

numéro 4

décembre 1994

[a r k h a i]
Αρχαί

www.arkhai.com

Matthieu CHENAL

Jankélévitch et la musique

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Baudelaire, *Correspondances*.

De la Musique au Silence : Debussy et le Mystère de l'Instant, Fauré et l'Inexprimable, La Présence lointaine : Albeniz, Séverac, Mompou, La Rhapsodie et l'État de verve, La Musique et l'Ineffable, La Musique et les Heures ; les titres d'ouvrages ou d'essais traitant de la musique annoncent déjà les thèmes préférés de Vladimir Jankélévitch : l'approche originale d'une pensée à la perpétuelle recherche de l'essence de la musique. Tous sont présents et à l'œuvre dans ces titres. Voilà quelques uns de ses compositeurs favoris et en filigrane sa conception de la musique qui joue et se joue de tous les paradoxes, et explore notamment le problème essentiel et quasiment insoluble d'écrire sur la musique. A la frontière mouvante de la philosophie, de la littérature et de la musicologie, Vladimir Jankélévitch esquisse sa réflexion sur les idées les plus insaisissables. Cette étude aimerait dessiner le portrait de cette écriture sur la musique qui traverse toute l'œuvre de l'écrivain.

Dans un premier temps, je retracerai dans ses grandes lignes sa conception de la musique. Il ne s'agit pas de présenter l'entier de sa philosophie musicale exprimée dans *La Musique et l'Ineffable*, mais de mettre en avant certains thèmes marquants nécessaires à la compréhension de son écriture.

La deuxième partie exposera les rapports que Vladimir Jankélévitch conçoit entre texte et musique, entre Poésie et Musique, et abordera le problème de l'écriture.

Enfin, le troisième volet est consacré à l'analyse de cette écriture qui se veut traduction fidèle de son esthétique et par conséquent écriture " musicale ".

Les livres cités le plus souvent auront leur titre abrégé de la façon suivante :

La Musique et l'Ineffable (MI) ;

Fauré et l'Inexprimable (F) ;

Quelque part dans l'inachevé (QPI) ;

Ravel (R) ;

La Musique et les Heures (MH).

1. LA MUSIQUE CHEZ JANKELEVITCH

On comprend vite à la lecture de Vladimir Jankélévitch que ses musiciens préférés, dont il évoque sans cesse les œuvres avec émerveillement et enthousiasme sont en nombre restreint, qu'ils occupent aussi une période très brève de l'histoire de la musique et une géographie très particulière. Dressons-en un bref rappel (en signalant qu'un article complet de Jean Lacoste est consacré à ce sujet dans la revue *Critique* de janvier-février 1989). A part quelques allusions à Scarlatti, les âges baroque et classique sont ignorés. Les plus anciens compositeurs souvent commentés sont Mendelssohn et Schumann, ensuite viennent Chopin et Liszt, grands initiateurs — selon lui — de la modernité musicale¹. Mais la “véritable” musique commence en France après 1870, avec la Symphonie en ré mineur de C. Franck (1888), atteint des sommets avec Fauré, Debussy, Ravel, et dure grosso modo jusqu'à la mort de ce dernier en 1937. Les pièces les plus récentes que Jankélévitch aime encore à évoquer sont les trois cahiers de *Musica callada* (1959, 1962 et 1966) de Federico Mompou. L'Espagne est représentée aussi par Albeniz, Falla et Turina. Il affectionne les musiciens hongrois (Kodaly, Bartok) et slaves (tchèques, polonais, russes) de cette période (de Tchaïkovski à Prokofiev en passant par Rimski-Korsakov et Scriabine)². Voilà pour les “grands”, mais il rappelle aussi l'existence de quantités de compositeurs oubliés, méconnus, écartés des circuits du “tourisme musical”. L'Allemagne et l'Italie, elles, n'existent tout simplement pas...³

¹ “ La musique est pour moi la forme par excellence de la modernité ; et l'un des éléments de cette modernité, c'est, paradoxalement, la nostalgie. [...] C'est surtout à partir de Chopin que la musique exalte à l'extrême le parfum inexprimable des souvenirs, le ‘parfum impérissable’ des choses périssables, qu'elle choisit pour objet privilégié l'événement fugitif et irréversible. ” QPI. p.257.

²Pour la liste exhaustive, consulter l'index des musiciens dans *La Musique et l'Ineffable*, pp.193-194. Une statistique éloquent en a été tirée par Jean Lacoste (cf. note 6).

³Ce refus radical de l'Allemagne n'est pas seulement musical mais aussi philosophique et date de la deuxième guerre mondiale. Il a des raisons esthétiques et politiques.

Ce choix, pour partial qu'il paraisse, n'a pas besoin selon Vladimir Jankélévitch de justification car, contrairement au discours, la musique permet toutes les contradictions : " L'œuvre musicale n'est pas tenue à la cohérence idéologique. C'est sans doute ce qui explique, au point de vue de l'auditeur, le pluralisme des goûts et le sporadisme des évidences musicales⁴. " Pourtant il forme un ensemble cohérent, guidé par l'esprit de rhapsodie et une certaine perception de l'irréversibilité du temps⁵, mais aussi par un rejet du romantisme subjectiviste allemand⁶. " Tout le goût musical de Jankélévitch — et il s'agit d'un refus moral — est "sans exhibitionnisme" ; la musique est "en demi-teintes et en demi-jour", elle tord le cou à l'éloquence de l'"Appassionato" et au "pathétique"⁷. " En musique comme en philosophie, il affirme : " Je ne travaille pas dans le lourd, le massif⁸. "

Dans *La Musique et l'Ineffable*, Jankélévitch détruit quelques unes des illusions qui ont cours sur la musique, tout en montrant aussi qu'il est très difficile, voire impossible de les éviter. L'illusion de l'expression est liée à l'essence même de la musique ; celle de sa signification métaphysique vient de la tradition occidentale ; la troisième — le mirage spatial — s'explique par la physiologie humaine.

Illusion de l'expression

La musique est victime d'un rapprochement abusif avec le langage. On la considère comme un langage pouvant exprimer quelque chose. Or la musique ne produisant que des sons ne peut exprimer d'idées, elle n'est pas " porteuse d'un sens préexistant à son exécution⁹ ". Les termes de *discours* musical, *phrase* musicale, *réponse*, *dialogue*, etc., ne sont que des images rhétoriques. Seulement il est certain que la musique n'est pas complètement inexpressive. En cumulant les contraires, Jankélévitch pense que la musique est un " *Espressivo* inexpressif ". En d'autres

⁴MI. p.31.

⁵*id.* p.256.

⁶Il a aussi des origines autobiographiques liées en particulier à la pratique du piano et du déchiffrage.

⁷Jean LACOSTE, *Revue Critique*, p.77.

⁸Guy SUARES, *Vladimir Jankélévitch, Qui suis-je?*, La Manufacture, p.85.

⁹MI. p.37.

termes la musique n'exprime rien de particulier, mais en général et de façon indéterminée : " La musique n'exprime pas mot à mot, ni ne signifie point par point, mais suggère en gros¹⁰ ". " La musique ne veut rien dire, et si l'on continue à parler de musique "expressive", c'est par approximation, faute d'un autre mot pour désigner le paradoxe de ce contenu indéterminé¹¹. " Il faut prendre le verbe *exprimer* dans le sens de *suggérer* plutôt que dans le sens de *signifier*. La musique est donc profondément expressive mais foncièrement équivoque et ambiguë : on ne peut pas deviner le programme d'une musique si on ne le connaît pas ; on ne peut prédire ce qu'un musicien va écrire sur un texte, et il y a autant de musiques que de musiciens pour un même texte. Cette idée, Jankélévitch n'est de loin pas le premier à l'exprimer, mais elle représente une des bases de son esthétique.

Illusion de la signification métaphysique

Le risque, c'est qu'on peut faire dire aux notes ce qu'on veut ; on peut notamment leur donner un message transcendant : " L'homme est d'autant plus tenté d'attribuer au discours musical une signification métaphysique que la musique n'exprimant aucun sens communicable, se prête avec une docilité complaisante aux interprétations les plus complexes et les plus dialectiques. [...] Pourquoi, seule parmi tous les sens, l'ouïe aurait-elle ce privilège de nous ouvrir un accès vers la chose en soi et de crever ainsi le plafond de notre finitude ?¹² " Il n'y a que des sons après tout ! Ainsi l'œuvre musicale n'a de signification existentielle que par analogie ; c'est une métaphore, une figure de rhétorique et non pas une vérité : " La sonate est comme un raccourci de l'aventure humaine bornée entre la mort et la naissance, mais elle n'est pas elle-même cette aventure¹³ ".

Illusion de l'espace

Jankélévitch démonte une autre illusion, beaucoup plus tenace encore, le mirage spatial. Il apparaît que tout vocabulaire musical est en fait spatial

¹⁰*id.* p.69.

¹¹QPI. pp.288-289.

¹²MI. pp.19-20.

¹³*id.* p.22.

et visuel à tel point qu'on peut se demander s'il est possible de parler de musique sans faire appel à ce vocabulaire-là. Force est bien de constater que Jankélévitch emploie abondamment des métaphores spatiales pour évoquer la musique, mais au moins il le fait en toute conscience. Est-il vraiment possible d'y renoncer ? Ce qu'il condamne avant tout, c'est le fait d'assigner des images visuelles univoques à la musique qui est équivoque et floue¹⁴. Il explique par exemple que la notion de profondeur en musique n'a de sens que par rapport au temps¹⁵. C'est à travers des auditions répétées que la richesse d'une musique se révèle. Il faut donc s'imaginer temporellement les nécessaires images visuelles, pour se les représenter musicalement.

La Nature

Philosophe du Temps, Jankélévitch est intarissable sur la temporalité musicale. La musique, vue comme " expérience vécue à même la vie ", reçoit toutes les qualités du temps, et semble même le conjurer, puisqu'elle permet la répétition. Mais là où il se fait le plus poète, c'est quand il parle de la nuit, car la nuit réunit tous ses thèmes de prédilection. Pendant la guerre, alors qu'il était dans la résistance, il avait publié un essai intitulé *Le Nocturne*¹⁶, mais la réflexion nocturne habite son œuvre entière et est toujours liée à la musique¹⁷. En effet, quand la nuit tombe et que disparaît la perception visuelle, la conscience éprouve des événements successifs et indéterminés (" la coexistence visuelle s'écoule en diffluence musicale¹⁸ "). " La nuit apporte à l'homme de la pratique et de la sordidité utilitaire sa ration journalière de rêve et de poésie¹⁹. " C'est aussi le domaine privilégié de la musique " objective " qui fait entendre la rumeur de la nature : " ...le plus imperceptible chuchotement de la vague, le moindre pépiement de l'oiseau, le moindre crissement d'insecte, le plus léger soupir du vent ou

¹⁴*id.* p.115.

¹⁵MI. pp.91-92.

¹⁶repris dans *La Musique et les Heures* , ch.3.

¹⁷*cf.* MI. III,4; F. III,1.7, 2.2; QPI. XXIII, XXIV; MH. 4; etc.

¹⁸MH. p.242.

¹⁹F. p.301.

des feuillage²⁰...” et que Debussy, Ravel, Roussel ou Bartok ont fait entendre mais de manière allusive et “ atmosphérique ”²¹.

Le Charme

Avant de terminer ce bref aperçu des “ refrains ” de Jankélévitch sur la musique, il faut bien sûr parler du Charme, qu’il évoque si souvent. C’est un terme délicat à manier car on l’utilise pour dire qu’il n’y a plus rien à dire²². Jankélévitch le dit en montrant justement que le charme, et toute la musique, ne se peut localiser quelque part, être montré du doigt, bien que présent et agissant. “ Il n’est pas, mais il opère²³. ” Si la Beauté est plastique, le charme est essentiellement temporel et musical. Insaisissable, c’est pourtant lui qu’on doit approcher si l’on veut toucher l’essentiel. C’est d’ailleurs le sujet du dernier chapitre du livre sur Fauré (Du Charme). Il est une forme du Je-ne-sais-quoi et du Presque-rien.

Il va de soi que Jankélévitch, à la recherche du charme, privilégie le plaisir musical, à l’encontre des courants musicaux d’après-guerre qui chassaient sans cesse l’hédonisme sonore. De même, les savants qui décortiquent la musique renoncent au plaisir qu’elle dégage : “ Les plus pédants parleront grammaire, métier et ce sont sans doute aussi les plus roués, car ils paraissent viser une réalité spécifiquement musicale, repérable dans certaines locutions, alors que l’affectation technique est pour eux un simple moyen de ne pas sympathiser, de se soustraire au charme, de rompre enfin la convention d’innocence et de naïveté sur laquelle repose tout enchantement²⁴...” “ Le plaisir n’est-il pas pourtant la raison d’être et la loi naturelle de la musique ?²⁵ ”

²⁰*id.* p.291.

²¹*cf.* MI. pp.187-188. (“ Car la nuit, autant que le silence, révèle à l’homme le bruitage infrasensible de la nature ” etc.)

²²C’est l’“alibi perpétuel”. *id.* p.345.

²³*id.* p.346.

²⁴MI. p.128.

²⁵QPI. p.296.

2. TEXTE ET MUSIQUE

Nous allons d'abord examiner les rapports que Jankélévitch voit entre un texte et sa mise en musique. Puis nous présenterons les rapports qu'entretiennent poésie et musique pour déboucher sur le problème de l'écriture *sur* la musique.

Rapports entre un texte et sa musique

Le musicien que Jankélévitch a le plus commenté dans son œuvre et qui illustre le mieux sa perception de la musique est sans aucun doute Gabriel Fauré. Ayant consacré un essai aux mélodies de Fauré, il a bien sûr abordé les rapports entre texte et musique. Il y trouve d'ailleurs la justification parfaite de cette idée selon laquelle la musique n'exprime rien de particulier, mais en gros : “ Le rapport de la musique au texte, dans une mélodie de Fauré, loin d'être un rapport de parallélisme ponctuel, apparaît comme une relation indirecte et très générale, un simple effet d'ensemble²⁶. ” Il n'y a pas une illustration de la lettre, mais une conformité de l'esprit²⁷. “ La musique, comme chez Fauré, dégage la signification générale d'un poème sur un tout autre plan, [...] de sorte qu'à des fragments de poème ne correspondent nullement des fragments de musique²⁸. ” Cette signification par conséquent n'apparaît qu'“ après coup ” : “ La musique ne signifie qu'au futur antérieur²⁹ ! ”

On peut pourtant créer l'effet d'ensemble autrement. Comparant pour un même texte les musiques de Debussy et de Fauré³⁰, Jankélévitch relève que Debussy est beaucoup plus sensible que Fauré à la lettre du poème, “ aux moindres caprices du poète ”, et se disperse presque en allusions et notations de détail (qui laissent cependant ces paysages indéterminés). Paradoxalement, les deux musiciens, par des moyens opposés, atteignent au même mystère, au même secret. “ Fauré spiritualise la lettre, mais

²⁶MI. p.64.

²⁷De même pour le *Socrate* de Satie (MI. p.61)

²⁸*id.* p.71.

²⁹*id.* p.81.

³⁰A propos de *En sourdine*, *Green*, et *C'est l'extase* de Verlaine: F. pp.119-127.

Debussy l'approfondit et [...] la sensation, chez lui, suggère l'émotion directement et par la seule intensité hallucinatoire³¹. ”

En général, Jankélévitch se contente de dire le miracle de fusion entre texte et musique sans en dire le pourquoi ni le comment. Parfois il souligne un parallélisme ; par exemple entre une angoisse exprimée dans le poème et l'instabilité harmonique³², mais n'approfondit pas. Une fois cependant il détaille davantage : “ Avec quelle justesse pourtant la voix respecte les accents de la phrase ! Le mot "presque"(dans “ J'ai presque peur, en vérité ”) tombant sur le temps fort, la virgule qui précède "en vérité" marquée par une syncope du Si donnent au débit un rythme anxieux et précipité ; [...] la ligne vocale grimpe vers l'aigu, pour marquer les paroles les plus ardentes ; [...] cela fait des élans, et des remous, et des frissons, car on peut bien dire que les notes dans leur sensibilité toute vivante, souffrent de la douleur des mots ou espèrent leur espoir³³. ” Il faut constater que cette analyse met le doigt sur des procédés classiques et fait aussi de la tautologie. Ce type d'analyses fait dire à Jankélévitch lui-même qu'après elles on n'a rien dit de ce qui fait l'essentiel, c'est à dire le caractère unique de cette musique. On comprend dès lors qu'il évite ce genre d'exercice. Mieux vaut en rester à la tautologie ! “ C'est cette manière faurénne qu'il faudrait définir, et le grammairien n'est pas plus avancé qu'au début. Le problème de l'inexprimable reste entier, éternellement problématique³⁴... ” (Ce problème est traité plus tard).

Jankélévitch a été sensible à ce qu'il appelle des “ conjonctions miraculeuses ” entre un texte et une musique reliés par une “ souveraine nécessité³⁵ ” qui reste inexplicable, et donc forcément subjective. Il a su les exploiter, comme on le verra au chapitre suivant, mais sans en étudier véritablement les correspondances ; et ce sont d'autres correspondances qui l'intéressent.

³¹*id.* p.122.

³²*id.* p.141.

³³*ibid.*

³⁴MI. p.133.

³⁵F. p.17.

Rapports entre poésie et musique

Jankélévitch ne parle pas des rapports qu'entretiennent littérature et musique, si ce n'est pour dire qu'on en parle quand on n'a rien à dire sur la musique ! “ On s'intéressera, par exemple, à Debussy ou Satie en raison des séduisantes implications littéraires ou artistiques de leurs œuvres et on négligera Fauré parce qu'il parle moins à l'imagination du peintre et du romancier³⁶. ” En revanche il compare très souvent poésie et musique deux arts qui sont finalement proches l'un de l'autre quoique utilisant des moyens radicalement différents.

Il faut le redire : la musique n'a pas de significations littérales, tandis que, “ même quand il s'exprime à demi-mot, joue avec les allusions, brouille le sens propre et le sens figuré, le langage poétique porte encore un sens déterminé, et ceci dans la pleine conscience de ses pouvoirs³⁷ ” . La musique n'est pas entravée par la pesanteur des mots, “ elle est entravée uniquement par les chaînes plus ou moins arbitraires et conventionnelles qu'elle s'est forgées à elle-même³⁸ ”, elle est donc en ce sens plus libre et plus riche que la poésie, car “ il n'y a assez de touches sur le clavier du langage pour exprimer les nuances infiniment diverses de la pensée et de la passion³⁹ ”. Mais cette contrainte peut à son tour devenir stimulante. “ La poésie doit se battre contre les mots inertes, souillés d'associations, banalisés par les stéréotypes et transis dans leurs préférences. Voilà pourquoi la poésie représente une victoire en un sens plus miraculeuse que la musique, car la musique, vague par essence et soluble dans l'air, ignore ces entraves⁴⁰. ”

Voilà ce qui les distingue, voici ce qui les rassemble. Citant Valéry selon qui la poésie rend un peu poétiques ceux qu'elle interpelle⁴¹, Jankélévitch remarque que la musique, art suggestif, fait aussi de tout auditeur un poète. Elles créent toutes deux un enchantement. Car dans

³⁶MI. p.128.

³⁷QPI. p.249.

³⁸*id.* p.253.

³⁹*id.* p.249.

⁴⁰*id.* p.250.

⁴¹MI. p.111.

les deux cas, il ne s'agit pas de convaincre ni de démontrer quoi que ce soit : Le poète vise au même résultat, malgré le langage : " Le poète parle, mais ce ne sont pas des paroles pour dire, comme les paroles du Code Civil : ce sont des paroles pour suggérer ou captiver, des paroles de charme⁴²..." Un autre trait rapproche poésie et musique, c'est la possibilité de répétition sans rabâchage. La redite n'est pas stérile mais féconde. C'est ce qui les distingue encore du langage prosaïque. " Dans un développement significatif, ce qui est dit n'est plus à dire ; en musique et en poésie ce qui est dit reste à dire et inlassablement et inépuisablement à redire ; se taire, en ce domaine, sous prétexte que "tout est dit" est un sophisme substantialiste et qualitatif : autant refuser d'écrire un poème sur l'amour parce que le sujet a déjà été traité⁴³. " Ainsi le fossé se situerait entre le discours prosaïque et la poésie plutôt qu'entre la poésie et la musique.

Tout cela, en définitive, découle de la différence fondamentale entre le Dire et le Faire, différence qui domine d'ailleurs toute la pensée de Jankélévitch. Le Dire est une action secondaire et indirecte, " le Dire est un Faire atrophié, avorté et un peu dégénéré⁴⁴ ". Or en poésie c'est le Dire lui-même qui est le Faire, par étymologie aussi d'ailleurs (poiein = faire). La poésie comme la musique est le Faire par excellence. Cependant Jankélévitch voit dans la musique un acte plus " dramatique " encore que la poésie puisque, contrairement à elle, la musique n'existe pas en soi, mais seulement pendant sa création sonore lors du concert. Une musique imprimée n'est pas encore de la musique ; la poésie écrite est déjà de la poésie⁴⁵. Il est vrai que pour un musicien accompli, la lecture d'une partition est aussi explicite que celle d'un texte et qu'un poème gagne à être récité. Malgré cela, l'événement en musique ce n'est pas la publication de sa partition, comme la sortie d'un livre en librairie, mais sa création au concert.

On l'aura compris, Jankélévitch ne tranche pas sur la supériorité de la musique ou de la poésie ; il faut surtout retenir qu'ils sont de l'ordre du

⁴²*id.* pp.101-102.

⁴³*id.* p.34.

⁴⁴*id.* p.101.

⁴⁵*id.* pp.100-101.

Faire, de la Création. “ La musique a ceci de commun avec la poésie et l’amour, et même le devoir : elle n’est pas faite pour qu’on en parle, elle est faite pour qu’on la *fasse* ; elle n’est pas faite pour être dite, mais pour être "jouée"...Non, la musique n’a pas pas été inventée pour qu’on parle de musique⁴⁶ ! ” Quelle condamnation de son propre travail ! Tout semble ligué contre cet exercice. Dans son livre sur Fauré, il affirme même qu’il est peu fauréen d’écrire un livre sur Fauré et qu’il vaudrait mieux jouer à la place la *Ballade* en Fa dièse⁴⁷ ! N’y aurait-il vraiment rien de possible à dire *sur* la musique, s’il est prouvé que presque personne ne parle de musique mais *d’autre chose* ?

3. ÉCRIRE SUR LA MUSIQUE

L’état de verve. Mais malgré les apparences, la philosophie “ négative ” de Jankélévitch ne débouche jamais sur un néant muet, et grâce au paradoxe il rebondit et conclut à la plénitude de la vie. En s’accordant au charme de la musique on a quelque chance de pouvoir saisir ce mystère impondérable par contamination poétique : “ Dans ce charme en acte il n’y a rien à penser ou, *ce qui revient au même*, il y a à penser, en quelque sorte, à l’infini ; ce charme est une source inépuisable de spéculation et de féconde perplexité, et il naît aussi bien de l’amour. La spéculation infinie, quand elle n’est encore qu’une griserie, coïncide avec l’état poétique⁴⁸. ” Voilà qu’est déclenché “ l’état de verve⁴⁹ ”.

Dans *spéculation*, il y a le souvenir du miroir (*speculum*). On pourrait voir dans les commentaires sur la musique la tentative d’en rendre le reflet le plus fidèle possible, même si c’est sur un tout autre plan, celui de l’écriture. Et cette restitution n’est fidèle que si elle est directement inspirée par le charme musical. La coïncidence évoquée doit transformer en Faire le Dire du commentateur qui devient à son tour créateur ou plutôt “ *recréateur* ”. Mais laissons Jankélévitch s’exprimer à ce sujet :

⁴⁶*ibid.*

⁴⁷F. p.285. Il est sans doute aussi peu “ jankélévitchien ” d’écrire un texte sur Jankélévitch...

⁴⁸MI. p.106.

⁴⁹*id.* p.93.

“ Notre rôle n’est pas de trouver des prises sur elle pour avoir quelque chose à en dire, ni, par des analogies interprétées selon la lettre, de donner une pseudo-consistance à la suprême inconsistance. Par contre, [...] en multipliant et détruisant tour à tour les métaphores, [...] il n’est pas défendu d’espérer qu’en faisant appel à tous les arts et à toutes les analogies tirées de toutes les sensations nous suggérerons à l’esprit quelque intuition de ce presque-rien musical ; il ne s’agit pas de le définir ni de le palper avec les doigts, mais plutôt de refaire avec celui qui a fait, de coopérer à son opération, de recréer ce qu’il crée : par l’élan poétique auquel nous aurons donné le branle le créateur subalterne fertilisé et , à son tour, devenu poète, reproduira un jour, qui sait ? l’acte initial et l’originelle poésie où s’improvisent les œuvres⁵⁰. ” Il s’est confié encore plus clairement à Béatrice Berlowitz : “ Écrire des livres sur la musique, c’est peut-être se rendre présent à soi même le processus par lequel on recrée à tout moment cette émotion ; mais on ne peut arracher des secrets à la musique que par surprise, en employant les ruses de la philosophie négative. C’est pourquoi il faudrait trouver une façon musicale d’écrire sur la musique. Si l’on me reproche l’abus des métaphores, les analogies ou correspondances empruntées à d’autres arts et à d’autres registres sensoriels, c’est peut-être faute de comprendre ceci : on devrait écrire non pas "sur" la musique mais "avec" la musique et musicalement, demeurer complice de son mystère⁵¹... ” Longues citations mais qui exposent de manière extraordinairement claire quel est le projet d’écriture de Vladimir Jankélévitch. Étudions donc cette écriture sur la musique ou plutôt ces “ spéculations de créateur subalterne ”.

Nous aborderons dans un premier point les métaphores, les analogies, les images qui sont utilisées pour suggérer la musique et le vocabulaire. Ensuite nous commenterons, l’intertextualité, puis les oxymores et quelques figures stylistiques caractéristiques. Enfin nous définirons la caractéristique musicale de la structure de ses textes.

⁵⁰MI. pp.147-148.

⁵¹QPI. pp.292-293.

Analogies

Il faut dire d'emblée que métaphores, comparaisons, images et lexique concourent au même effet et ne sont que variantes sur un trajet identique. Nous verrons d'ailleurs bien vite que ce qu'on peut dire sur les métaphores pourrait servir aussi pour commenter le lexique et vice versa.

Les images de Jankélévitch sont très souvent des images naturelles, d'une nature pure et poétique, miracle de fraîcheur et de vie simple mais généreuse, magique aussi car habitée parfois par les fées ou visitée par les anges et avec une prédilection pour le nocturne et le liquide.

Jankélévitch aime bien, même s'il s'en est défendu plus haut, la métaphore du toucher pour faire apparaître sous nos doigts " le tapis de mousse des arpèges⁵² " ou " la légère mousseline des doubles croches⁵³ ". Quand ses métaphores touchent à l'humain, c'est d'abord pour glorifier la puissance vitale, l'organisme en pleine santé : " Le cœur bat vite et fort dans la *Sonate* ! le sang y coule généreux, le feu divin y brûle d'un vif éclat ; la force vitale s'y révèle impatiente, et passionnée, et féconde en ressources⁵⁴. " Quand il parle du second *Quatuor* de Fauré, sa métaphore se fait liquide et lyrique : " Ce fleuve porte puissamment la nef de notre espoir. Ce fleuve est le fleuve des eaux vivantes et lustrales, la glissante hydrographie qui débouche non pas dans la mer d'huile de la volupté, non pas dans le lac noir du sommeil et aveugle de l'aveugle narcose, mais dans l'océan pacifique de la sérénité lucide⁵⁵. " On le voit, rien dans cette phrase ne se réfère directement à la musique. Elle tente cependant (mais comment le montrer ?) de coller au dynamisme du courant musical, d'en exprimer son sentiment profond. A l'opposé, le *Requiem* est comparable à la nuit : " Après les ténèbres de l'*Offertoire* où l'âme en tâtonnant s'habitue à la nuit, les harpes du *Sanctus* déroulent leurs suaves arpèges sous un chant qui est comme une rêverie au clair d'étoiles⁵⁶. " Là encore ce sont davantage des visions

⁵²F. p.119.

⁵³*id.* p.125.

⁵⁴*id.* p.334. A propos de la première *Sonate* pour violon de Fauré.

⁵⁵*id.* p.362.

⁵⁶MH. p.260.

subjectives provoquées par la musique que des image véritablement musicales.

Par ses métaphores et ses comparaisons, Jankélévitch exalte, loin de toute morbidité, le consentement à la vie joyeuse, malgré son irréversibilité, dans un émerveillement de chaque instant devant la plénitude de la nature innocente et enchantée. Car telle est sa musique préférée. “ J’aime que la musique ne soit pas sourde à la chanson du vent dans la plaine, ni insensible aux parfums de la nuit⁵⁷. ” (On ne sait plus si c’est la musique qui inspire la nature ou le contraire !) Cette nature a certes un côté idyllique et naïf, mais elle est idéalisée, poétisée par la musique. Jankélévitch montre que par la polyphonie la musique peut conduire plusieurs voix à la fois⁵⁸, chose impossible pour le langage. Cependant, en mêlant les vocabulaires philosophiques, poétiques et musicologiques de manière très serrée, il obtient un équivalent de la superposition des voix (mais un équivalent seulement, car dans l’écrit la succession obligatoire empêche la superposition) et crée aussi une riche palette d’effets stylistiques qui sont comme les frottements d’accords qu’il affectionne : “ Il [Debussy] s’abaisse vers les qualités sensibles. [...] De là, chez Debussy, cette bigarrure d’accords qui vous frôlent la joue, de là ces colorations aussi instables que celles des nuages un soir d’été : la mélodie est toute plissée d’un chromatisme frissonnant qui l’emplit de murmures et de reflets, et les notes tremblent sous les doigts comme des gouttes de rosées au bord d’une feuille⁵⁹. ” On voit là encore les analogies empruntées à tous les sens et envahies par la nature⁶⁰.

Virtuose de la mise en abîme, Jankélévitch utilise le style pour mettre en scène son propos : si ces “ accords qui vous frôlent la joue ” sont provoqués métaphoriquement par la musique de Debussy, ils font le même effet de surprise dans la phrase, car l’irruption d’une caresse dans ce contexte musical est fortement dissonante.

⁵⁷QPI. p.302. Allusions aux *Préludes* de Debussy.

⁵⁸MI. p.128.

⁵⁹F. p.125.

⁶⁰Cette émotion face à la nature est présente dans toute son œuvre, mais c’est en commentant la musique qu’il l’évoque avec le plus de ferveur. Lacoste y voit là une conception dyonisiaque et panthéiste de la musique.

En employant d'une part des mots prosaïques dans un contexte aussi bien poétique que savant, il dégonfle l'emphase ou la pédanterie, à l'image de ses compositeurs préférés : " Fauré, comme Debussy et Ravel, crible de fléchettes le nuage de pédale où se drapait le pathos romantique ; son écriture se fait pointilliste ou bien se hérissé de stalactites et de fines aiguilles, partout préférant l'acidité des pizzicatos à la sentimentalité des rubatos⁶¹..." Ce qu'il dit de ces compositeurs est aussi valable pour son écriture : ces " fléchettes " font office, si l'on veut, de pizzicatos, de pointe d'humour aussi. L'humour est encore plus présent dans le livre sur Satie (qui est un plaidoyer antiwagnérien) : " Les Préludes pour chiens reposent des boniments tétralogiques. La Belle Excentrique après les mégères blindées et le Roi des Haricots après Zarathoustra...quelle détente⁶² ! "

D'autre part il contamine le vocabulaire musicologique par celui de la poésie (ou vice versa). Cela pose le problème de la pertinence de l'analyse. Y a-t-il même encore analyse dans une phrase de ce type : " Dans ce crépuscule des tropiques, immobile et muet, un sol # hypolydien laisse passer la fraîcheur de la brise australe⁶³ " ? Il s'est justifié de ces formules, on l'a vu. Ce qui est certain en revanche, c'est qu'il se met à dos toute critique qui se veut rigoureuse et exhaustive. L'exemple choisi est extrême, ce n'est là qu'une touche évocatrice, mais qui essaie toujours de viser au plus juste - jusque dans la note. Par ailleurs il fait montre d'une très grande pertinence d'analyse musicale et d'une extrême compétence en ce qui concerne l'étude des tonalités et de l'harmonie (nous n'avons pas la place de le démontrer ici).

Cette contamination des lexiques, Jankélévitch l'appelle d'un terme plus poétique, qui à nouveau est pertinent aussi bien pour son musicien que pour son écriture : la " climatisation ". " La musique climatise le poème, en imbibe toutes les syllabes, en imprègne jusqu'au silence⁶⁴..." De même que Fauré (car c'est encore lui) ne suit pas le poème vers par vers,

⁶¹*id.* p.114.

⁶²MH. p.25-26. Ne trouvez-vous pas qu'ici tétralogique fait irrésistiblement penser à tétratologique?

⁶³R. p.118. A propos de la 3^e Chanson Madécasse.

⁶⁴MI. p.71.

mais crée une atmosphère, Jankélévitch ne suit pas note par note le morceau mais en dégage le charme totalisant. Dans le livre sur Fauré, il se met en quelque sorte sur l'intervalle infime entre le texte et la musique, climatisé par les deux ; ainsi, commentant la mélodie *Le Pays des rêves*, il note : “ Des arpèges lunaires flottent rêveusement dans l'espace, emportant le vaisseau des songes vers la prairie des étoiles⁶⁵. ” C'est dire poétiquement que la musique emmène effectivement au Pays des rêves, aussi bien, si ce n'est mieux, que le poème.

Intertextualité

Malgré sa méfiance à l'égard de la spatialisation de la musique, Jankélévitch s'ingénie à composer le “ paysage choisi ” que suggère le morceau. Citons encore un exemple de paysage qui nous amènera à parler d'un autre élément récurrent de son écriture quasi polyphonique, l'intertextualité. “ Oui, c'est le gai matin qui réveille les alouettes et les cailles, emplit de concerts le ciel rose où pâlit l'étoile du berger et fait scintiller la rosée dans les champs⁶⁶. ” Chez Verlaine, on trouve la pâle étoile du matin, les cailles, les alouettes et la rosée ! On est à la limite de la paraphrase..., mais paraphrase heureuse de chanter combien cette musique coïncide bien avec le texte qu'elle habille. Si elle est sincère, la redite du *recreateur* n'est pas rabâchage, mais renouvellement (*cf.* ch.1). Jankélévitch apprécie de truffer son texte de citations souvent implicites, mais en général la citation ne va pas si loin dans la paraphrase, comme dans l'exemple ci-dessus, et se contente d'être allusive. Il cite fréquemment des fragments de vers extraits des poèmes mis en musique ou des titres d'œuvres. Ce procédé lui permet de justifier en quelque sorte le climat poétique de ses évocations puisque ces termes ont été choisis par le compositeur lui-même, et de superposer virtuellement deux discours dont l'un est implicite. C'est aussi une manière de clin d'œil au lecteur qui saura repérer la référence et repenser du même coup à la musique en question. Le procédé n'a donc rien de typiquement musical. Il se réfère à l'esprit littéraire dans lequel la musique a été composée. On pourrait multiplier les exemples, on en a déjà cité un plus haut (*cf.* note 56). Celui-ci est particulièrement dense : “ La musique

⁶⁵F. p.77.

⁶⁶*id.* p.332. A propos de *La Bonne Chanson*, le poème *Avant que tu ne t'en ailles*.

française n'est pas seulement l'espace infini que le vent d'ouest traverse au galop en chassant les nuages : elle est encore un espace enchanté, île joyeuse ou jardin clos⁶⁷. ” On entend là, à condition d'avoir la culture musicale, les échos d'une pièce pour piano, d'un Prélude et des Images de Debussy, ainsi que d'un cycle de mélodies de Fauré. De là le parfum “ musical ” de cette phrase. Heureusement cette érudition n'est pas nécessaire pour l'apprécier, ce n'est qu'une finesse d'“ orchestration ” supplémentaire. Dans ces analyses, Jankélévitch découvre sans cesse pour chaque musique le souvenir ou l'écho d'une autre musique, et pas forcément du même compositeur ; il fait cela aussi dans son écriture, en se faisant l'écho d'un autre texte, mais c'est au lecteur de s'en apercevoir.

Oxymores

Jankélévitch utilise très souvent des alliances de mots contradictoires. Pour la recherche de l'inexprimable, l'oxymore, parce qu'il est paradoxal, est peut être le moyen le plus efficace : “ Évasif et précis, négligent et rigoureux, nonchalant et perpétuellement mobile comme les eaux mouvantes, mystérieux et limpide comme un regard d'enfant, absent et présent comme une nuit d'été, lointain et prochain comme une amie, distant et passionné comme un cœur secret, patent et latent comme une âme, - tel est le langage de Fauré⁶⁸ ”. Fauré cumule les contraires et les résout par la musique. “ Cette présence-absence, on ne peut ni l'assigner ni la désigner, et il faut toujours un couple de contradictoires, dont l'un dément l'autre, pour en suggérer paradoxalement l'intuition⁶⁹ ”. Certains de ses oxymores sont devenus les emblèmes de la pensée musicale, on les a déjà rencontrés au cours de la recherche : l'*Espressivo* inexpressif, la présence lointaine, le pianissimo sonore, la douce force, etc. Malgré tout, le langage est toujours en deçà de ce Je-ne-sais-quoi ineffable : “ Pour définir cette impalpable coïncidence des opposés, pour formuler ce mystère déroutant, d'innombrables couples de prédicats, l'un par l'autre reniés, ne suffiraient pas encore ”. Cependant il est certain que pour lui, le fait d'“ appliquer simultanément à ce

⁶⁷QPI. p.302.

⁶⁸F.p.285.

⁶⁹*id.* p.298.

charme et sans jamais en épuiser l'essence infinie deux affirmations contradictoires qui se briseront l'une contre l'autre en s'entrechoquant", c'est aussi une manière de reproduire dans l'écriture la dissonance qu'il goûte tant en musique. Pour explorer par le langage un art qui n'a littéralement pas de sens, il faut en quelque sorte créer du non-sens.

Pudeur de l'expression

Fidèle à son projet d'écriture qui doit coïncider avec le mystère musical, Jankélévitch a la pudeur de ne pas imposer de vision univoque, dans les passages où sont convoquées des comparaisons avec d'autres sens, ou dans ses compositions de paysage. Cette pudeur se marque de plusieurs manières, dont la plus fréquente est l'emploi du conditionnel. Il utilise également dans ce sens la question rhétorique. Pas un paragraphe chez Jankélévitch sans un point d'interrogation, souvent même en guise de conclusion ! Mais c'est une feinte qui ne trompe personne : le questionnement cache une définition refusant tout dogmatisme. N'est-ce pas là l'esprit de finesse et de légèreté que recherche Fauré ?

A propos de l'usage du conditionnel, une locution revient souvent et qui n'est pas innocente ; c'est la locution " on dirait ". Par elle, Jankélévitch introduit souvent une image suggestive tout en lui donnant un caractère arbitraire, ambigu, incertain. En outre cette formule semble porter une subtile résonance debussyste, car elle apparaît très souvent dans le livret de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, elle recrée ainsi le climat propre de cet opéra. Ce n'est là qu'une hypothèse.

Chez Debussy : Pelléas- " On dirait que la brume s'élève lentement⁷⁰. "

Pelléas à Mélisande.- " On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps ! Je ne l'ai jamais entendue jusqu'ici. On dirait qu'il a plu sur mon cœur.

[...] On dirait de l'eau pure sur mes lèvres⁷¹. "

Chez Jankélévitch : " On dirait le pas étouffé d'une danse lointaine martelant la pelouse, dans la nuit, du feutre à ses sandales⁷². " " On dirait un triton monté sur des échasses⁷³... "

⁷⁰*Pelléas et Mélisande*, II,1.

⁷¹*id.* IV,4.

⁷²R. p.43.

⁷³*id.* p.105.

Cette pudeur habite aussi les points de suspension, que Jankélévitch utilise abondamment, dans la même volonté de ne pas trop appuyer le propos, et de retenir l'emportement de la subjectivité débridée. Ils apparaissent souvent après une phrase exclamative, comme pour dégonfler l'emphase. C'est l'équivalent littéraire de la " Sérénade interrompue ". La Sérénade interrompue, un des *Préludes* de Debussy, exprime pour Jankélévitch l'esthétique musicale réunissant les compositeurs français qu'il admire et qui se souvient de l'*Art poétique* de Verlaine (cf. note 6)⁷⁴.

La Rhapsodie

Nous avons mis le doigt sur des détails de l'écriture de Jankélévitch en montrant qu'ils sont au sein de la phrase comme des équivalents musicaux. Il faut dire aussi quelques mots de la structure générale et faire part d'une caractéristique qui tient à la totalité du texte. Inlassablement Jankélévitch reprend quelques idées essentielles qu'il reformule de page en page si bien qu'il donne l'impression de dire la même chose à la première page et à la dernière, comme si tout était déjà dit dès le début et le cours du texte une immense reformulation, un jeu de miroir sans développement, mais avec approfondissement. En un sens, il n'y a pas de progrès et la conclusion n'aboutit jamais à une révélation. Ces vérités sans cesse redites, chaque fois différemment pour en découvrir toutes les facettes, sont comme les thèmes variés à l'infini dans les méandres de la Rhapsodie. Il a toujours opposé, un peu schématiquement sans doute, la Symphonie qui développe à la Rhapsodie qui varie. La préférence de Jankélévitch va à la Rhapsodie, elle inspire toute son écriture philosophique et musicale.

Cela tient aussi aux sujets qu'il traite. En effet la musique, comme la mort, on ne la connaît pas mieux à la fin de la recherche qu'au début, " car le mystère qu'elle éveille n'est pas une chose cachée quelque part ; ce mystère est immanent à la totalité de la recherche⁷⁵ ". L'objet d'étude impose une certaine écriture ; il serait faux de séparer le style et la

⁷⁴MI. p.66.

⁷⁵QPI. p.30.

pensée musicale de Jankélévitch, ils ne font qu'un ou plutôt ils se reflètent en un miroir infini.

4. CONCLUSION : LE “ CRITIQUE-POETE ”

Il ressort de cette analyse qu'il y a une impossibilité radicale pour l'écriture de rendre véritablement compte de la musique sans faire appel à des images visuelles et spatiales. Faut-il voir là un échec de la tentative de Jankélévitch d'écrire musicalement ? D'une part il dit refuser de rendre palpable la musique et d'autre part il préconise l'usage d'analogies appartenant à tous les mondes sensibles pour la suggérer au mieux ; ce faisant, il la rend palpable. Encore une fois il semble contredire ce qu'il affirme, pour mieux faire sentir ce qu'il pense : elle n'est rendue palpable que *métaphoriquement*. Il n'en reste pas moins que même avec des images visuelles il atteint souvent dans ses pages les plus sublimes *l'état de griserie* que lui inspirent les œuvres et donne à ses spéculations un ton de rêverie comparable à la musique⁷⁶.

Malgré tout, il s'agit là de procédés littéraires et langagiers, qui n'ont qu'une ressemblance relative avec la musique. Écrire *musicalement* est, à la lettre, une illusion, même si ce n'est pas toujours le cas en esprit. On a pu signaler des procédés littéraires qui peuvent manifestement être rattachés au projet d'écriture musicale de Jankélévitch, l'appréciation de ces procédés et la pertinence musicale de ses textes ne peuvent qu'être laissée au lecteur. Certains d'ailleurs rejettent son style (ce qui, comme on le montrera, n'est pas très étonnant) mais admirent sa sensibilité musicale à l'exemple de M. Marnat : “ Par-delà bien des dispositions phraseuses, des comparaisons suspectes et des coquetteries où l'on trouva bien du charme, il faut concéder à Jankélévitch le mérite d'avoir, le premier, pris Ravel très au sérieux⁷⁷. ” (Son premier livre sur Ravel est paru en 1939 ; ce dernier est mort le 28 décembre 1937 !) Quelques uns de ses commentaires ont été repris dans la célèbre collection des

⁷⁶Lire en particulier QPI. pp.235-237; F. pp.301-303; 325-329.

⁷⁷Marcel MARNAT, **Ravel, qui êtes-vous?**, La Manufacture, Lyon, 1987, p.257

Guides de la musique chez Fayard, pour leur pertinence et leur pénétration⁷⁸...

Si Jankélévitch admirait la miraculeuse conjonction entre un poète et un musicien, comme Verlaine et Fauré, il y a lieu peut-être de remarquer la miraculeuse conjonction entre ce penseur et écrivain hors normes et les musiques françaises, espagnoles et slaves du tournant de ce siècle.

Ce que Jankélévitch appelle “ écriture musicale ”, la critique musicolittéraire l’appelle “ musique verbale⁷⁹ ” ou “ imitation⁸⁰ ” et l’oppose radicalement à l’“ analyse ” musicologique. D’un côté la musique verbale est rattachée très nettement au domaine de la créativité caractérisée par l’utilisation abondante des métaphores et l’absence d’un vocabulaire technique musical. De l’autre côté, la critique musicologique fait l’inverse, usant du vocabulaire technique et se montrant très réservée sur la valeur de la métaphore. (Isabelle Piette : “ L’usage abusif de la métaphore est parfois la manifestation d’une lecture purement subjective. [...] Il discrédite trop souvent les résultats de l’analyse⁸¹. ”)

Dans cette perspective très tranchée, on s’aperçoit que la position de Jankélévitch est difficile à tenir, car son écriture le situe à la fois dans le “ camp ” de la créativité (il se veut *recreateur*), et dans celui de l’analyse . On comprend dès lors mieux la réticence de certains critiques face à son style. En utilisant le terme technique comme élément ou même comme personnage d’un paysage inspiré par la musique, il transforme la fonction de ce vocabulaire de description objective en description subjective. (A ce sujet la rêverie sur les tonalités est tout à fait caractéristique.) Nous avons présenté la critique qu’il fait de l’analyse “ grammaticale ” de la musique (*cf.* note 23), il montre par ailleurs qu’il

⁷⁸**Guide de la musique pour piano**, Fayard, Paris, 1987, les articles sur Albeniz, Debussy, Mompou, Ravel, Séverac. **Guide de la musique de chambre**, 1989, article sur Ravel.

⁷⁹Isabelle PIETTE, **Littérature et musique**, PUN, 1987, pp.86-90. Ce terme est peut-être plus heureux car il n’a pas l’ambiguïté du premier qui peut s’appliquer aussi à la composition.

⁸⁰ “ L’imitation désigne tout effort d’un écrivain pour reproduire l’effet d’une œuvre musicale sur un auditeur. ” *id.* p.87.

⁸¹*id.* p.93 et 105.

est parfaitement capable d'en faire, mais son utilisation iconoclaste du vocabulaire technique est la meilleure preuve de sa critique. En même temps il donne à ce vocabulaire savant une saveur poétique qu'il n'avait pas auparavant.

Sa situation dans le domaine de la musique verbale doit être précisée. En effet, les auteurs français célèbres que l'on rattache à cette tendance, Balzac, Sand, Hugo, sont des romanciers. Manifestement il n'appartient pas à cette tradition-là ; son travail se rattache davantage à une critique artistique. Il faut trouver la définition de cette discipline sous la plume de Boris de Schloezer qui, en 1923, annonce singulièrement le propos de Jankélévitch : “ Si l'artiste crée l'œuvre, si le critique au sens traditionnel l'étudie, le "critique-poète" essaie de la recréer”⁸². ”, et surtout chez André Suarès pour qui “ le pouvoir de la musique tient beaucoup à ce qu'elle a d'indéterminé, d'insaisissable et de si intime que chacun le transpose dans le ton et la couleur de son propre sentiment . [...] La tâche du poète, du philosophe, est ainsi de traduire dans son langage les pensées et les sentiments qu'une œuvre d'art fait naître en lui ⁸³”. Pour Françoise Escal, Jacques Rivière dans ses “ poèmes en prose ” sur Debussy et Stravinski illustre parfaitement cette écriture de critique-poète. Elle est aussi en partie valable pour Vladimir Jankélévitch, et il y a là sans doute une filiation, à la différence que ni Rivière ni Suarès n'emploient de vocabulaire technique pour des analyses harmoniques ou contrapuntiques⁸⁴, tandis que lui les intègre avec une grande liberté dans sa musique verbale.

Plus poète que le critique, plus critique que le critique-poète au sens de Schloezer, mais ni poète ni critique, il est toujours aussi insaisissable que l'objet de sa recherche et, partant, fidèle à sa propre exigence de fidélité.

⁸² cité in: Françoise ESCAL, **Contrepoints, musique et littérature**, Klincksieck, Paris, 1990, p.97.

⁸³ *id.* p.98.

⁸⁴ *id.* p.97.

LISTE DES OUVRAGES CITÉS

- Vladimir JANKELEVITCH, **Ravel**, Paris, 1982, Le Seuil (coll. " Solfèges ").
- Vladimir JANKELEVITCH, **La Musique et l'Ineffable**, Paris, 1983, Le Seuil.
- Vladimir JANKELEVITCH, **Quelque part dans l'inachevé**, (en collaboration avec Béatrice Berlowitz), Paris, 1987, Folio/Essais.
- Vladimir JANKELEVITCH, **Fauré et l'Inexprimable**, 1988, Presses Pocket (coll. " Agora ").
- Vladimir JANKELEVITCH, **La Musique et les Heures**, Paris, 1988, Le Seuil.
- L'Arc**, no. 75, Aix en Provence, 1979.
- Guy SUARÈS, **Vladimir Jankélévitch, Qui suis-je ?**, La Manufacture, Lyon, 1986.
- Critique**, nos. 500-501, Paris, Janvier-Février 1989.
- Isabelle PIETTE, **Littérature et Musique, contribution à une orientation théorique**, Presses Universitaires de Namur, 1987.
- Françoise ESCAL, **Contrepoints, Musique et Littérature**, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.