

Daniel Charles

PROLEGOMENES EN VUE D'UNE SEMIOTIQUE DU SILENCE (de Jankélévitch à Tarasti)

L'histoire se répétant devient mythe : c'est à cette genèse, et peut-être au mystère qu'elle recèle, que Vladimir Jankélévitch se mesure lorsqu'il survole, avec une célérité fiévreuse qui ne se dément jamais, la « double complication » propre à la musique qu'il aime, d'être « à la fois expressive et inexpressive, sérieuse et frivole, profonde et superficielle » et de révéler, sur le plan de la morale, « une ironique et scandaleuse disproportion entre la puissance incantatoire (...) et l'inévidence foncière du beau musical » (1). Les oeuvres -phares susceptibles de « lever l'équivoque définitivement », Jankélévitch les énumère en s'avouant au départ incapable de se prononcer sur le fin mot de leur histoire : faudra-t-il – et selon quelle jurisprudence – décider si leur « charme » est celui d'«une imposture, ou le principe d'une sagesse» ? Mais pour juger si Liszt et Dvorak, Fauré et Debussy, Rimski et Moussorgski, bref les compositeurs-clés invoqués dans la *captatio benevolentiae* de *La Musique et l'ineffable*, sont justiciables d'un verdict de ce genre, encore faut-il se livrer à une enquête circonstanciée. C'est à quoi se résout l'auteur : « Nous aurons à rechercher si le mot de ces contradictions n'est pas précisément dans l'opération impalpable du Charme et dans l'innocence d'un acte poétique qui a le Temps pour seule dimension. »

La Musique et l'ineffable s'ouvre ainsi sur la prémonition de ce qu'Herman Parret appelle la *sémiotique des traces*. Car même si « la musique, fantasma sonore, est la plus vaine des apparences, et l'apparence (...) en quelque sorte l'objectivation de notre faiblesse », il n'en reste pas moins que se référer, comme le faisait Platon, à « l'austère monodie dorienne et phygienne » sous le prétexte qu'elle corrige le laisser-aller des « modes pathétiques et alanguis de l'Orient, ionien et lydien, et à leurs plaintives harmonies » (2), ou au contraire se réclamer de *Carmen* à seule fin de se désintoxiquer des charmes vénéneux des filles-fleurs et du philtre de *Tristan*, à la façon dont le Nietzsche du *Voyageur et son ombre* se désolidarise (par dépit) de « l'éternel féminin musical » selon Wagner, ces deux attitudes *reviennent au Même*, pour ne pas dire à l'*éternel retour du Même*. On pourrait se demander (comme n'y hésitait pas, à l'occasion, Jean Wahl) si Jankélévitch ne se tient pas sur ce point au plus près de Heidegger, lequel, on le sait, diagnostiquait dans l'affirmation nietzschéenne de la Volonté de puissance, sous les espèces d'un « renversement du platonisme », un retour parfait du refoulé - à savoir l'ultime étape de l'accomplissement de la Métaphysique... Quoi qu'il en soit, la prémonition ou présomption d'une sémiotique de la *traçabilité* pourrait bien se manifester justement à la faveur de ce renvoi dos à dos de Platon et de Nietzsche qui permet à Jankélévitch de rêver, en subodorant à *travers Platon et à travers Nietzsche* – donc *transversalement à toute métaphysique* – l'espoir, vanté tant par l'abbé Liszt que par le théosophe Fabre d'Olivet, d'une « civilisation orphique » à laquelle nous devrions peut-être songer non pas selon un schème nostalgique ou passéiste, mais comme à une utopie concrète et à réaliser.

« Ce qui est musical, ce n'est pas la voix des Sirènes, c'est le chant d'Orphée. Les Sirènes marines, ennemies des Muses, n'ont d'autre but que de dévier, dérouter, retarder l'odyssée d'Ulysse : en d'autres termes elles font dérailler la dialectique du droit

itinéraire qui ramène notre esprit au devoir et à la vérité. C'est ainsi que les chants captivants de la perfide Tamara, chez Michel Lermontov, conduisent le voyageur à la mort. Pour n'être pas séduit, que peut-on faire sinon se rendre sourd à toute mélodie et supprimer, avec la tentation, la sensation elle-même ? » L'interprétation du mythe ne doit-elle pas en effet se prémunir contre la tentation *métaphysique* d'abonder un peu trop, non pas tant dans le *sens* (s'il existe), que dans la *fétichisation* de la *lettre* d'un texte par hypothèse déjà piégé ? On n'est donc aucunement surpris de voir, dans la suite du même passage, Jankélévitch reprendre *musicalement* la barre : « En fait, dit-il, les musiciens qui laissent chanter les Roussalki et les sirènes du néant, Debussy par exemple, ou Balakirev, ou Rimski-Korsakov, nous font plutôt entendre la voix d'Orphée : car la vraie musique humanise et civilise. » (3) De même, si le Michelet de la *Bible de l'humanité* est appelé ici à témoigner, c'est que la lecture qu'il prône de l'apologue aristotélicien du conflit de la Lyre et de la Flûte est sans ambages : à la flûte « preneuse-de-rats et charmeuse-de-serpents » du satyre Marsyas, Orphée n'oppose-t-il pas la lyre apollinienne et le culte d'Hélios, dieu de la lumière ? Les odes de Marsyas ne pouvant que se révéler « enchanteresses » dans le mauvais sens, on leur préférera l'«incantation» rythmée des cortèges apolliniens qui articulent le musical autour d'une « métrique du temps » (4). L'idée d'un « acte poétique » temporel, à la fois premier et – comme le Temps originaire selon le Heidegger de *Zeit und Sein* – uni-dimensionnel, point d'orgue sur lequel s'achève l'avant-propos de *La Musique et l'ineffable*, exige sans doute, pour accéder au statut authentique d'une *activité-signe* (selon l'expression de l'ergonome Jacques Theureau) (5), que soit « innocenté » (et comme eût pu dire Jankélévitch, « dépalpabilisé ») le « Charme » de la musique...

Le raisonnement en cascade qui régit à cet égard tout le début de l'ouvrage (dont la publication s'est étagée de 1957 à 1961), sans doute faut-il, pour en saisir l'enjeu, remonter à sa *Philosophie première*, au texte-*princeps* dans lequel le philosophe livrait, dès 1953, une sorte d'épuration théorique de son interprétation du mythe des Sirènes. Dès le premier chapitre de son *magnum opus*, il s'interrogeait en effet sur la « *Conductibilité de l'Apparence* » (§ 2), et stipulait que « l'apparence est ce qui 'a l'air' sans être, et n'est pas en soi. Mais d'autre part l'apparence est apparition, et du même coup, semblant qui est relativement faux-semblant, faux-semblant qui est par là même vraisemblable ! L'apparent est le patent... Et par conséquent, au lieu de nous boucher sottement les oreilles, au lieu d'être ce faible Ulysse qui préfère ne pas entendre les Sirènes de l'adulation, et qui fait le sourd comme saint Antoine fait l'aveugle – car il sait qu'il ne pourrait pas entendre sans succomber ...– *si nous écoutions un peu les enchanteresses ? Non pour croire ce qu'elles disent, mais pour comprendre ce qu'elles pensent.* » (6) Dans une telle prise de risque réside peut-être l'essence du musical...

On aborde ainsi de plein fouet l'herméneutique ; et en même temps, l'ambivalence de Jankélévitch à l'égard de Platon se précise. Certes, reconnaît-il, l'apparence ne saurait s'identifier à l'essence – mais elle participe de celle-ci et devient par là même une « ontophonie », laquelle « met littéralement l'invisible en évidence », parce qu'elle ne se contente pas de nous *sommer de « voir » l'invisible*, mais nous intime d'avoir à *l'interpréter*. On pense ici à Magritte, pour qui « l'invisible ne saurait être caché au regard – pour être invisible, il faut pouvoir être vu » ; et faut-il rappeler que selon le Platon du *Sophiste*, si le non-être est « autre chose que l'être, ainsi l'apparaître est autre chose, c'est-à-dire quelque chose » ? Ainsi, confrontés que nous sommes à ce constat que « Rien n'apparaîtrait s'il n'y avait rien ! », c'est « à nous de savoir déchiffrer le message chiffré, de comprendre l'allégorie, d'interpréter correctement les signes et allusions (...) Il y a *du vrai* dans l'apparence, bien qu'elle ne soit pas *la vérité* ! » (7) La question de la sincérité, chère à Jankélévitch, invite en ce sens à demeurer plus que

réservé vis-à-vis de tous les absolutismes véridictionnels, et peut-être à s'en tenir à un « *fuzzy logos* », comme on parle de « *fuzzy logic* ». Etre sincère, cela n'implique-t-il pas, plutôt que d'exiger à tout prix la vérité, que l'on assume un (léger) flou artistique - un *rubato* - dans l'interprétation de sa propre partition existentielle ? « L'ami sincère », n'est-il pas d'abord celui qui vous semble « *musicalement vôtre* » ? Selon le titre du chapitre III de *La Musique et l'ineffable*, son « charme » n'est-il pas l'« alibi » parfait ?

Oui, mais alors, quel besoin a-t-on d'une « *vraie* » musique ? L'ironie de Jankélévitch le pousse à nous persuader que le « régime amphibolique de l'apparence est la raison d'être même de l'herméneutique », et à en conclure qu'il y a « encore de beaux jours pour la dialectique. » Ce n'est pas qu'il faille tout concéder à cette dernière, mais on doit lui accorder qu'elle est « rendue possible par la demi-vérité de ce qui à la fois *paraît* et *apparaît*, que cette demi-vérité soit l'ambiguïté de l'apparence ou l'ambivalence du plaisir. » (8) – Il n'en reste pas moins que si l'on prend acte des effets propres à un retournement du platonisme, il va falloir, avec Nietzsche ou Heidegger, réserver la part d'une « *Positivité de l'Apparition* » (§ 3 du premier chapitre de la *Philosophie première*), laquelle devra reposer d'abord sur un constat sans ambiguïté : « La donnée sensible ne 'signifie' pas *autre chose* que ce qu'elle 'est', et le régime le mieux adapté à sa positivité limpide s'appellerait (pour parler avec Schelling) bien plutôt tautélogie qu'allégorie. 'La donnée sensible *signifie* précisément ce qu'elle *est* ' ne revient pas à dire, toutefois : 'L'apparence est exactement ce qu'elle *paraît*', c'est-à-dire que son 'paraître' optique, acoustique et tangible n'annonce pas directement et simplement son 'être', bien que son 'être' coïncide immédiatement avec son 'sens'. Le rapport de l'être au paraître est un problème scientifique, tandis que le rapport de l'être au signifier était un problème herméneutique : celui-là est le problème du philologue qui veut établir un texte authentique et complet, celui-ci la tâche du traducteur devant une version ou un texte artificiellement chiffré ; car le chiffrage est toujours une combinaison anthropomorphique de la réflexion. » (9)

On se découvre donc, avec un Jankélévitch à la fois *philomousikos* et *post-platonicien* (adjectif préférable au label de « néo-platonicien », qui a tenté plus d'un commentateur), aux prises avec ce qu'il appelle l'« *empirie* » - à savoir une situation *sui generis*, propice au développement d'une enquête complexe, entée non pas sur une problématique exclusivement scientifique ou « positive », donc à prétentions *structurales*, mais bel et bien *mixte*, c'est-à-dire susceptible – à une époque qu'il faut bien appeler *post-moderne : celle que nous vivons* – d'un renouveau disciplinaire, celui de l'*herméneutique*. (Disons-le tout de suite, à la première personne pour fixer les idées: le profil que j'esquisse ici d'un penseur que j'ai connu et admiré, et dont j'ai suivi jadis avec enthousiasme les cours à la Sorbonne, paraîtra sans doute à certains dangereusement « post-moderne » ; il ne me semble pas, je le confesse, correspondre tout à fait au portrait-robot que lui ont souvent consacré ceux qui, sous couleur de rendre hommage avant tout à l'amateur de musique, ont cru devoir en limiter la compétence à la spécificité d'un répertoire esthétiquement situé et daté. Je puis précisément en témoigner, ce répertoire, qu'il a su arpenter mieux que personne et sur lequel il écrivait de manière inégalée, était en réalité loin de suffire à étancher sa curiosité, dont j'ai eu plusieurs fois l'occasion de mesurer le caractère insatiable – car il fut un temps où nous nous rencontrions quai Saint-Michel, chez le même marchand de musique, afin d'y acheter les mêmes partitions *up to date* ; voire, accessoirement, d'en débattre...)

Le présent exposé, s'il se fixait au départ d'évoquer une « genèse » qui serait celle de l'antériorité du « mythe », ne prétendait à rien de plus que de schématiser une genèse *en acte*, c'est-à-dire – au sein d'un art du temps comme la musique – à saisir *in statu*

nascendi. Donc apte, telle le phénix, à renaître perpétuellement – à chaque nouvelle interprétation – de ses cendres. - En réalité, notre propos faisait simplement écho à celui de Vladimir Jankélévitch lui-même, dressant dans sa *Philosophie première* l'état le plus transparent possible des hauts lieux de l'expérience (d'abord musicale, mais non exclusivement) qu'il reconnaissait avoir été la sienne. Mais il s'agissait d'un état mouvant, et nécessairement transitoire. (Il en avait rassemblé les points saillants dans ce passage, qui vaut d'être ici recopié : « Le développement en général n'est-il pas une exhibition progressive de l'invisible ? Telle est la première conséquence de l'«iconisme»: l'apparence n'est plus, comme dans les esthétiques cathares de Platon et de Plotin, l'enveloppe exotérique d'un secret ésotérique, et pas plus que l'harmonie audible n'est l'enveloppe d'une musique des âmes ; car la disjonction de l'exo et de l'éso n'a plus cours dans ce monde des chastes apparences superficielles ; l'apparence se trouve laïcisée, c'est-à-dire purgée de toute prétention symbolisante, à la fois par un strict nominalisme psychologique qui récuse le contexte associatif de la pure donnée immédiate et par une mise au point scientifique qui, réglant le jugement d'existence et le jugement d'extériorité, réalise l'appréciation exacte de cette donnée. En deçà de toute allégorie et de toute anagogie, l'empirie annonce déjà la beauté qui est, en son innocence, l'épanouissement et l'accomplissement même de l'apparence. »)(10)

A l'autre extrémité de *La Musique et l'ineffable*, et une fois déployé, au fil des chapitres enchaînés, l'éblouissant éloge de la *doxa* que l'avant-propos et la première partie avaient dessiné en filigrane, fallait-il – la fête ayant eu lieu et la féerie une fois dissipée – que tout fût restitué à l'asepsie et à l'anonymat de la quotidienneté ? Le quatrième et dernier volet du livre, *Musique et silence*, vaut d'être scruté à son tour, ne fût-ce (en premier lieu) que sur le choix de son intitulé. Il y est question des trois « extases » du temps que délivre la musique, le *passé* des « vestiges de la présence en-allée » avec *Des pas sur la neige*, le *futur* des carillons célestes de l'opéra *La ville invisible de Kitiège* de Rimski-Korsakov, ou simplement les « bruits infinitésimaux de la *multiprésence* universelle », tant à midi qu'à minuit. Mais attribuer au silence « la qualité de bruit que ce silence, par contraste, fait apparaître, et qui tranche sur ce silence, et qui trouble ce silence », n'est-ce pas oublier la *qualité du silence lui-même* ? Peut-on se permettre de prendre ce silence pour « un moindre-être », et à l'inverse doit-on s'obliger à voir en lui « une positivité à l'envers » ? « Comme la litote n'est pas inexpressive, mais allusive, autrement dit comme *l'espressivo inexpressif* n'est pas une moindre expression mais, en son genre, une éloquence contenue, ainsi le silence n'est pas non-être, mais autre chose que l'être. » L'enjeu de *Musique et silence* ne saurait consister par conséquent en une quelconque révélation des « messages d'outre-monde » – il s'agit simplement de faire constater que « tous comprennent cette voix captivante où il n'y a d'ailleurs, rien à comprendre, d'où il n'y a rien à conclure, et qui, sans paroles, nous parle de notre destinée. » (11)

L'auteur, s'il y évoque le « silence », ne s'est donc pas contenté de rééditer la thématique qu'il faisait déjà sienne en 1953, et que nous avons effleurée plus haut. Au contraire, il la remet en jeu, au terme d'un bref tour d'horizon philosophique qui rappelle au lecteur à quel point, de nos jours, la « défiance bergsonienne à l'égard du langage », conjuguée avec la nostalgie que nous éprouvons à l'égard de la « splendeur resplendie » d'un « verbe muet » hérité quant à lui de la spiritualité apophatique, peut aider à conférer une signification éthique au *fading* incessant que nous fait subir la Modernité en matière de communication. Nous avons grand soif de silence, observe Jankélévitch, parce que le vacarme ambiant ne nous « divertit » pas seulement – il nous « pervertit ». Et le recours à l'*Odyssée*, ici ravivé, vient à point nommé justifier la

réédition de l'argument concernant *la défiance que nous devrions observer à l'endroit du langage comme tel* : « Ulysse, personnage allégorique des mystères, se bouche les oreilles pour n'entendre pas les Sirènes de l'erreur, c'est-à-dire pour se rendre sourd aux musiques mélodieuses et à la tentation perfide – car la musique des Sirènes est plus qu'un bruit distrayant, divertissant ou dissipant, un empêchement de réfléchir, - c'est un art d'agréer frauduleux ; il suffit au charivari de la foire de couvrir ou brouiller notre dialogue silencieux avec la raison (...) mais le concert des Sirènes n'est pas un charivari ; les enchanteresses postées sur la route d'Ithaque, qui est la route de la vérité, veulent nous fourvoyer, nous dérouter de notre route, nous faire dévier de la voie droite. » En somme, « la parole, arme à double tranchant, exprime le sens et fait dérailler l'intellection ; elle signifie et défigure, porte le sens et empêche de penser. » (12)

Pour autant – est-ce tout ? Dans les pages qui succèdent à ce rappel odysseén, le motif du *temps* sera certes réinvesti, mais c'est celui du caractère incertain de sa *perpétuation* qui corse l'intrigue. « De toutes les apparences, l'apparence sonore est la plus vaine (...). Mais la vanité du tapage est deux fois vaine et demande, pour se prolonger, à être renouvelée continuellement : faute de quoi elle s'aplatirait et retomberait dans le silence. (...) Si l'existence spatiale est vanité, l'événement sonore est vanité des vanités : comme une mode éphémère, il exige d'être constamment entretenu. Le son résonne dans le temps et se dégonfle à l'instant même si on ne le regonfle sans cesse, comme le vacarme d'une trompette qui s'interrompt quand on ne souffle plus dans l'instrument. » Or si l'on y réfléchit, cette précarité risque de modifier en profondeur la teneur même de l'écoute. C'est que rien n'oblige à s'en tenir à la simple *emphase*, laquelle se contente de prendre « l'apparence pour l'essence » et confond « volume » et « réalité » ; qui peut le plus peut le moins, et mieux vaut choisir plutôt l'inverse, la réserve d'une certaine « litote », révélatrice d'« une disproportion où il nous faut reconnaître le chiasme paradoxal et la déroutante ironie de l'existence ». Il sera donc expédient en musique d'*observer le silence* – comme on répond à certains discours en se taisant – car cela seul permet d'*écouter* – c'est-à-dire de se déprendre de toute illusion quant à la régularité des correlations « entre l'importance réelle d'un être et son volume sensible, entre son poids ontologique et son volume phénoménologique ; le degré d'être de cet être n'est pas toujours en raison directe de son éclat phénoménal. » (13)

Ici se situe le point névralgique de l'argument : le décrochage qu'amorce le déni de la métaphysique vis-à-vis du primat de la quantité ou du *quantum*, c'est-à-dire de tout ce que stigmatise d'autre part Heidegger sous les espèces de la *pensée calculante* ou de la *mesure paramétrique*, Jankélévitch entend le faire dépendre de l'*usage maîtrisé du silence*. Et c'est donc bien à une *sigétique* – c'est-à-dire à une *pratique active du silence bien compris*, c'est-à-dire saisi dans son *exercice*, dans son *activité*, dans sa *gestuelle* et dans ses *applications* les plus concrètes – que la recherche devra se consacrer. Elle consistera en une quête subtile des *qualia* – mais vécue aussi bien à même la présence corporelle, physique, acoustique, donc jusqu'à un certain point provocante, des sonorités présumées « matérielles ».

Il convient d'autant plus d'y insister que le vœu d'étayer, à l'orée de cette quatrième partie de *La Musique et l'ineffable*, la position d'ensemble d'une « anti-métaphysique » revendiquée au départ, s'exprime à la faveur de l'évocation teintée d'humour des trois derniers mots, « *dans le silence* », des 724 pages du *Traité de Métaphysique* de Jean Wahl (14). En fait Jankélévitch, dont on sait qu'il était très lié avec Jean Wahl, aurait fort bien pu souscrire au paragraphe ultime du *Traité*, que nous restituons ici : « En

présence des oeuvres d'art, ces mondes à la fois achevés et inachevés, ou plus simplement en présence des choses, nous éprouvons une plénitude, nous ne séparons plus l'intérieur et l'extérieur, l'infini et le fini, et le dialogue incessant en arrive à sa conclusion, dans le silence. » Il n'empêche qu'il feint de redouter que ces « trois derniers mots », si on les appliquait tout de go à la musique (en arguant par exemple que « née du silence, elle se replie dans le silence »), ne suscitent un malentendu, celui de « défigurer la pensée du poète-philosophe » (alias Jean Wahl lui-même, que l'on peut toujours soupçonner de rompre une lance en l'honneur de la métaphysique à raison du titre de son ouvrage). Confier au silence *le dernier mot*, et non pas seulement *les derniers mots*, n'est-ce pas s'exposer en effet en toute candeur au soupçon de « confondre le métaphysique et le métaphorique » ?

Mais si nous revenions sur terre ? - En réalité la phrase de Wahl, pour elliptique qu'elle soit, *ne contient guère l'aveu que Jankélévitch affecte de lui imputer, vu qu'elle se borne à énoncer, dans sa simplicité, la thèse même à laquelle ce dernier, toute métaphysique bue, a promis de souscrire !* En d'autres termes, la différence entre « le métaphysique » et « le métaphorique » *n'a même plus lieu d'être invoquée ici*. La nuance est d'importance, bien que Jankélévitch veille à ne pas s'y attarder et ne la mentionne qu'en passant : « On n'en est pas moins tenté, *comme certaine eschatologie nous le suggère*, d'imaginer une toile de fond sur laquelle s'inscriraient ultérieurement les bruits de la vie et de la nature et les sons mélodieux de la musique. » (15) – Mais qu'arrive-t-il au juste si l'on fait abstraction de l'« eschatologie » ? La « toile de fond » fait-elle défaut pour autant ? Pour naïve qu'elle soit, l'« image » - à en juger par la luxuriance du texte - n'en subsiste pas moins ! Tout le *sens*, toute la *sémiotique* de ce silence, se projette « dans » cette image, c'est-à-dire dans le *champ de qualia qui nous constitue et, tissant nos sensations à même le corps et à fleur d'univers, « fait être » la toile de fond comme telle*. Ce qui remet évidemment en cause la « rhétorique » des métaphysiciens... sans dissiper pour autant la magie de leur verbe.

*La sémiotique du silence se veut donc, telle qu'abordée dans le texte de Jankélévitch, une tentative de sémiotiser la « toile de fond » - l'existence - au sens plénier du terme. - « Par sémiotisation, disait récemment Herman Parret dans une conférence sur *La mémoire archivale et la mémoire figurale*, rien de profondément épistémologique n'est suggéré : nous pensons tout simplement à une 'interdiscipline', voire une 'transdiscipline', qui systématise les perspectives naturaliste et phénoménologique, psychologique et philosophique, en traitant le souvenir comme une *valeur-signé* et la mémoire comme un *acte signitif*.»(16)*

Et Parret ancrerait résolument cette « transdiscipline » dans la mouvance pragmatiste de Charles S. Peirce, selon lequel « la notion de *trace* équivaut à celle d'*indice* : un animal est passé et a laissé sa trace. C'est un indice. Et l'indice, par extension, peut être tenu pour une écriture dans la mesure où l'analogie de l'empreinte adhère originairement à la frappe de la lettre. L'écriture, il est vrai, est elle-même une graphie et à ce titre une sorte d'indice. » On rappellera là-dessus le mot (définitif ?) d'un théoricien éminent (et regretté) de l'écriture, Jacques Derrida, selon lequel « tout graphème est testamentaire ». Ne faudrait-il pas lier à partir de ce sombre constat le sort de la musique actuelle, tel que l'appréhendait naguère Cassandre-Adorno, à celui d'une « bouteille à la mer » ? Tout dépend à l'évidence de l'idée que l'on se fait de l'*écriture de son silence, ou de ses divers silences*. Et la tonalité « existentielle » qui ne peut manquer de s'attacher à la simple formulation de ce problème du « droit à l'existence » de la musique d'aujourd'hui, cette tonalité n'est en fin de compte nullement étrangère à une quête – sémiotique, ou au moins sémiotisante – comme celle de Jankélévitch.

Indépendamment, ajouterons-nous, de l'opinion que le virtuose Vladimir Jankélévitch était amené à se forger, de semaine en semaine, sur telle ou telle pièce contemporaine pour le piano !

Or c'est précisément – pour le dire en termes un peu plus techniques – la conjonction de la logique peircienne, selon laquelle l'indice est l'un des avatars possibles du signe, et de la thèse husserlienne de l'*indicialité* du signe (cf. les *Recherches logiques*), qu'est venue relayer, bien avant l'élaboration derridienne d'une théorie de l'écriture et la vogue du déconstructionnisme, la description heideggerienne du signe comme *Zeigen* (au § 17 de *Sein und Zeit*). Et l'évidence d'un tel chiasme Peirce/Heidegger, qui a permis d'un côté à un philosophe comme l'Italien Carlo Sini de s'atteler à une critique herméneutique des plus suggestive de la sémiotique générale (17), a favorisé d'autre part la refonte de la sémiotique musicale aujourd'hui. Il n'est au demeurant nullement surprenant que se soient tissés à notre époque des liens étroits entre l'héritage de Peirce et le renouveau actuel de l'herméneutique musicale, du moins chez un musicien hors pair, doublé d'un disciple zélé d'Algirdas-Julien Greimas, et qui – circonstance aggravante – a commencé sa carrière en traduisant *Sein und Zeit* en finnois ! La personnalité à laquelle nous faisons ici allusion est celle d'Eero Tarasti, auteur entre autres de plusieurs ouvrages touchant la sémiotique musicale, lesquels n'ont pas manqué de faire date ; auteur également d'un livre-phare (paru en l'an 2000) dans lequel il n'a nullement hésité à élargir, en direction de la sémiotique générale, certaines perspectives jusqu'ici seulement esquissées, mais que le regroupement dans une *Existential Semiotics* incitait à étoffer (18).

Le prestige propre du titulaire de la chaire de Musicologie de l'Université d'Helsinki aidant, un tel projet de *Sémiotique existentielle* – élaboré sans même que fût vraiment tournée la page du structuralisme académique – ne pouvait que retenir l'attention, non seulement en Europe, mais *urbi et orbi*, y compris dans le giron tant américain que sud-américain de la « Nouvelle Musicologie ». Et cela d'autant plus aisément qu'Eero Tarasti lui-même n'a jamais cessé de reconnaître l'étendue de sa dette spirituelle vis-à-vis de Jankélévitch – il suffit de se reporter à l'index de ses différents ouvrages pour s'en convaincre. Mais qui plus est, la *sigétique* qu'a si méticuleusement détaillée *La Musique et l'ineffable* contient assez d'idées encore inexploitées pour être en mesure d'apparaître éventuellement demain comme l'une des chevilles ouvrières de la « Sémiotique existentielle » en expansion. – Encore faudrait-il par exemple que l'on tirât au moins quelques-unes des conséquences obviées de la note quasi prophétique qu'Eero Tarasti avait consacrée, dans sa *Theory of Musical Semiotics* de 1994, à la possibilité d'appliquer la table des modalités selon Greimas à l'analyse de certaines scènes d'opéra chez Richard Wagner (19).

Relisons en effet cette note. Cherchant quel est « le procédé le plus efficace en vue de l'intégration, à même le tissu opéradique, d'un brelan hétérogène de systèmes de signes », Tarasti se prononce en faveur de la dimension *modale* – qui rassemble les grandes catégories de l'Être et du Faire, du Savoir et du Pouvoir, du Vouloir et du Devoir, sur lesquelles insistait particulièrement Greimas, son maître en narrativité – ; or une telle dimension apparaît, observe-t-il, « chaque fois que la musique vire en gestuelle dans une scène d'opéra wagnérien, chaque fois que la continuité symphonique se mue en la non-continuité d'un langage à base de gestes. Au fil des scènes, l'entrechoc de deux acteurs en vient à les envelopper petit à petit dans une seule et même dimension de modalité, comme lors de la première entrevue entre Senta et Daland dans *Le Vaisseau Fantôme*, ou bien quand Brünnhilde se réveille dans le dernier acte de *Siegfried*. » (20) Et d'ajouter en bas de page ceci, qui va loin : « On pourrait pour un peu

se risquer, à propos de scènes de ce genre, jusqu'à faire état d'une *sémiotique du silence*, au sens où l'entend Jankélévitch quand il détaille les ruptures silencieuses qui viennent strier le musical (*La Musique et l'ineffable*, éd. de 1961, p. 170). Le fait qu'à l'opéra, même le silence parle, et que ne soit jamais mis en berne le régime d'intensités auquel s'élèvent, en dépit de tout, les scènes ci-dessus mentionnées, ce fait ressort de l'étiage de continuité que dispense en profondeur le débit modal à tout ce qui vient en scène. Que les personnages de Wagner observent le silence, cela ne fait que souligner simplement ce que disait Adorno, à savoir l'existence de ce niveau modal, lequel tout en se dissimulant ne cesse à aucun moment d'être présent. » (21)

L'idée d'une *stratigraphie immanente à l'élaboration d'une musique* n'est certes pas une nouveauté en musicologie – car la réduction de tout le soubassement harmonique d'une oeuvre à une seule et même formule-clef, l'*Ursatz* de Schenker par exemple, ou bien le recours que suggérait Greimas à des *isotopies complexes*, tout cela a donné lieu à de très nombreuses enquêtes, et bien des chercheurs sérieux ont tenté d'élucider la notion de « modèle génératif », sans pour autant se satisfaire des transpositions hagarde de schèmes linguistiques élémentaires auxquels se livraient sans barguigner dans les années soixante les tenants d'un structuralisme rustique... – Néanmoins, la référence de Tarasti à l'opéra, et notamment au *Gesamtkunstwerk* wagnérien, nous semble trancher sur l'ensemble de ce qui s'est écrit à leur sujet ; le passage (et la note) que nous venons de citer affichent en outre clairement leur origine dans la réflexion que l'auteur s'est faite à lui-même après une lecture de Jankélévitch, et cela oblige à relire *La Musique et l'ineffable* d'une autre manière – en prêtant une attention renouvelée à certains des attendus de la « sémiotique du silence » telle que peut aujourd'hui l'appréhender une « sémiotique de l'existence ». Celle-ci sera elle-même d'autant plus intensément soucieuse de « modalités » que celles-ci verront leurs effets se démultiplier s'ils se réfractent dans une « sémiosphère » au sens de Lotman.

Il est en effet permis de s'interroger sur le statut de la *limite*, dont Tarasti a traité en parallèle, semble-t-il, avec ce qu'en disaient les sémioticiens de l'Ecole de Tartu, en particulier Yuri Lotman (22), et dont le brouillage lui semble non seulement plausible au sein d'un contexte sémiotisé ou en voie de sémiotisation, mais logiquement obligé. Ce qui milite pour une *redéfinition des compartimentages et usages du silence*. Pour n'en prendre qu'un seul exemple : les *Tableaux d'une exposition* ont été composés comme autant de pièces séparées, mais dont les frontières – les limites territoriales sur la partition – pouvaient être fluidifiées *ad libitum*, afin de ménager, à l'instar de ce qu'avait pratiqué naguère Schumann sautillant d'un morceau de *Carnaval* au suivant, une transition *virtuelle*, seule susceptible d'économiser les pas du promeneur. Il suffit – « à la limite », pourrait-on dire... – que celui-ci, dont Moussorgski suppose qu'il se tient à tel moment précis dans une salle où sont exposées plusieurs toiles, pivote sur lui-même afin de n'avoir à promener que son regard : l'absence de transit justifie que s'efface la transition, et Tarasti va jusqu'à supputer que ce minimalisme (presque) immobiliste a dû ravir Debussy, pionnier en matière de « modernité », voire précurseur par là de l'« oeuvre désœuvrée » (23). La *Grande Porte de Kiev*, qui n'est pas pour rien le clou de l'exposition puisqu'elle la clôt, « pénètre presque l'auditeur, dit Tarasti, en lui évitant l'intermédiaire de la promenade » : tout se passe comme si le compositeur avait voulu directement dépeindre une sorte d'*unicité sensible*, saisie sur le vif à l'instant où s'accomplit un mixage ailleurs chancelant, mais ici miraculeux, celui de la conscience du narrateur avec l'objet de sa narration. Les différences demeureront alors rivées et nivelées jusqu'au terme de l'exécution du morceau – sans doute parce que verrouillées en un syncrétisme fusionnel, lequel s'obtient, si l'on se réfère à l'analyse peircienne, au terme d'un jeu formel comportant une *déduction* (« Tiercété ») synthétisant les

opérations préalables d'*abduction* (« Priméité »), puis d'*induction* (« Secondéité »). (Laissons ici aux spécialistes le soin d'en détailler la séquence.)

Mais si l'on y réfléchit, toutes ces opérations ne font que promouvoir ici ou là des *silences éloquents*, ou des *absences signifiantes*. Quand l'un des disciples les plus doués d'Eero Tarasti, Richard Littlefield, consacre une partie de sa thèse de Doctorat à dresser un inventaire méthodique des « cadres » (*frames*) qui séparent les oeuvres d'art (en général) de leurs contextes, mais en prenant appui plutôt sur la façon dont un tableau de peinture est « protégé » – ou bien voit ses frontières garanties – par son encadrement, la principale objection à laquelle il se heurte concerne la teneur exacte des « silences » qui aèrent (ou bien de ceux qu'admet dans le droit fil de son déroulement) une musique. S'il s'agit de silences *intérieurs, internes* – par exemple le *tacet* limité à une seule mesure qui troue subitement le « hors d'oeuvre » (ou la « toile de fond » sonore) d'une aria célèbre de Verdi, «*La donna e mobile*» – l'auditeur se sent tenu (pratiquement, physiquement) de fredonner dans la foulée le « chaînon manquant »... On peut alors se demander si la suspension brusque, absolument inattendue, de toute armature tonale, voire sonore, à l'instant où la signification harmonique, mélodique et rythmique du passage s'incurvait pour atteindre à son degré maximal de « saturation » (selon le mot de Kofi Agawu), si pareil *raptus*, donc, ne fait pas tout juste l'effet d'un *uppercut* destiné à laisser l'auditeur légèrement *groggy* – ce qui équivaut à lui refuser « l'impression d'avoir affaire à un silence *musicalement signifiant* ». Que lui reste-t-il en effet, sinon le malaise consécutif à une simple interruption due à quelque incident de parcours, quand ce ne serait pas – *horribile dictu* – au hasard pur et simple (24) ? L'ambiguïté peut ne représenter évidemment qu'une gêne momentanée... que l'on peut même choisir d'ignorer, selon le degré de souplesse que l'on assigne à ses nerfs. (Et avouons-le – n'est-ce pas ce qui advient *sans même que survienne* quelque bis, *da capo* ou nouveau couplet ? Nietzsche n'a-t-il pas parlé des épices qui aident à supporter parfois les rengaines ?)

L'analyse des *Tableaux d'une exposition*, tout comme le début de typologie des « cadres » silencieux chez Littlefield, renvoient cependant un peu à l'effet que produit la partie émergée d'un iceberg, si on les compare avec la vision tout à fait grandiose qu'a exprimée d'autre part Tarasti dès 1994 dans le véritable manifeste sur *l'illimitation du silence* que contient sa *Theory of Musical Semiotics*, lorsqu'il a émis le constat que « nul ne peut se vanter d'avoir mené à terme la synthèse ultime de tous les procès de signes qu'implique la nature d'un opéra en tant que totalité sémiotique polydiscursive et intertextuelle. » C'est qu'à ses yeux, « chaque représentation opéradique dépend entièrement de l'effet d'ensemble que suscite la prolifération d'une pluralité de systèmes sémiotiques dont aucun ne se dérobe : le récepteur d'un énoncé opéradique n'est là qu'en vue de se trouver confronté de façon simultanée à des sons, à des couleurs, à des paroles et à des gestes. La question première que l'on devrait donc s'attendre à voir formulée par un chercheur en matière d'opéra serait : *qu'est-ce qui autorise qu'une totalité polydiscursive puisse 'se-tenir-ensemble' pour faire un opéra ?* Question à laquelle tout producteur d'une représentation opéradique se doit aussi de répondre personnellement, par la pratique de sa propre activité sémiotique. »(25)

Et c'est en confirmation de cette vision de la complexité opéradique – mais également dans la ligne de plusieurs analyses mémorables non seulement de Wagner, mais de Sibelius (*Kullervo*) et de Stravinski (*Oedipus-Rex*), qui avaient pour la première fois attiré l'attention sur la rigueur et la puissance de conviction de l'auteur de *Mythe et musique* – qu'il convient aujourd'hui de réfléchir, à partir de l'interprétation qu'a proposée le même Tarasti du *Je-ne-sais-quoi* de Jankélévitch et de sa philosophie de

la « *mauvaise* » *compréhension*. Le fin mot de cette sémiotique de la « mécompréhension », et aussi de l'analyse des *aléas de l'intelligence*, qu'avait su développer en 1957 *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, réside selon Tarasti dans le diagnostic de l'assujettissement de « l'homme ostentatif », celui dont nous partageons l'existence quotidienne, à un syndrome d'indécision ; ce syndrome, Jankélévitch ne l'a-t-il pas cerné ici en des termes voisins de ceux de Heidegger, lequel fustigeait déjà – en 1927 – la « dictature du On » (*Das Man*)? Du coup, en rédigeant son supplément d'enquête sur Jankélévitch dans des pages qui figurent désormais dans son *Existential Semiotics* de l'an 2000, Tarasti est en mesure de formuler la problématique essentielle de manière décisive : « *nous en sommes venus à une extrême proximité vis-à-vis de la question qui se situe au coeur ultime de la sémiotique, à savoir comment enquêter sur des significations touchant au non-quantifiable ou au non-observable .* » (26) – Est-il besoin de rappeler ici le rôle que jouait déjà , de Heidegger à Jankélévitch, la hantise (applicable évidemment à l'art, et à la musique), de devoir – de manière quasi inéluctable... – se mesurer au terrorisme de la « pensée calculante » ? Ce que dénonce éloquemment Tarasti, c'est l'incapacité (dans laquelle nous risquons de persévérer) de *construire nos silences, de les habiter, de les vivre – et finalement de les sémiotiser !*

N'a-t-on pas, dans et par cette constatation, bouclé la boucle en montrant que c'est d'une seule et même problématique, reprise et creusée diversement, mais sans qu'en soit sensiblement déviée la trajectoire, que devrait dépendre notre cap à prendre et notre conduite à tenir, « *en ce temps de détresse...* » ? Faut-il identifier en Tarasti une sorte de légataire universel de Jankélévitch ? Et jusqu'à quel point la sémiotique selon Tarasti doit-elle être reconnue comme faisant partie intégrante du legs historique de la pensée de Jankélévitch ? – A notre avis, la réponse à de telles questions se trouve déjà contenue dans le texte de *l'Existential Semiotics* : l'interprétation de Jankélévitch par Tarasti ne se légitime pas seulement parce qu'elle rassemble sur une seule et même ligne de cohérence la généalogie d'une authentique sémiotique du silence, mais parce qu'elle *livre le secret de cette généalogie même en y faisant figurer le maître de sémiotique auquel Tarasti est demeuré absolument fidèle, Greimas...* Une telle réponse mérite, bien sûr, quelque éclaircissement. Disons que tout dépend, croyons-nous, de la référence à l'emprunt qu'avait fait jadis Greimas à une science positive, la chimie, de la notion d'*isotopie*, dont il usait certes comme d'une métaphore, mais en la catapultant « au niveau le plus profond de l'ensemble de son propre système positiviste » (27) – et cela bien qu'elle fût, ainsi que l'énonce Tarasti, « inaccessible à l'observation expérimentale, car seuls étaient aptes à la reconnaître les personnes douées des compétences requises à cet effet ». Or il faut insister sur cette *inaccessibilité*, tout comme sur cette *aptitude à la reconnaissance*.

Ces deux caractéristiques jouent en effet ici un rôle absolument essentiel – qu'Eero Tarasti précise du reste immédiatement – en nous replaçant à même la quotidienneté, à même l'existence journalière, et donc à même la *vie ordinaire...* La foi que manifeste à ce propos Tarasti, ce n'est pas la simple confiance à l'endroit de tel ou tel intervenant, jugé subjectivement au prorata de ses aptitudes circonstancielles, momentanées, à résoudre telle difficulté, à déchiffrer telle partition... C'est, bien plus profondément, la *certitude d'avoir affaire à un capteur de silence*. Certains d'entre nous *sont à l'écoute*. D'autres pas. Ne doivent être recrutés que les premiers. Se plaindra-t-on pour autant d'un intolérable élitisme ? Mais la réalité est autrement subtile ! La *sensibilité herméneutique au silence* n'est nullement la « chose la mieux partagée ». Ou encore, comme l'a dit un jour John Cage, « une oreille seule n'est pas un être ». Tant pis pour Descartes.

Convenons-en : la ligne de faîte, en ce qui a trait à la sémiotique du silence, loin d'être une ligne de fuite, passe bien de Jankélévitch à Tarasti, en faisant un coude par Greimas. Mais nous devons convenir aussi d'un droit d'aînesse, qui revient incontestablement ici à Jankélévitch lui-même. Car ce qu'il faut maintenant rappeler, c'est que la pensée de ce dernier demeure inégalée, dès l'instant où il serait question de *justifier le pourquoi de tout ce que l'herméneutique d'un Tarasti a pu avancer*. Pour ne prendre qu'un exemple simple, reportons-nous à ce que l'admirable analyse du « cas Satie », dans les dernières pages de « *Satie et le matin* », nous dévoile sur ce que Jankélévitch appelle « le paradoxe dérisoire d'une 'musique d'ameublement' », à savoir qu'« une paradoxologie qui découronne la musique de sa souveraineté sacro-sainte n'est peut-être que l'exigence, au delà de toute prétentieuse musicolâtrie, d'une vérité plus profonde et plus secrète. (...) L'art de Satie est donc bien un art ésotérique. » - Voilà en effet une sacrée vérité, une sainte vérité à rappeler, en un temps où n'importe qui s'estime habilité à taxer Satie de « déséquilibre glandulaire » ! Sa musique, poursuit, imperturbable, Jankélévitch, « choisit ses amis » et « décourage les cuistres, les personnages importants et la frivolité conformiste »; c'est qu'elle cache « un mystère au grand jour, un mystère méridien aussi occulte que les mystères de minuit ». Et quel est ce mystère ? « La nuit béatifique qui est la septième nuit du nocturne *Requiem* (...) et le 'Paradis' de la *Chanson d'Eve*, qui est le premier matin du monde, ne sont peut-être qu'une seule et même nuit. » (28)

Jugera-t-on cet exemple *trop ésotérique* ? Peut-être au contraire l'*évidence* qu'il nous délivre est-elle trop directe. Rendons à Jankélévitch cette justice, qu'il ne se paie jamais de mots, mais revient toujours - c'était l'expression de Schönberg, désignant le retour aux sources - à une expérience première, celle qui, avant l'« éternitarisme » du langage, *laisse être le temps*. Il est tout à fait remarquable, à cet égard, que le schème qui soutend en général chez lui l'argumentation soit toujours en principe « plastique », c'est-à-dire susceptible de dilatation comme de raréfaction, et ce non pas seulement en synchronie, mais en diachronie. C'est ce qu'aura le plus clairement développé le chapitre IX de *Philosophie première*, en particulier dans sa troisième section, *Le Faire-être se fait lui-même*, qui rattachait à Jacob Boehme les « formules frappantes » du maître de Jankélévitch, Bergson, selon lesquelles « l'Absolu n'est pas une chose mais une durée, une liberté et une vie ; l'Absolu n'est rien de tout fait, il est un jaillissement créateur ». Dynamique du débordement, dont Jankélévitch avait alors tiré un enseignement majeur : créer « a pour complément direct non seulement l'accusatif objectif de l'oeuvre à venir, mais encore l'être même du créateur. L'opération étant constitutive non seulement des créatures, mais du créateur lui-même, il s'ensuit que l'être du créateur est opération à l'infini ; cet être s'accomplit lui-même cependant que l'inexistant créateur accomplit l'être de sa créature ; ce qui pose l'un constitue l'autre, l'ontogonie est par le fait même une théophanie » (29). Du Créateur divin, transcendant, il est donc licite de passer à la création immanente – dont on ne sait que trop qu'elle est « *humaine, trop humaine* » - mais qui a le mérite d'être avec nous de plain-pied. Et de porter sans détour la féerie à notre niveau. En nous en faisant – un temps – profiter.

Ce jeu d'équivalences, par lequel non seulement deviennent flottantes, et sujettes à empiétements, les limites historiques d'un concept comme celui d'*opus creatum*, mais aussi bien celles - (*trans*-)*physiques* - de la « réalité » telle que la vise ce concept, un tel jeu ne saurait évidemment se jouer sans arrière-pensées, et ce sont elles qu'il va s'agir, pour une sémiotique *du silence*, de débusquer et d'inventorier en premier lieu. On se doit, en ce sens, de ne pas tenir pour définitive et libre de tout approfondissement ultérieur l'exégèse (en elle-même platonicienne, classique) d'un mythe comme celui

des Sirènes, sur laquelle Jankélévitch avait fondé d'entrée de jeu, comme on l'a vu, une bonne partie de ses analyses. Une *inflation du silence* ne pourrait-elle par exemple s'y faire jour, comme dans la page extraordinaire que Franz Kafka a consacrée au même récit ? Sans doute vaut-il la peine de confronter (pour conclure...) les notules de Jankélévitch avec ce véritable morceau de bravoure, qui a fait du reste l'objet de nombreuses lectures (y compris psychanalytiques), et demeure en ce sens *in progress*.

La plus simple apparemment des lectures en question, celle, « expressionniste », de Serge Meitinger, permet en effet déjà que l'on détecte, dans la version « standard » du mythe des Sirènes, la présence indéterminée d'un présupposé virtuel de taille, qui en serait l'hôte secret – le Silence, encore et toujours. En effet, si la ruse – la *métis* – d'Ulysse demeure, dans la perspective qu'ouvre Kafka, le seul recours à la disposition du héros, les Sirènes, elles, disposent d'une arme inédite (et d'autant plus secrète que *le mythe n'en parle pas...*) ; cette arme, aussi redoutable que leur chant, est *leur mutité*. « Et de fait – énonce Kafka – quand Ulysse vint, les puissantes chanteuses ne chantèrent pas, soit qu'elles crussent que le seul silence pouvait venir à bout d'un semblable adversaire, soit que l'aspect de la félicité qui se peignait sur le visage du héros, qui ne pensait qu'à sa cire et à ses chaînes, leur fit oublier tout leur chant. Mais Ulysse, pour ainsi dire, n'entendit même pas leur silence, il crut qu'elles chantaient et qu'il était le seul qui fût préservé de les entendre. Il aperçut d'abord leurs cous qui ondulaient, leurs poitrines qui soupiraient, leurs yeux pleins de larmes et leurs bouches entrouvertes, mais il pensa que tout cela faisait partie de la mimique des chansons qu'il n'entendait pas. » (30)

Ainsi, commente Meitinger, les Sirènes, à défaut de chanter, « se contentent d'offrir le signifiant du chant, sa 'mimique'(...) ; seule la confiance qu'Ulysse place en lui-même et en leur chant (absent) le fait exister pour lui, et cela seul le sauve. Ulysse est ici le prototype du héros épique, de l'homme qui essaie sa liberté contre l'arbitraire divin, qui prouve que l'homme existe en se faisant, en ne prenant plus que lui-même pour universelle référence, mesure de toutes choses. C'est là l'Ulysse de la tradition, qui contraint les dieux à entrer dans un contrat dont les termes sont fixés par l'homme lui-même. Face au silence profond et insondable des signifiants divins placés sur sa route, Ulysse affirme l'écoute humaine, l'entente d'un sens dérobé qu'il recrée mais issu de cette volonté même d'ouïr le non-dit. » (31)

Cette description correspond-elle à la définition que Jankélévitch a dans l'esprit lorsqu'il élabore sa théorie de la création, dans *Philosophie première* ? « Dans le se-faisant nous retrouvons - écrivait-il à la suite du passage que nous citons - sous une forme active, le paradoxe mystique et irrationnel de la *causa sui* ou causalité circulaire. (...) Bien entendu, il n'y a pas, à la lettre, d'évolution réelle au dedans de Dieu : ce mouvement de navette (...), qui s'accomplit en Dieu éternellement et sans intermission, prend du temps pour notre esprit ; la pensée aux prises avec l'impensable attribue volontiers un devenir à Dieu... » (32) – Autant dire que le « *pas au delà* » (selon le titre admirable de Maurice Blanchot) qu'accomplit ensuite Kafka, dans le mouvement qui le pousse à excéder toute définition reçue du héros homérique pour faire d'Ulysse un héraut de la modernité - le Surhomme « décidé à répondre humainement à un nouvel inhumain » (Meitinger) -, ne nous paraît nullement étranger à la pensée profonde du *philomousikos* Jankélévitch. Ce dernier n'a-t-il pas fait sienne à sa manière, en court-circuitant *silencieusement* les tours et détours de l'apophase, l'audace ultime dont témoignait la dernière suggestion de l'auteur du *Procès* ? « Peut-être, disait Kafka, encore que la chose passe l'entendement humain, peut-être [Ulysse] a-t-il réellement vu que les Sirènes se taisaient et n'a-t-il fait que simuler, pour leur opposer, et aux dieux,

l'attitude que nous avons dite, comme une sorte de bouclier.» Silence contre silence, telle pourrait être en effet la définition de ce « je-ne-sais-quoi » dont les derniers mots de la *Philosophie première* confient qu'il est possible de se passer, « comme on peut vivre sans philosophie, sans musique et sans amour. Mais pas si bien. » (33)
Silencieux, le « je-ne-sais-quoi » n'est pas rien – *parce qu'il est, comme la musique, ou comme l'opéra selon Tarasti, d'abord la rencontre – polydiscursive – de plusieurs riens. De plusieurs temps . De plusieurs silences.*

(NOTES)

1 – Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 5 et 6.

2 – Jankélévitch, *op. cit.*, p. 13.

3 – Jankélévitch, *op. cit.*, p. 9-10.

4 – Jankélévitch, *op. cit.*, p. 12.

5 – Cf. Jacques Theureau, « Activité-signe et pratiques musicales : Dossier », in *Atelier Recherche Création*, Paris, IRCAM, 27/11/02.

6 – Vladimir Jankélévitch, *Philosophie première, Introduction à une philosophie du « presque »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 14. C'est nous qui soulignons.

7 – Jankélévitch, *op. cit.*, p. 14-15.

- 8 – Jankélévitch, *op. cit.*, p. 15.
- 9 – Jankélévitch, *op. cit.*, p. 22.
- 10 – Jankélévitch, *op. cit.*, p. 26-27.
- 11 – Jankélévitch, *La Musique...*, *op. cit.*, p. 189-190.
- 12 – Jankélévitch, *op. cit.*, p. 182.
- 13 – Jankélévitch, *op. cit.*, p. 183.
- 14 – Cf. Jean Wahl, *Traité de Métaphysique*, Paris, Payot, 1953, p. 722.
- 15 – Jankélévitch, *op. cit.*, p. 161. C'est nous qui soulignons.
- 16 – Cf. Herman Parret, « La mémoire archivale et la mémoire figurale », Seconde leçon (Conférence du 22/10/2004), Scuola Superiore Studi Umanistici, Siena ; site WEB : [www.sssu.unisi.it/documenti/Lezioni Parret/ LECON1.doc](http://www.sssu.unisi.it/documenti/Lezioni%20Parret/LECON1.doc)
- 17 – Cf. Alessandro Carrera, « Consequences of Unlimited Semiosis : Carlo Sini's Metaphysics of the Sign and Semiotical Hermeneutics », in Hugh J. Silverman ed., *Cultural Semiosis, Tracing the Signifier*, New York, Routledge, 1998, p. 48-62.
- 18 – Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- 19 – Cf. Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 306, note 16 (a/s p. 39-40). (En français : *Sémiotique musicale*, trad. B. Dublanche, Limoges, PULIM, 1996, p. 67 et note 2.)
- 20 – Tarasti, *op. cit.*, p. 39-40. (Nous ne suivons pas la traduction française.)
- 21 – Tarasti, *op. cit.*, p. 306. (Nous ne suivons pas la traduction française.)
- 22 – Cf. Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind, A Semiotic Theory of Culture*, transl. Ann Shukman, Bloomington, Indiana University Press, 1990 ; notamment le chapitre 9, « The Notion of Boundary », p. 131-142.
- 23 – Cf. Eero Tarasti, « Can Peirce be Applied to Music ? », in Herman Parret ed., *Peirce and Value Theory*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1994, p. 335-348.
- 24 – Cf. Richard Littlefield, *Frames and Framing, The Margins of Music Analysis*, Imatra (Finland), International Semiotics Institute (coll. *Acta Semiotica Fennica*, XII), 2001 ; notamment le chapitre 3, « Framing the Aesthetic Object : The Silence of the Frames », p. 58 –73. (La critique que nous mentionnons est celle de Kofi Agawu, « Adventures in Music Analysis », *The Semiotic Review of Books*, Vol. 14.3 (2004), p. 4-7.)
- 25 – Tarasti, *A Theory...*, *op. cit.*, p. 34 ; c'est nous qui soulignons. (Rappelons ici que l'expression « tenir-ensemble » appartenait au lexique de l'esthéticien Etienne Souriau.)

- 26 – Tarasti, *Existential...*, *op.cit.*, p. 71. C'est nous qui soulignons.
- 27 – Tarasti, *op. cit.*, *ibid.*
- 28 – Vladimir Jankélévitch, *Le Nocturne*, Paris, Albin Michel, 1957, p. 214-216.
- 29 – Jankélévitch, *Philosophie...*, *op. cit.*, p. 184-185.
- 30 – Franz Kafka, « Le silence des sirènes », in *La Muraille de Chine et autres récits*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1950, p. 132.
- 31 – Serge Meitinger, « Le silence des sirènes, ou de l'expressionnisme », texte du 19/02/2004, in <www.ressources.org/article.php3id_article=274>
- 32 – Jankélévitch, *op. cit.*, p. 185.
- 33 – Jankélévitch, *op. cit.*, p. 266.