

La musique et le corps

Vladimir Jankélévitch sur l'art du piano

Gabor Csepregi

Collège dominicain de philosophie et de théologie

Le lien entre le corps et la musique est complexe et indissoluble. La perception et l'interprétation des œuvres musicales se réalisent par le corps. En outre, par le biais de la musique nous arrivons à éprouver, à parfaire et peut-être à mieux comprendre certaines fonctions et aptitudes de notre corps¹. Même s'il prétend avoir « toujours négligé » ce thème, Vladimir Jankélévitch nous propose néanmoins des réflexions fort originales et stimulantes sur les rapports que le corps entretient avec la musique². Il faut lire en particulier ses deux ouvrages sur François Liszt pour dégager et apprécier ses idées sur l'initiative, la verve et la grâce du corps du musicien³. Jankélévitch avance avec raison que l'art de Liszt compositeur et virtuose est d'abord dans sa main. Celle-ci est « le commencement de tout »⁴. Non pas, bien sûr, la main que nous pouvons objectiver, observer froidement. La main-objet de Liszt, « conservée » en plâtre, ne nous révèle rien du secret de son art. Il faut plutôt porter le regard sur le corps vivant de l'artiste virtuose et improvisateur, sur celui d'un être humain exceptionnel, animé d'un élan farouche et déployant des aptitudes hors du commun.

La première lecture de ces essais remarquables peut éveiller en nous la sensation à la fois rassurante et inquiétante de nous trouver en présence d'un phénomène tout à fait singulier, d'une toute puissance hors de notre portée, d'une excellence quasi inatteignable. Que pouvons-nous vraiment avoir de commun avec un artiste qui « ne respire que dans l'immensité » et exalte devant nous « la géniale solitude du héros »⁵ ? Le pouvoir démiurgique extraordinaire d'un pianiste du 19^{ème} siècle a-t-il quelque rapport avec nous ? Pourtant, en mettant en relief les prouesses de Liszt, Jankélévitch entend montrer que l'inatteignable en apparence appartient bel et bien à la nature humaine. Aux yeux de Jankélévitch, la performance virtuose sur le piano fait entrevoir non pas ce qui paraît inaccessible pour le commun des mortels mais ce qui, malgré la grandeur et l'extravagance de l'effort exigé, demeure l'une des possibilités de la main et de la nature humaine⁶. « Nul autre instrument en effet ne révèle plus lumineusement les ressources de la main. La chirotechnique du virtuose démontre avec

éclat tout ce que peut un homme »⁷. Tout en éclairant les aspects tantôt séduisants et admirables tantôt frivoles et superficiels de la performance pianistique, Jankélévitch veut surtout rendre hommage aux aptitudes étonnantes de la main et de l'ensemble du corps.

I

Se plaçant dans une perspective anthropologique, Jankélévitch voit en le pianiste « un animal qui a deux mains préhensiles avec le pouce opposable aux autres doigts ». Il ajoute que les plus grands accomplissements humains sont impensables sans les mains : il n'y a pas de culture, de production industrielle, de technicité sans une « civilisation de la main », sans tous les avantages que l'homme ait pu tirer de « l'articulation intelligente » de ses doigts⁸. Certaines compositions de Liszt, telles les études écrites pour le piano, sont envisagées dans cette même optique anthropologique. Elles révèlent notamment à notre philosophe l'intérêt du compositeur pour la technique de l'exécution musicale, un intérêt qui « est en lui-même un hommage à la démiurgie artisanale de l'homme »⁹. C'est précisément cette « démiurgie artisanale » qui retient notre attention ici¹⁰.

Selon Jankélévitch, le pianiste est un être qui, pour créer, produire, interpréter une œuvre, ne dispose que d'un instrument de musique : le piano. En effet, le jeu de piano consiste en une multitude de contacts tactiles entre le corps du pianiste et le piano, des contacts résultant en la production des sons. Grâce à des rencontres répétées avec cet instrument, les mains parviennent à déployer toute leur habileté et toute leur adresse. En ce sens, le piano est un objet qui rend possible le déploiement et le perfectionnement des pouvoirs singuliers de la main. Certes, ces pouvoirs habitent le corps. Mais pour qu'ils puissent s'exercer et se manifester, il faut qu'ils soient mobilisés par quelque chose : par un instrument, par une matière ou par un obstacle. Par ailleurs, la rencontre du corps avec quelque chose qui lui résiste est un élément central de toute activité humaine inventive : la perturbation induit chez l'athlète la correction appropriée du geste, la pierre suggère au sculpteur une nouvelle manière de tailler. Ce qui rend donc possible la « transcendance manuelle » du pianiste, ce ne sont pas seulement « les complications de l'écriture virtuose », « la multiplication des notes » et les doigtés difficiles mais aussi, et surtout, le piano lui-même. « L'instrument est l'organe-obstacle de la musique »¹¹. Sa forme discrète ou encombrante, l'ivoire de ses touches noires et blanches sollicitent, provoquent le mouvement. Nous pouvons observer ce pouvoir d'attraction du piano lorsque les enfants s'en

approchent et s'en servent comme instrument de percussion. Avant même d'être admiré par les auditeurs, le pianiste est donc déjà éperonné par son propre instrument. On dirait que, à l'instar d'un objet ludique, le piano exerce sur sa main une « action galvanique », stimule son raffinement et son ingéniosité.

Une autre réalité non moins importante pour la mise en branle des « capacités phénoménales et quasi athlétiques » de l'homme virtuose est le son émis par l'instrument. Ne pensons pas ici tout de suite à la richesse harmonique, mélodique ou rythmique de la musique laquelle, bien sûr, suggère une réponse corporelle. Un simple son, possédant une « valeur d'impulsion » (Helmuth Plessner), peut déjà induire une réaction sensorimotrice habituelle ou tout à fait nouvelle, inattendue. De fait, il n'y a pas de performance et d'innovation manuelles sans une sorte d'ébranlement affectif, sans la capacité remarquable du corps d'être touché, impressionné par les multiples configurations sonores.

Jankélévitch fait allusion à cette induction affective lorsqu'il évoque le « vertige des trilles » causé par le joueur de flûte ou le charme indéfinissable jeté sur nous par une voix caressante et captivante. D'une manière analogue, l'instrument de piano séduit, provoque une fascination : « Quand il s'agit du piano, l'ensorcellement tient aux passes magnétiques d'une main agile qui caresse les touches, danse sur les touches, bondit d'une touche à l'autre, survole toute l'amplitude des sept octaves »¹². Bien sûr, la « douce jouissance du charme » induite par la musique est éprouvée autant par le pianiste que par l'auditeur. La pratique d'un art procure à ses adeptes une satisfaction particulière que les anthropologues qualifient de « plaisir de la fonctionnalité ». L'éveil de ce contentement singulier dépend autant des facteurs physiologiques que de la manière de vivre le temps et l'espace. Jankélévitch, pour qui ce plaisir semble être bien connu, attire notre attention sur le rapport entre le sentiment d'allégresse du pianiste et son contact vital et actif avec le déploiement temporaire de la musique. « Le piano mêle au plaisir musical proprement dit un bonheur tactile dont il est très difficile de parler et que rien ne remplace ; sans ce bonheur quelque chose de vital manquerait : la participation de l'être au charme du temps »¹³.

S'agissant de l'agilité du pianiste, il faudrait sans doute être attentif à la flexibilité remarquable de ses mains, à l'écartement exceptionnel de ses doigts. C'est, en partie du moins, grâce à leur flexibilité que les doigts jouissent d'une indépendance relative l'un par rapport à l'autre. La musique polyphonique exige de chacun d'eux une dissociation croissante de leur propre effort musculaire. Peut-être serions-nous conduits à

reconnaître dans cette indépendance « presque symphonique » des doigts, tout comme dans leur interaction réciproque, une espèce de contrepoint purement moteur. Même si l'auditeur moyen ne peut s'en rendre compte (il lui est impossible de tout entendre), l'art de délier les doigts ou la chirotechnique permet au pianiste de détacher toutes les notes. Une autre marque distinctive de la main virtuose est sa vitesse, « sa course vertigineuse » sur le clavier¹⁴. La mobilité spectaculaire des doigts constitue aux yeux de Jankélévitch une victoire du corps sur la lourdeur, une forme de libération laquelle, comme je viens de signaler, exerce un charme autant sur le pianiste que sur l'auditeur. La pesanteur, cet obstacle vaincu, reçoit une connotation tout à fait positive : c'est grâce à elle précisément que la main arrive à vaincre l'inertie et la paresse et à accomplir des « déplacements foudroyants »¹⁵.

Jankélévitch a raison de rappeler que la réussite n'est pas assurée à l'avance : l'instabilité et la précarité font partie intégrante de toute performance. Tant de facteurs imprévisibles et incontrôlables peuvent surgir et contrecarrer les efforts de l'artiste ; les nombreuses heures qu'il a consacrées à la pratique, à la préparation d'une œuvre n'ôtent pas les risques de l'erreur et de l'échec. Jankélévitch estime que cette indétermination n'est pas sans lien à une caractéristique anthropologique essentielle « La réussite virtuose est une chance, et cette chance inouïe est elle-même relative à la misère et à la déréliction fondamentales de l'homme »¹⁶. Le caractère aléatoire du jeu de piano s'explique par une exigence singulière de coïncidence : le pianiste doit non seulement atteindre les notes justes, il doit aussi les atteindre à temps. Le repérage spatial ne peut se réaliser n'importe quand. Une note jouée trop tard ou trop tôt peut gâcher la performance dans son ensemble. Jankélévitch compare les notes d'une pièce musicale à d'innombrables cibles en mouvement que la main doit atteindre. Pour y réussir, c'est-à-dire pour toucher les divers points de l'espace avec précision et à l'instant opportun, l'exécutant doit faire preuve d'une capacité de concentration, d'une présence d'esprit et d'une « espèce d'adaptation-éclair » aux circonstances sans cesse changeantes. Jankélévitch fait en outre dépendre la « juste visée » des doigts d'une « kinesthésie infaillible »¹⁷. Si importantes qu'elles soient, ces aptitudes, elles seules, ne suffisent pas. L'artiste doit aussi pouvoir compter sur le concours d'un sentiment raffiné de ce qui peut et doit être accompli à un moment propice, d'une sorte de finesse tactile, soustraite à toute tentative de contrôle conscient et de régularisation rationnelle. Ce qui doit se manifester dans sa fine touche, c'est une « forme sensorielle de cette *tangence* délicate qu'on appelle le *tact* »¹⁸. Le tact, dont Jankélévitch

fait éloge à plusieurs reprises, est une sorte d'inventivité corporelle, une aptitude à deviner, sans une règle préalablement fournie, l'instant propice pour viser et frapper les notes. Même s'il a développé une remarquable technicité au cours d'une préparation assidue, le pianiste a tout intérêt de s'abandonner librement à ce pouvoir créateur de son propre corps. Car c'est ce « toucher aveugle » de son corps et non pas le jugement réfléchi qui semble assurer l'adaptation réussie à des mutations incessantes. « L'art d'atteindre (*atingere*) l'instant précis est en partie irrationnel »¹⁹ ! Parlant de l'improvisation, Jankélévitch met en relief ce même pouvoir singulier du corps : « Car il y a un esprit de finesse qui réintègre la technique jusque dans l'irrationnel, l'imprévisible et l'infinitésimal des cas d'espèce, et nous adapte aux circonstances éclairs des situations éclairs »²⁰. Les expressions « esprit de finesse » et « irrationnel » désignent l'involontaire spontané du corps, son énergie vitale, conformée, dans l'ordre, à des valeurs esthétiques prescrites, à des caractéristiques affectives découvertes et à des principes personnels adoptés. Cette spontanéité corporelle n'abolit point les facteurs institués et approuvés par la réflexion et le travail quotidien mais plutôt les enveloppe, les rend implicites, assurant ainsi l'adaptation rapide et souple du geste.

Étant donné que le pianiste se lance dans l'aléatoire, la virtuosité fait penser au jeu dangereux des acrobates confrontés au vide terrifiant et à la pesanteur hostile. De même que l'acrobate cherche à assurer la stabilité et l'équilibre au cours d'une marche vertigineuse, de même le pianiste est incessamment en quête de justesse et d'à-propos lors des déplacements de plus en plus rapides de ses mains. La performance virtuose serait alors une sorte de périple marqué par le défi de l'incertitude et du déséquilibre. Si un équilibre est atteint, il ne peut être qu'instable, sans cesse perturbé²¹. « Le pèlerinage est un déséquilibre récupéré à l'infini. Comme l'acrobate bondit et rebondit et retombe sur ses pieds, ainsi la main en mouvement retombe avec élégance sur la note juste »²².

L'indétermination, la possibilité de l'insuccès ne sont pas les seuls points communs entre l'activité ludique et la virtuosité. Toutes les deux comportent un facteur de surabondance. De nombreux jeux se développent grâce à une tendance à la répétition, à la démesure, au « luxe de mouvement » (F.J.J. Buytendijk). Dans le jeu musical, nous retrouvons cette même luxuriance sous formes de surplus d'énergie, de « vitalité débordante » ou de puissance d'essai (une nouvelle façon de frapper les touches, d'exécuter les trilles ou d'extraire du piano diverses sonorités).

L'élégance évoquée par Jankélévitch au sujet de la main disponible, délicate, faisant preuve d'une capacité de « tomber juste », présuppose ce

même repli du contrôle conscient dans l'involontaire spontané du corps que j'ai déjà signalé à propos de la finesse du toucher. Un tel usage irréfléchi du corps est bien connu des sportifs, des danseurs ou des ébénistes. Lorsque le corps jouit d'une autonomie relative, la performance se déploie avec aisance, facilité : les gestes se succèdent harmonieusement, ils sont arrondis, souples, onduleux et rythmiques. On dirait que, sans effort apparent, la main elle-même trouve ses propres moyens d'expression. Cependant, une telle victoire sur la « pénibilité » ne doit pas toujours provoquer notre admiration. La facilité avec laquelle la main accomplit une tâche est franchement néfaste lorsque, chez un peintre par exemple, elle n'est pas soutenue par le talent et l'originalité et donne naissance à des œuvres de pacotille²³. Il reste, toutefois, que la virtuosité artistique s'exprime souvent dans la simplicité raffinée et désinvolte du geste, dans l'assurance d'un style personnel et autonome, dans la « grâce de l'expression heureuse », selon la belle formule de Jankélévitch²⁴.

II

Dans son essai intitulé *De l'improvisation*, Jankélévitch réaffirme la place prépondérante qu'occupent les aptitudes corporelles du pianiste lors de la composition ou de l'interprétation d'une œuvre. En général, toute conduite d'improvisation consiste en une adaptation instantanée à des « situations éclairs », à des circonstances instables et modifiées, à des impressions qui « se font et se défont sans cesse ». Située entre la réflexe et la réflexion, l'improvisation est une sorte de réponse spontanée et soudaine que nous prodiguons lors d'une conversation, en ripostant à un argument, ou en face d'un danger, en corrigeant une perturbation. Improviser, c'est à la fois faire face au provisoire, à l'imprévu, à l'inédit, bref à « l'instant aventureux », et agir d'une manière prompte, directe et naturelle.

La musique, on le sait, offre tant d'occasions pour donner libre cours à son talent improvisateur. La toute première rencontre du compositeur avec la feuille blanche suscite déjà une opération improvisatrice. Ensuite, tout le travail créateur semble progresser à l'improvisiste, d'une manière hésitante et exploratrice ; le thème et ses variations se dessinent souvent selon les suggestions des sons et des accords. Dans les excellents termes de Jankélévitch, « le tout-fait cède la place au se-faisant »²⁵.

Ce qui nous intéresse tout particulièrement, c'est le jaillissement d'inventions sonores, rythmes et mélodies « au niveau de la matière vibrante », c'est-à-dire la musique créée par la « main errante » sur le clavier.

Sans fournir d'explications trop détaillées, Jankélévitch avance néanmoins d'importantes observations au sujet des aptitudes spécifiques de la main qui permettent au pianiste d'inventer et d'improviser. Certes, le contact de ses doigts avec les touches implique la traction de certains muscles, l'excitation des terminaisons sensorielles et des filets nerveux. Ces processus purement physiologiques rendent possible une action motrice et, partant, fécondent un ensemble d'événements sonores. Non moins importantes sont les habitudes motrices, kinesthétiques, les tendances sensorimotrices préalablement formées, les réminiscences, les souvenirs conservés par le corps²⁶. Les habitudes acquises ouvrent des voies non seulement à la répétition mais aussi à l'innovation.

Notons ici que plusieurs philosophes contemporains se sont donnés la tâche d'analyser et de décrire le rapport entre la formation des habitudes et l'inventivité corporelle. Paul Ricoeur, par exemple, a bien montré qu'une « puissance d'essai », un « esprit d'à-propos parfois déconcertant », une espèce de « sagacité » habitent et s'annoncent dans nos habitudes acquises. « Toutes les monographies sur l'acquisition des habitudes signalent ce rapport curieux entre l'intention qui lance l'appel dans un sens déterminé et la réponse qui vient du corps et de l'intelligence et a toujours figure d'improvisation. Cela est bien connu des patineurs, des pianistes et même de ceux qui s'essayent à écrire. L'habitude n'avancerait pas sans cette espèce de germination, d'inventivité qu'elle recèle. Acquérir une habitude, ce n'est pas répéter, consolider, mais inventer, progresser »²⁷.

Aussi Jankélévitch affirme-t-il que, au cours du jeu improvisé, les notes et les figures harmoniques sont dictées par le savoir latent ou sédimenté de la main, cette main qui conserve en elle les directions, les distances et les particularités sonores et tactiles du clavier. Cet aspect est particulièrement mis en relief lorsque Jankélévitch éclaire la nature de l'improvisation par l'emploi du terme « verve ». « Il y a verve, écrit-il, quand les énergies créatrices opèrent d'elles-mêmes et roulent pour ainsi dire toutes seules sans pouvoir s'arrêter, en sorte que l'inventeur devienne le spectateur de ses propres inventions et perde tout le premier contrôle de cette crue élémentaire »²⁸. De nouveau, l'invention spontanée semble se mettre en branle grâce à l'épreuve du sens émotionnel des touches et des cordes. Tels les phonèmes ou les mots qui suggèrent une qualité affective, voire une attitude corporelle, les notes, elles aussi, inspirent d'emblée des configurations mélodiques et rythmiques. « Une sorte de spiritualité léthargique sommeille aussi dans les signes du langage ; et de même encore que les mots sont des souvenirs comprimés et desséchés

dans des phonèmes, des souvenirs en conserve qui s'activent quand on les prononce, de même l'esprit endormi dans les sons s'éveille à l'émotion et à la musique dès que le jeu de l'instrumentaliste lui donne une existence charnelle »²⁹. La succession des accords éveille donc chez le pianiste un état d'enchantement lequel, par une sorte d'induction affective, provoque l'invention et l'expérimentation. Cette disposition éveillée peut être comparée à une sorte d'atmosphère de rêve avec laquelle le pianiste communique d'une façon immédiate et intense et en laquelle il trouve son inspiration. Autrement dit, la « verve improvisatrice » du pianiste est tributaire d'un « état de grâce » institué par la réceptivité originaire de son corps, c'est-à-dire par sa capacité d'être affecté par les qualités tactiles des touches et par les configurations sonores produites³⁰.

En un mot, c'est dans un « état de grâce » que l'improvisateur expérimente, explore les potentiels d'un accord ou un thème, tâtonne sur le clavier. Jankélévitch montre bien que l'improvisation ne consiste pas en la variation méthodique d'un thème donné mais plutôt en l'exploration des diverses possibilités suggérées par le schème dynamique du thème. Ainsi l'improvisation implique-t-elle de nombreux essais, détours, impasses et solutions provisoires. Pour la représenter, il faudrait penser non pas à la sobriété et à l'économie de la ligne droite mais au caprice, à l'errance et à « l'exploration vagabonde » des zigzags. « L'improvisateur ne varie pas un thème donné, mais il tente ou sollicite une suggestion mélodique pour éprouver toutes les possibilités de musique qu'elle contient, pour en provoquer les propriétés inspirantes : il essaie à tâtons plusieurs directions successives avant de trouver celle qui lui permettra de s'engager le plus loin, et par conséquent d'actualiser la plus grande quantité possible du virtuel »³¹. On voit bien que toute cette acrobatie corporelle exécutée sur les touches blanches et noires, conduisant à un pullulement extraordinaire des notes, se situe à l'opposé d'une démarche austère et pédante, guidée par le principe d'économie d'énergies et d'efforts. En ce sens, elle rend manifeste la quintessence même de la musique, du moins celle de Liszt, de Chopin, d'Albeniz et d'autres compositeurs considérés « romantiques ». Sans doute cette musique, cette « circonvolution sans but », exerce-t-elle, par un effet rétroactif, une influence bénéfique sur le pianiste : la générosité et la gratuité spontanée des mélodies créent et nourrissent chez lui la disposition propice à l'improvisation. « Comment, se demande Jankélévitch à juste titre, son inutilité, qui est sa grâce même, ne créerait-elle pas en nous l'état de grâce »³² ?

III

Qu'est-ce, au fond, que cet état de grâce dont Jankélévitch fait mention à plusieurs reprises, autant dans ses subtiles analyses sur la virtuosité que dans ses réflexions sur l'improvisation ? Certes, la grâce est cette qualité de la performance pianistique qui séduit, charme, enchante par son élégance et sa finesse. L'état de grâce désigne le déploiement harmonieux, rapide et précis des gestes, rendu possible par les capacités du corps disponible, par ses « moyens irrationnels », pour reprendre l'expression de Jankélévitch. C'est assez dire que l'association heureuse de la vélocité et de la « juste visée » ne peut être réalisée uniquement à l'aide d'un entraînement technique acharné. Outre les exploits techniques, la performance exige les aptitudes corporelles soustraites à une détermination volontaire, à un contrôle réfléchi. Le pianiste est appelé à mettre à contribution les prouesses énigmatiques de ses propres mains ; c'est bien grâce à elles qu'il parvient à répondre avec raffinement à toute suggestion atmosphérique imprévisible et atteindre les notes justes.

On se souvient que Jankélévitch fait sans cesse allusion à ce déclenchement spontané des gestes lorsqu'il décrit la performance pianistique par les termes de « surprise », de « fonds d'irrationnel », d'« esprit d'à-propos », d'« invention », d'« éclair » de coïncidence ou d'adaptation. Il sait que la musique, improvisée ou concertée, est constituée d'une sorte de « mutualité de corrélation » : elle implique équilibre et déséquilibre, technique et « fortuité irrationnelle », apparition et disparition, prestidigitation et profondeur. Il nous rappelle avec raison que sa réalisation réussie sur le piano n'est pas possible sans ce que Louis Kentner appelle « un état d'harmonie musculaire ». Un conseil de ce pédagogue et artiste, tenu en grande estime par Jankélévitch, résume l'essentiel : « On peut affirmer sans se tromper que si vous réalisez cette harmonie (ou détente) musculaire et ne cessez d'y penser, le corps trouvera automatiquement les bons mouvements, ceux qui sont pratiques et économiques »³³. De fait, les fréquentes allusions à cet état d'harmonie dans les textes de Jankélévitch indiquent clairement la même mise en valeur du corps autonome et ingénieux.

Pour une analyse peut-être encore plus poussée de cette autonomie du corps, nous aurions intérêt à relire les fins et fascinants essais d'Aldous Huxley. En effet, ce philosophe et écrivain met brillamment en relief les divers aspects de l'« état de grâce » sans lequel l'être humain ne peut atteindre une plénitude au niveau de l'agir. Huxley expose ses idées sur la sagesse spontanée du corps dans une préface qu'il a rédigée pour l'ouvrage

remarquable de Luigi Bonpensiere portant sur l'art du piano³⁴. Selon Huxley, il importe, avant tout, d'apprendre à ne pas contrecarrer le fonctionnement infailible et efficace de l'« intelligence physiologique » qui habite le corps. Qu'il s'agisse du jeu de piano, de la danse ou d'une activité sportive, l'exécutant doit temporairement prendre congé de la détermination réfléchie : son « moi personnel conscient » doit donner feu vert à ce que Huxley appelle « non-moi » ancré dans le corps. Ce qui est requis, en somme, ce sont le repli de la volonté dans ce « non-moi étonnamment intelligent, informé et fort » et l'usage confiant de ses propres énergies « infra-rationnelles », source de « toute sagesse ». En clair, l'état de grâce est précisément cette intégration réussie de la « sagesse » du corps dans les projets institués par le moi conscient, une intégration qui ne va jamais sans la confluence heureuse, voire la complicité, de l'activité et de la passivité, de la puissance et de la relaxation, de l'effort et de la détente.

Tout au long de sa vie, Huxley a considéré la perte de la grâce comme le problème central de l'humanité. Il n'a cessé d'indiquer les voies qui permettent à l'être humain de parvenir à la grâce et de se reconnaître comme une « personne pleinement intégrée » (*fully integrated person*). En présentant les réflexions de Jankélévitch sur l'art du piano, j'ai tenté de montrer que la recherche de la grâce peut être couronnée de succès. Même si les exploits de la main virtuose et improvisatrice paraissent inaccessibles pour beaucoup d'entre nous, les idées de Jankélévitch nous fournissent néanmoins une occasion de réaffirmer cette thèse ancienne : c'est surtout dans l'art que la grâce peut être reçue et éprouvée de façon heureuse³⁵.

¹ Dans son ouvrage sur la musique, le psychologue Anthony Storr a récemment déclaré : « I have a lurking suspicion that music may be especially important to people who are somewhat alienated from the body, because playing an instrument, singing, or simply listening to music puts them in touch with their physical being in ways unmatched by reading poetry or by looking at beautiful objects ». *Music and the Mind* (New York: The Free Press, 1992), 149.

² Vladimir Jankélévitch, « Corps, violence et mort », dans *Quel corps ?* (Paris: François Maspero, 1978), 53.

³ Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité* (Paris: Plon, 1989) ; *Liszt. Rhapsodie et Improvisation*, édition établie par Françoise Schwab (Paris: Flammarion, 1998). Voir également Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé* (Paris: Gallimard, 1978), 261-280. Sur le

rapport entre l'improvisation et le corps, voir Monique Périgord, « Vladimir Jankélévitch ou improvisation et *Kairos* », *Revue de Métaphysique et de Morale* 78 (1974): 223-252 ; Jésus Aguila, « Dix ans après : relire Vladimir Jankélévitch », dans J. Gribenski, M.-C. Mussat, H. Schneider (éd.), *D'un opéra à l'autre. Hommage à Jean Montgrédien* (Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996), 431-438.

⁴ *Virtuosité*, 13.

⁵ *Improvisation*, 100 ; *Virtuosité*, 27.

⁶ *Virtuosité*, 26.

⁷ *Quelque part*, 265.

⁸ *Virtuosité*, 23-24.

⁹ *Virtuosité*, 23.

¹⁰ Dans ses mémoires autobiographiques, le célèbre violoniste Jozsef Szigeti parle de l'artisanat de la musique, du labeur du métier et n'hésite pas à comparer le musicien au travailleur manuel. *With Strings Attached. Reminiscences and Reflections*, 2nd edition (New York: Alfred A. Knopf, 1967), vii.

¹¹ *Virtuosité*, 156.

¹² *Virtuosité*, 53.

¹³ *Quelque part*, 261-262.

¹⁴ *Virtuosité*, 66.

¹⁵ *Virtuosité*, 68-69.

¹⁶ *Virtuosité*, 74.

¹⁷ *Virtuosité*, 83.

¹⁸ *Virtuosité*, 84.

¹⁹ *Virtuosité*, 84.

²⁰ *Improvisation*, 112-113.

²¹ *Virtuosité*, 163.

²² *Virtuosité*, 91.

²³ *Virtuosité*, 143.

²⁴ *Virtuosité*, 93. Au sujet de l'expérience corporelle du pianiste, voir en outre l'analyse pénétrante d'Arnold Berleant, « Notes pour une phénoménologie de l'exécution musicale », dans *Revue d'Esthétique* 36 (1999): 157-164.

²⁵ *Improvisation*, 121.

²⁶ *Improvisation*, 124-125.

²⁷ Paul Ricoeur, *Le volontaire et l'involontaire* (Paris: Aubier, 1967), 273.

²⁸ *Improvisation*, 164-165.

²⁹ *Improvisation*, 125.

³⁰ *Improvisation*, 161. Voir également Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable* (Paris: Seuil, 1983), 36-41.

³¹ *Improvisation*, 133.

³² *Improvisation*, 143.

³³ Louis Kentner, *Piano*, trad. Marie-Stella Pâris (Paris: Hatier, 1976), 65.

³⁴ Aldous Huxley, « Preface », dans Luigi Bonpensiere, *New Pathways to Piano Technique. A Study of the Relations Between Mind and Body with Special Reference to Piano Playing* (New York: Philosophical Library, 1967), v-xiii. Voir également, « Education on the Nonverbal Level », dans *Daedalus* 9 (1962): 279-293 ; « The Education of an Amphibian », dans *Adonis and the Alphabet* (London: Chatto & Windus, 1956), 9-37 ; « Grace and Free Will », dans *The Perennial Philosophy* (London: Chatto & Windus, 1946), 190-201.

³⁵ Les idées de Huxley ne sont pas restées sans écho. Voir en particulier l'étude de Gregory Bateson, « Style, Grace, and Information in Primitive Art », dans *Steps to an Ecology of Mind* (Northvale, N.J.: Jason Aronson, Inc., 1987), 128-152.