter le *Concerto pour Clarinette* de Mozart, le *Quatorzième quatuor* de Beethoven ou le *Quintette en ut* de Schubert ? Des états d'âme ? Alors bien vagues, reconnaissons-le, et sur lesquels il est fort difficile de s'entendre, et qui sembleraient, si on voulait les formuler, d'une

¹ *Ibid.*

² *Vingt leçons...*, VI, p. 512.

³ *Système des beaux-arts*, IV, 10, p. 310.

affligeante pauvreté pour ces œuvres sublimes ! « Musique pure », dit-on à juste titre, c'est-à-dire sans autre objet qu'elle-même. Comment expliquer qu'elle occupe « toute l'âme¹ », et nous émeuve à ce point ? Rien là d'imitatif, ni de narratif, ni aucun discours à proprement parler. « Les sons ne peuvent être traduits² » ; c'est qu'ils ne signifient rien. Cette musique « est seulement musique » et « se suffit à elle-même³ » ; elle « suggère beaucoup, mais n'exprime rien qu'elle-même⁴. » Et si elle semble dessiner « les moindres mouvements de l'âme », c'est sans les copier jamais, nous faisant « reconnaître, comme l'écrit fortement Alain, ce que nous n'avons jamais connu⁵ ». C'est comme une réminiscence, à la façon de Platon, mais sans nul savoir qui la précède, sans monde intelligible qu'elle pourrait retrouver : ce n'est que « l'espace des sons⁶ », dans lequel la musique nous conduit « en magicienne dans les chemins du souvenir », mais où « les perspectives sont toujours crépusculaires, lointaines », enfin plutôt « sonores » que proprement mnésiques⁷. C'est que l'objet manque, qu'on pourrait se remémorer, ou qu'il est le temps même, comme réfracté dans la mémoire :

« La musique est absolument mémoire, peut-être, quoique sans objet. Sentiment du temps réel, du temps plein. Il se peut que l'évocation du temps passé soit par elle-même esthétique. Ce temps, qui nous emmène tous ensemble, nous et toutes les choses, d'un même mouvement imperturbable, c'est le grand objet. [...] Le temps est l'absolue consolation peut-être. Le temps offre ce recul et cette perspective qui font de nos soucis et de nos peines un objet, seulement un objet. Il y a promesse de délivrance, et plus que promesse, dans ce grand voyage qui ne cesse pas, qui recouvre tout, qui nous emmène. C'est ce continuel mouvement qui rend légère la touche du souvenir. [...] La musique nous fait éprouver que le cours du temps nous apaise, ce que nous ne croyons pas aisément. Et, par ce temps unique et universel, toutes choses paraissent, et la nécessité, mais sans parties, dans leur unité indivisible, et formant une suite de moments. Ainsi la

¹ *Ibid.*, p. 311.

² *La visite au musicien*, I, p. 661.

³ Propos du 24 novembre 1921, P1, p. 326.

⁴ *Système des beaux-arts*, IV, 10, p. 311. Voir aussi les *Vingt leçons*, V, p. 501 : « La musique est « un langage qui n'exprime rien que lui-même ».

⁵ *Système des beaux-arts*, *ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 311.

⁷ *Ibid.*

nature des choses est présente et sentie comme telle dans la musique, quoique non représentée¹. »

On pense à Supervielle : « *Mémoire, sœur obscure et que je vois de face, Autant que le permet une image qui passe...* » Mais les sons sont sans images, et passent tout entier, à chaque instant, quand les images parfois demeurent. « On voit comment la musique touche à la poésie ; la différence est que l'émotion étant vide d'objet dans la musique, la rêverie y est plus libre² », voire disparaît tout à fait, comme si elle se dissolvait dans l'attention³. Du moins quand la musique est libérée des mots (l'opéra, d'évidence, n'est pas ce qu'Alain préfère) et dès lors de tout sens assignable (elle n'a ni signifié ni référent). La musique, écrit Alain, est « expression pure⁴ » ; elle « n'a point de sens autre qu'elle-même⁵ » ; son propre, en ses plus beaux moments, est « de ne rien signifier, c'est-à-dire de se séparer absolument de tous les autres langages⁶ » et de ne pouvoir être traduit exactement en aucun d'eux⁷. Non, certes, que l'expressivité spontanée y suffise ! Quoi de plus spontané qu'un cri ? Quoi de plus expressif ? Quoi de moins musical ? L'art n'advient que par l'esprit, qui se

¹ *Vingt leçons...*, VI, p. 513. Voir aussi *Système des beaux-arts*, V, 5, p. 321 : « Il semble que, par la musique, tout soit toujours déjà passé et dépassé, pardonné, repris enfin en meilleur ordre et en humain recueillement. » Sur le rapport de la musique au temps, et indépendamment d'Alain, il faut lire les subtiles et puissantes analyses de Bernard Sève, dans *L'altération musicale*, Paris, Seuil, 2002 (voir surtout la quatrième partie).

² *81 chapitres...*, VII, 6, *PS*, p. 1252.

³ *Cahiers de Lorient*, t. 2, *op. cit.*, p. 174 : « Sans hésitation je puis affirmer que jamais l'audition d'un morceau de musique n'a évoqué pour moi une image quelconque dont j'ai gardé même un souvenir vague. Je ne fais même pas exception pour la musique descriptive. Les titres de Schumann, par exemple, au moment où je les lis, évoquent naturellement des images souvent fort vives ; mais, aussitôt que la musique se fait entendre, alors la fonction de l'imagination est come suspendue, et je suis tout entier à ce que j'entends, et j'en reçois une émotion souvent très vive, qui a créé parfois jusqu'à l'enthousiasme physique. Autant que je puis savoir, cette émotion est immédiate ; elle résulte de ce que je saisis une chose réelle, avec toutes ses parties et tous ses changements, le principal effet de cette attention élargie, c'est qu'elle supprime toute rêverie. Il faut comprendre la musique comme un des appels les plus puissants que le monde nous fasse entendre ; quelquefois, il fait entendre la même chose aux yeux, à certaines heures ; mais pour moi rien n'obtient une attention aussi étendue que la musique. »

⁴ *Système des beaux-arts*, IV, 10, p. 311.

⁵ *La visite au musicien*, VIII, p. 698.

⁶ *Système des Beaux-Arts*, IV, 10, p. 312.

⁷ *Petit traité d'harmonie*, XV, *op. cit.*, p. 42.

reprend et se sauve. Aussi la musique est-elle l'un des propres de l'homme. « C'est dans le moment où la forme humaine reparaît que l'expression naît ; et la musique est la forme humaine la plus pure peut-être, la plus fragile et la plus forte¹... »

Encore faut-il que cette expression soit volontaire, et même maîtrisée. Taper aléatoirement sur les touches d'un piano, cela fait du bruit, et même des sons, non une œuvre. « Il ne faut point que le hasard entre dans la musique ; il faut au contraire qu'elle se développe selon ce qu'elle promet ; aussi toutes les surprises sont d'un moment, et aussitôt expliquées et rattachées. Par cette puissance la musique exprime ce qu'aucun autre langage ne peut exprimer, l'histoire d'une vie humaine pour elle-même, dans le cours du temps²... » Musique narrative ou autobiographique ? Évidemment pas, puisque un discours le ferait mieux, puisque la musique « n'exprime rien qu'elle-même³ ». Il ne s'agit pas, pour le musicien, d'évoquer sa vie « telle qu'elle est ou fut ou sera, car cela n'a point de sens, cela échappe et périt⁴ ». Il s'agit plutôt d'exprimer « l'épopée de la chose⁵ », comme dit curieusement Alain, je dirais plutôt cette vie-même, non dans la succession de ses épisodes, mais plutôt dans l'éternité de ce qu'il y a en elle de vrai (son « essence », dirait Spinoza), qui ne passe pas. « La musique ne spécifie jamais, mais exprime le principal⁶. » Elle exprime « un certain sentiment, mais sans contenu⁷. » Aussi est-elle émouvante plutôt qu'émotive, du moins dans les grandes œuvres, et sans que l'expression des émotions, dans leur détail, y joue un grand rôle. Par exemple un adagio : plus il a « d'ampleur et de hauteur, plus le sentiment

¹ *Système des beaux-arts*, IV, 10, p. 312.

² *Ibid.*

³ *La visite au musicien*, I, p. 667.

⁴ *Système des beaux-arts*, IV, 10, p. 312.

⁵ *Ibid.*

⁶ *La visite au musicien*, IX, p. 705.

⁷ *La visite au musicien*, VIII, p. 698.

qu'il exprime est indéterminé¹. » La musique chante à sa façon « les vicissitudes de notre existence commune² », mais sans les décrire ni les raconter :

« Quels travaux ? Quelles émotions ? Quelles passions ? Quels sentiments ? De quels objets ? À quelles fins ? Amour, ambition, avarice, jalousie, envie, désespoir ? Espoir, confiance, allégresse, foi ? Foi en quoi ? Foi pourquoi ? C'est ce que la musique n'exprime pas. La voix y arrivera, et d'abord par la poésie. Mais le propre de la musique, c'est que la voix n'y est que voix, que témoin de nos changements intimes et de nos affections sans paroles. C'est pourquoi la musique, en un sens, a un pouvoir descriptif nul, et, en un sens, un prodigieux pouvoir d'évoquer³. »

Au reste la musique, si elle exprime à merveille l'émotion, ne saurait s'y abandonner sans déchoir. Il arrive qu'elle « cède trop aisément au mouvement des passions dès qu'elle est condamnée à le suivre », voire qu'elle « l'exagère jusqu'au ridicule⁴ ». C'est le cas trop souvent dans le « drame musical », qui veut subordonner le chant à la tragédie. La musique alors « ne remplit point son office⁵ », qui est de « s'opposer directement au langage des passions⁶ », en tout cas de les vaincre, point de s'y abandonner. Contre cette musique-là, qui est celle de Wagner peut-être, Alain se fait sévère :

« On pourrait appeler musique esclave, ou bien musique flatteuse, ce genre de musique si commun qui marque par ses intonations et par son mouvement toutes les inflexions d'un corps dominé par l'amour, l'espérance, l'ambition, la peur. La vraie musique, comme chacun peut voir en considérant les œuvres qu'il préfère, réagit au contraire contre ce langage naturel et presque animal. Comme elle ramène le corps à une majesté tranquille, ainsi elle ne garde jamais de la passion que ce mouvement royal par lequel l'esprit s'en retire⁷. »

Il arrive pourtant – même dans les œuvre émotives ou narratives, donc même à l'opéra et même chez Wagner – que la beauté advienne, ne serait-

¹ Propos du 24 novembre 1921, *PI*, p. 325.

² *Vingt leçons...*, VI, p. 512.

³ *Vingt leçons...*, VI, p. 512-513.

⁴ *Système des Beaux-Arts*, V, 5 (« Le drame musical »), p. 321.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Système des Beaux-Arts*, IV, 7, p. 305.

⁷ *Système des Beaux-Arts*, V, 5, p. 321. Sur Wagner, déjà évoqué en cette page 322, voir aussi la fin du chapitre, p. 323

ce qu'un instant, lorsque « la musique, par sa puissance propre, abolit tout autre objet qu'elle-même¹ », lorsqu'elle « triomphe enfin de tous ces bruits d'orchestre et de ces voix chargées de matière² » :

« Alors un chant aérien ou bien les sonorités d'un chœur nous jettent dans une contemplation religieuse, solitaire, naïve. Le drame est alors sans nom et sans forme ; et les masses de l'orchestre et des voix, où la musique efface les bruits, apportent la purification et la victoire³. »

Victoire de l'esprit sur le corps, et de la musique sur théâtre. C'est reconnaître une espèce de primauté à la musique pure, qui émeut par elle-même plutôt que par les émotions qu'elle exprime. Bach plutôt que Wagner⁴ ; Beethoven, qui triomphe du « trouble », plutôt que les « musiciens combineurs », qui le cherchent⁵.

« *La musique est toujours cosmique* »

La musique est l'art des *sons*, qui sont de l'homme, non des *bruits*, qui sont de la nature, ni des *cris*, qui sont de l'animal. L'humanisme d'Alain est un volontarisme (il a choisi les stoïciens plutôt qu'Épicure, Descartes plutôt que Spinoza), et cela se retrouve jusque dans sa conception de la musique. Dans toute modulation, il y a « un effort contre la pente naturelle des sons⁶ », qui tendent à redevenir bruits ou cris :

¹ *Ibid.*, p. 322.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Sur Bach, souvent évoqué par Alain, voir par exemple *La visite au musicien*, X, p. 709, et le *Propos* du 20 août 1926, *P2*, p. 674-675. Sur Wagner, qui nous atteint « souvent plus qu'on ne voudrait » (*Propos* du 24 novembre 1923, *P1*, p. 558), voir aussi la fin de ce même chapitre du *Système des Beaux-Arts*, « Le drame musical », p. 323 (« le sévère jugement qui convient devant la proluxité wagnérienne »).

⁵ *Propos* du 1^{er} septembre 1932, *P1*, p. 1099. Voir aussi le *propos* du 19 janvier 1922, p. 356-357.

⁶ *La visite au musicien*, I, p. 663.

« Si l'homme suivait la pente, il n'y aurait point de musique, ni même de sons, mais seulement des cris. Car tout son change par sa propre nature ; et tout majeur tombe en mineur, et tout mineur à l'informe complainte, et toute complainte à la plainte. Dont on ne s'avise point quand on est jeune, parce que la nature se sauve alors de plainte et de complainte. J'ai mis vingt ans à apercevoir qu'il y a de la volonté dans la musique, et surtout dans notre musique, j'entends d'Occident et moderne¹. »

Toute musique est « une victoire sur le bruit », spécialement dans l'orchestre, ou sur le cri, dans le chant, et « la victoire est toujours belle, toujours nouvelle, toujours suffisante pour une oreille exercée² ». Victoire de l'esprit sur le corps, si l'on veut, mais qui les sauve l'un et l'autre, l'un par l'autre, et qui par là les réconcilie. La géométrie, certes, suffit à assurer la rencontre des esprits, comme on voit chez Platon. Mais la musique, comme la poésie, fait « mieux encore parce que le corps y est. Que l'esprit y soit tout, et qu'il y retrouve sa géométrie en mouvement, en nombre, en accord, en symétrie, c'est beaucoup. Mais l'autre miracle est en ceci, qu'en tous deux, par l'accord du jeu vivant et de l'abstraite raison, le haut et le bas sont réconciliés ; cela fait un grand moment, et une plus profonde reconnaissance³. » C'est cette réconciliation que la musique, sans le dire, nous fait entendre :

« Ici sont rassemblées majesté, puissance, justice [qui est d'abord justesse], obéissance, égales et échangées, enfin toute la religion possible. Car le chœur trouve son salut et nous en fait largesse, comme le corps humain trouve salut et grâce dans le chant, par obéir ensemble et commander, par joindre ordre et puissance, et enfin tout résoudre dans le royal accord. Ici l'esprit trouve résonance, et la matière répond au-delà. L'éternel paraît. Cette religion n'a point d'incrédulés⁴. »

¹ *La visite au musicien*, I, p. 663. C'est pourquoi « Le beau chant, pour Alain, est celui qui plaît au “gosier” et non point à l'oreille. Pourquoi ? C'est que l'oreille, sens passif, ne cherche que le plaisir sonore, une nonchalante jouissance où l'être s'abandonne et se dissout. Le Beau, ce n'est point l'agréable, mais ce qui fortifie la volonté », spécialement dans les modulations ascendantes, qui vont « contre la pente naturelle des sons et notre passivité » (Gisèle Brelet, « Alain et la musique », dans « Hommage à Alain », *Nouvelle revue française*, septembre 1952, p. 111-124).

² Propos du 19 janvier 1922, *P1*, p. 356 et 357.

³ *Propos sur des philosophes*, X, *op. cit.*, p. 30-31.

⁴ Propos du 15 mai 1924, *P2*, p. 627-628. Sur le rapport entre la justice et la justesse, voir par exemple le propos du 15 avril 1925, *P1*, p. 655.

Panthéisme ? Non pas, puisqu'il n'est d'esprit que de l'homme, ce qui « rabaisse la nature à l'état de spectacle¹ » plutôt que de musique. Le regard donne raison à Descartes, contre Spinoza². Mais quand il n'y a rien à voir ? Quand le monde s'obscurcit au point de disparaître ? Où l'on retrouve la nuit, qui nous ouvre au plus lointain, par les étoiles, tout en nous dissimulant le plus proche, dans quoi la lumière du jour, ordinairement, nous enferme³. Mais quand les étoiles font défaut ? Quand le ciel même se fait ténèbres ? Alors on ne peut plus qu'écouter. La nuit la plus noire nous dérobe les objets, point les bruits, efface les gestes, point les sons. « L'ouïe est le sens de la nuit, toujours ouvert, même dans le sommeil⁴. » Aussi la musique est-elle le seul art qui puisse et nous bercer et nous éveiller. Et l'un des rares (avec la littérature, tant qu'elle reste exclusivement orale) qu'une totale obscurité ne rend pas impossibles ou vains.

Oublions nos nuits modernes ou urbaines ; songeons aux nuits des premiers hommes, ou à la nuit des campagnes, lorsqu'elle est sans lune. Il n'y a plus que l'immensité, mais sans contours. Il n'y a plus que le silence, favorable à l'écoute. Il n'y a plus que tout, mais rendu invisible par l'obscurité, sauf parfois le ciel, et sans autres indices à proximité que sonores. Il n'y a plus que l'attente et l'attention, mais aux événements plus qu'aux choses. C'est comme la caverne de Platon, mais seulement sonore : au lieu d'y voir les ombres des choses réelles, on n'y entend que les échos

¹ *Préliminaires à la mythologie*, p. 1177.

² Voir à ce propos ce que j'écrivais dans mon article « Le Dieu et l'idole (Alain et Simone Weil face à Spinoza) », dans *Du tragique au matérialisme (et retour)*, *op. cit.*, p. 505-536 (sur le fait que c'est Descartes qui « a raison au fond » contre Spinoza, voir spécialement les pages 515-522).

³ « L'homme n'a pu voir loin et réellement au-delà de sa planète que la nuit ; car le jour est comme une claire coupole sans mystère aucun ; aussi l'homme n'a regardé loin qu'au moment où, les objets proches étant dérobés à sa vue, *l'ouïe le devant occuper tout*, et le silence même l'émuvoir, juste alors se montraient les objets les plus éloignés et les mieux réglés qu'il puisse connaître » (*Les idées et les âges*, I, chap. 1, *PS*, p. 5 ; c'est moi qui souligne).

⁴ *Les idées et les âges*, V, 3, *PS*, p. 137.

des événements¹. Le temps l'emporte sur l'espace ; l'émotion, sur l'action. « Écouter c'est attendre, au lieu que regarder c'est déjà agir... Ce qu'éveille donc le bruit, c'est plutôt l'émotion que l'action². » C'est une idée que je retrouverai chez Francis Wolff. L'événement et l'émotion vont ensemble : « Quand quelque chose se passe, ça nous fait quelque chose. Et c'est pourquoi l'univers sonore est d'emblée un espace émotionnel³. » Or l'univers sonore, pour Alain, c'est d'abord l'univers nocturne. « La nuit est musicale, on oserait dire par le silence ; mais par cette présence aussi totale, sans distances et sans aucune forme d'objet⁴. » Les choses sont comme abolies, puisqu'on ne les voit plus. Mais le monde, non. Tout entier présent, au contraire, quoique ouvert – quand la nuit est sans étoiles – à l'écoute seulement. Aussi la musique est-elle « cosmique », par cette « puissance d'évoquer sans décrire⁵ », bien plus qu'introspective. Il n'y a de musique que pour l'homme, certes ; mais d'homme, que dans la nature. C'est comme une revanche de Spinoza contre Descartes :

« La musique est toujours cosmique. L'univers s'y exprime tout, comme en ces danses antiques qui figuraient les saisons et les retours célestes. Seulement la loi du temps, composée dans la danse avec la loi des distances et des formes, est enfin purifiée de tout mélange dans la musique, d'où vient que l'inexprimable présence du monde, l'immédiate et indivisible présence, se traduit si bien par cette dimension commune à tout. L'homme se livre et s'abandonne à l'indiscrète musique ; la profonde nature le porte ici par le dedans. D'où une sécurité un peu sauvage ; c'est le jeu de l'écho et le mugissement sibyllin ensemble, mais dominés par la loi physique qui ne permet point que l'on sépare la beauté de la puissance, car les sons discordants s'entre-détruisent. On peut se plaire alors à ne point savoir où l'on va⁶. »

¹ Je reprends ici, presque mot pour mot et quoique dans un autre contexte, un moment de l'expérience de pensée que propose Francis Wolff : *Pourquoi la musique ?*, op. cit., p. 34. La nuit, telle qu'Alain la pense, en est – hors des villes – comme l'illustration quotidienne.

² *Les idées et les âges*, *ibid.*, PS, p. 138.

³ F. Wolff, *Pourquoi la musique ?*, op. cit., p. 93. Voir aussi p. 101 : « Sans événement, réel ou possible, pas d'émotion. Et sans l'émotion d'un sujet, pas d'événement pour ce sujet. »

⁴ *Vingt leçons...*, VI, p. 513.

⁵ *Ibid.* Voir aussi le *Propos* du 23 février 1924, P2, p. 610 : « La musique est toujours cosmique » (par différence avec l'éloquence, « toujours politique »).

⁶ *Propos* du 23 février 1924, P2, p. 610-611. Comparer avec ce qu'Alain dit de Spinoza, par exemple dans les *Souvenirs concernant Jules Lagneau*, chap. I et III. Alain, d'un point de vue métaphysique, n'en choisit pas moins résolument Descartes contre Spinoza. Mais la musique fait comme un contre-exemple, qui semble momentanément donner raison (par les

Cela met l'homme à sa place, strictement (il n'est « qu'une partie de la nature¹ »), donc aussi l'imagination et l'affectivité. Le monde est là d'abord. Les passions ne naissent qu'ensuite, de cette immersion même dans une nature qui les ignore. Et c'est ce que la musique, parfois, fait entendre, telle une affectivité prise à la source et comme libérée d'elle-même. De là « un art de l'imagination », qui explique que « telle musique produit en nous une affection efficace contre le malheur² ». C'est qu'elle est comme remontée en amont, du côté de « l'immense existence, la présente existence³ », d'où tout naît, « où nous ne comptons guère⁴ », et où chacun pourtant peut se connaître libre, par la compréhension – toujours partielle – de l'universelle nécessité. Ici j'interprète, il le faut bien. Mais comment comprendre autrement ce qu'il y a de « cosmique » dans la musique, et le sentiment qu'elle nous donne d'une libre nécessité⁵ ? Parce qu'elle exprimerait ce sentiment ? Non pas. Mais parce qu'elle l'engendre. « Il ne faut point dire que la musique exprime jamais quelque sentiment d'abord éprouvé ; mais au contraire par sa qualité de signe continuellement gouverné [dont on a vu qu'il ne signifie rien⁶], la musique fait paraître un

affects plus que par la doctrine) à Spinoza. Sur le rapport – à la fois ambivalent et évolutif – qu'Alain entretint avec ce dernier, voir à nouveau mon article « Le Dieu et l'idole (Alain et Simone Weil face à Spinoza) », *Du tragique au matérialisme (et retour)*, op. cit., p. 505-536.

¹ Alain, *Spinoza*, V, op. cit., p. 87. C'est pourquoi « il imagine nécessairement » (*ibid.*).

² Comme le notait Alain, à propos de Spinoza : *Journal*, mars 1944, repris dans *Spinoza*, op. cit., p. 129-130.

³ *Souvenirs concernant Jules Lagneau*, I, PS, p. 716 (à propos de Spinoza).

⁴ *Souvenirs concernant Jules Lagneau*, III, PS, p. 765.

⁵ « Dans la musique, tout doit être nécessaire » (*Cahiers de Lorient*, op. cit., t. 2, p. 279) et pourtant « prouver la liberté par l'œuvre » (cf. le Propos du 5 juin 1927, *PI*, p. 716, que je citais plus haut). Par exemple « certaines modulations soudaines » et « contre la coutume », comme on voit chez Beethoven ou César Franck, sont « des miracles de liberté » (*Petit traité d'harmonie*, XXVI, op. cit., p. 63).

⁶ C'est moins contradictoire qu'il ne paraît : une lettre ou un phonème sont aussi des signes, qui ne signifient rien. Cela rejoint ce qu'Alain appelle « le pur signe, qui est le premier signe, [et qui] n'a pas d'autre sens que lui-même » : il se donne à « imiter sans chercher plus loin » (*Vingt leçons...*, V, p. 498). C'est la logique de l'action, puisque « agir, c'est signifier » (*ibid.*, p. 497). Or « le corps humain, par sa structure, nous offre deux formes de langage naturel, le geste et la voix. On aperçoit aussitôt que la danse correspond au premier, et la musique au

genre de sentiment qui ne serait point sans elle, qui n'a point d'autre objet qu'elle, et qui par cela même nous invite à exister seulement selon nous¹ », ce qui n'est guère possible, comme chacun sait, dans le monde des choses, et qui semble l'être, parfois, dans celui des sons...

Le corps humain est le tombeau des dieux ; la musique est la seule liturgie, peut-être, qui ne mente pas. Parce que l'homme serait Dieu ? C'est ce qu'Alain semble parfois suggérer (« Il n'est permis d'adorer que l'homme² ») et dont la musique pourtant, en ses plus hauts sommets, le dissuade. « Que cela soit d'un moment et surhumain, je ne le nie pas ; je sais assez que l'homme est au-dessous de la musique³. »

André Comte-Sponville

second » (*ibid.*). Ce « langage absolu se retrouve en tous les arts, qui, en ce sens, sont comme des énigmes, signifiant impérieusement et beaucoup, sans qu'on puisse dire quoi » (*ibid.*, p. 501).

¹ *Système des Beaux-Arts*, IV, 10, p. 312. Voir aussi le Propos du 9 avril 1921, *P2*, p. 372 : « Il ne suffit pas de dire que la musique exprime les sentiments. Il faudrait dire qu'elle fait les sentiments. »

² Propos du 2 septembre 1922, *P2*, p. 503.

³ *Système des beaux-arts*, V, 5, p. 321.