

COMBIEN VAUT LA IX^e SYMPHONIE ?

La tricherie va son train en tout commerce et fait tourner le monde. On appelle cela « les affaires », le *business*. Le tricheur a la main, l'abusé est enfariné. D'un autre côté, chacun estime qu'il faut en toute chose être prudent, car l'homme est méchant et peu fiable. Tout le monde fait l'expérience de cette vérité et constate également la vérité de cette expérience que la tentation est sinon forte du moins présente, même pour les meilleurs elle effleure ne serait-ce qu'insensiblement l'esprit, de tromper autrui. L'affaire est donc entendue.

Elle l'est un peu moins, peut-être, ou davantage, peut-être aussi, si l'on prend en compte ce domaine si spécial qu'est la pratique artistique. Ainsi, allons droit aux faits : dans quelle mesure telle installation au musée d'art contemporain n'est-elle pas une supercherie, et au fond une tricherie à plusieurs volets (on fait passer l'installation pour une « œuvre d'art », cette œuvre vaut une certaine somme, car il existe un « marché », on se moque du spectateur ou on opère sur lui un forçage du genre : il faut (savoir) regarder, il faut (savoir) reconnaître comme telle cette œuvre, sinon votre goût, plus largement votre jugement et par extension vos aptitudes à comprendre le monde contemporain seront invalidés) ? L'art est devenu, on le constate, ce que sont les affaires et leur milieu, à savoir une affaire de complicité.

Certes, si la situation engage l'un de nous à mentionner le terme de « tricherie » (de tromperie sur la marchandise, comme on disait), il est facile, du point de vue de l'installateur et de l'artiste de répliquer par exemple ceci : comment pouvez-vous juger si négativement, et au nom de quelle connaissance de ce qu'est et de ce que doit être une œuvre d'art pouvez-vous vous prononcer si péremptoirement ? Quelle est selon vous la définition d'une œuvre d'art ? Quelle est la norme implicite que vous convoquez ? N'est-ce pas vous qui trichez, qui faites passer une règle ou une norme, idéale ou historiquement ou encore socialement présumée, de façon sinon illégitime, du moins inappropriée, en

tout cas peu claire ou intellectuellement honnête, comme si vous teniez une carte dans le dos à la manière du tricheur de Georges de la Tour?

Il est certain que chacun a été traversé à une occasion ou à une autre par des réflexions analogues, dans un sens comme dans l'autre. Laissons de côté non pas la réalité, car cela est en l'état et ici invérifiable, le cas où il y a effectivement tromperie et tricherie (et l'époque contemporaine n'est pas la seule en cause, l'histoire de l'art est en effet riche de cas effectifs ou litigieux de tricherie, par exemple l'indignation de Platon à l'égard des peintres et de leurs simulacres, ses objections concernant l'immoralité des Tragiques et d'Homère qui nous tromperait sur la nature même des dieux, ce que raconte Pline à propos de Zeuxis et de la tromperie faite aux oiseaux qui viennent picorer des raisins sur la toile, toute la question des faussaires, Kant s'indignant de la confusion entre nature et art, de quelqu'un imitant le rossignol, etc.) Là n'est pas le point, mais posons une autre question, une question un peu différente, dans le but, on l'espère, de revenir plus tard à la question.

*

(Je songe aussitôt et comme toujours en rédigeant des chroniques, à Montaigne écrivant *Des boiteux*, essai dans lequel il faudra attendre longtemps avant de rencontrer lesdits boiteux, à moins qu'ils ne soient présents dès le début du texte. Comme le commun, on s'en doute bien ici, n'est pas Montaigne, on attendra peut-être plus longtemps encore... La remarque n'est pas seulement d'humour, s'il en est, encore moins de dérision, quoique, mais elle a pour intention une manière de considérer la musique, c'est-à-dire d'écrire sur elle. On y viendra bien un jour, dans une autre chronique ou ailleurs, mais comme le mouvement se prouve en marchant et que cette manière est déjà à l'œuvre avant toute réflexion à son sujet, et que le lecteur doit avoir son pesant de lignes à défaut de rentrer réellement dans ses frais, voici néanmoins quelques indications à ce sujet.

La musique est en effet un sujet, comme n'importe quel autre dira-t-on. Sauf qu'elle est bien insaisissable, son immatérialité fait que l'esprit se dérobe. Les connaisseurs se tirent d'affaire par des considérations techniques, qui sont objectivables, et les critiques par la force de persuasion de leur goût. Quant aux philosophes, lorsqu'elle les requiert, rarement, elle devient essentielle et l'objet de l'objet de la philosophie (pour faire très vite : elle fut la réalité métaphysique chez Schopenhauer, l'origine et la naissance, la vie en sa puissance comme avec Nietzsche, la nature se réfléchissant et s'exprimant chez Rousseau, un nom du réel avec Bergson, la philosophie elle-même comme musique et l'art musical comme philosophie chez Adorno qui affirme bien dans son *Beethoven* que la musique de ce dernier est la dialectique et que cette dialectique est la musique. On pourrait prolonger vers les philosophes si peu nombreux à être musiciens, comme les écrivains et même les poètes, ce qui ne lasse pas d'intriguer les quelques-uns, rares que nous sommes, à « passer » par la musique, c'est-à-dire à sentir et penser, à parler et écrire par elle. Ainsi, par exemple, pourrait-on lire la musique comme effet de l'*objet a* chez Lacan, une sorte de reste de l'« objet » (la Chose) du désir, ce qui ouvre des perspectives là où la psychanalyse freudienne, à l'exception notable de Theodor Reik, fait silence, elle aussi, sur la musique...

On ne peut que l'avoir compris, la musique est redoutable. À penser, simplement à considérer, plus simplement même à prendre en considération. Et puis, quoi de plus futile, elle qui n'est pas même un objet, par quoi nous rejoignons un peu notre question ? Mais avant d'y venir, ceci : y a-t-il réellement et vraiment un ordre pour réfléchir (sur) la musique ? Un ordre des raisons, une démonstration en somme ? L'*essai*, qu'on l'entende en tous ses sens, ne convient-il pas mieux, par quoi la pensée élaborée qu'est la philosophie peut s'infléchir en récit de sa propre expérience, ou encore en méditation entendue de manière bien étonnamment encore cartésienne ou husserlienne puisque c'est la philosophie elle-même qui raconte sa genèse, son origine, elle qui n'est même pas contemporaine de sa

propre naissance, qui est dans l'impossibilité d'y être, qui ne cesse de remonter à ses origines et de les recommencer, et encore comme phénoménologie dans sa signification hégélienne lorsque l'esprit (le *Geist*) immatériel, impalpable, frémit – comme du musical, puisque ce *Geist* ne se laissera jamais saisir ou appréhender comme un objet, pas même comme une chose ou Chose ? – et se solidifie après sa formation silencieuse et inaperçue en figures, en se stabilisant pour un temps en cultures, en pensées et en œuvres, c'est-à-dire finalement, puisqu'il faut toujours faire la genèse ou l'histoire de leur apparition et manifestation, en ce sens et sous la forme de ce que l'on peut nommer « littérature » ? Ce que cette dernière est parvenue à raconter, qui n'est rien d'autre et jamais aussi que son propre récit, comme chez Thomas Bernhard ou W.G. Sebald, la philosophie ne peut l'approcher, en se fondant dans sa propre narration qu'à la condition de se faire expérience de soi, à chaque fois expérience modale de soi comme aurait dit Marcel Mauss. Sauf que, à la différence du Descartes des *Méditations métaphysiques*, du Spinoza dans le *De emendatione*, de Hegel surtout, l'expérience en question, la nôtre, la façon dont nous avons spécifiquement rapport à la philosophie et historiquement et époqualement, est sans progrès, sans assomption ni résultat. Et pour finir en revenant, comme souvent, à Montaigne, nous sommes nous-mêmes des boiteux, des pieds percés comme Œdipe, dans notre être et nos existences qui ne marchent pas droit comme dans nos productions et créations.)

*

À propos de l'équivalent des Boiteux, et pour revenir cette fois-ci à elle, sans l'avoir jamais quittée, notre question ressemblerait, en tout cas dans sa première formulation, à ceci : qu'est-ce qu'une tricherie en art ? Et restreignons davantage : tous les arts sont-ils à cet égard à la même enseigne ? Et resserrons : tricher comporte un enjeu, c'est un terme du jeu, qui est le gain. Ainsi, je ne parle

même pas du poète ou de l'écrivain le plus commun qui ne touche pas un sou pour un travail nécessairement de longue haleine, je parle du compositeur qui n'en touche pas, dans son coin, davantage – tout cela, en soi, ne constituerait aucunement une tricherie, mais c'est le cas lorsque ces artistes-là produisent un peu de profit, aussi minime soit-il, et qu'il leur est soustrait –, là où le plasticien tricheur (laissons les autres à leurs affaires) se constituera un petit pécule en quelques instants et à partir de la platitude d'une idée, de la médiocrité d'une pratique et de la seule valeur immédiate prise par l'objet grâce à son érection en œuvre et à sa localisation ici et maintenant dans tel espace muséal. Le paradoxe est en l'occurrence que l'œuvre est œuvre parce qu'elle est montrée du doigt comme telle. Et ce serait cela, la tricherie. (Une magie aussi, un lieu de performativité généralisé, pour utiliser le langage des linguistes, sauf que celui-ci est si bien fait qu'il désigne également ce que le marché de l'art désigne aujourd'hui par « performance » !).

L'idée, on espère l'avoir suggéré, n'est pas de jeter une accusation sur ce qu'on appelle (du reste toute généralisation porte en soi le discrédit de la pensée et du jugement qu'elle prétend produire) « l'art contemporain » qui n'est pas ici le sujet. La notion « d'art » elle-même est suspecte, et peut-être même l'a-t-elle toujours été, on peut par exemple songer à J.S. Bach, qui n'est pas vraiment n'importe qui, mais on a beau chercher, précisément, une « recherche » de l'« œuvre » dans cette œuvre (très exactement un « faire-œuvre »), on ne la trouvera pas, de même qu'on ne la rencontrera pas davantage autour de lui, chez ses contemporains. Il faudra attendre encore un peu – la Révolution, le triomphe de l'individu, l'avènement concret de la deuxième révolution industrielle, le capitalisme triomphant si l'on veut –, jusqu'à l'avènement des intercesseurs, des médiateurs autre que les mécènes qui ne furent rien de cela – ils aimaient trop la gloire et le symbole, plus que l'argent –, des marchands et des parasites en tout genre, tels qu'ils prospèrent de nos jours et font non seulement la loi du marché, mais la loi tout court parce

qu'ils font le marché (de l'art, bien sûr, mais combien de personnes cela concerne-t-il ? Tous richissimes... De l'emploi. Presque tous pauvres ou en voie de le devenir...).

Lorsqu'on a avancé à l'instant que Bach ne visait pas l'œuvre, que voulait-on dire et qu'on espère un peu exact ? Non pas qu'il n'avait pas affaire à un marché (une cantate par dimanche !), non pas qu'il n'ait pas eu à nourrir sa nombreuse famille, non pas davantage qu'il n'ait pas eu le souci majeur de la qualité de ses compositions, ce que nous, instruits et formés par l'image romantique de l'artiste, comprenons fort bien, mais plutôt ceci pour quoi nous ne disposons pas vraiment d'image ou de modèle : Bach compose comme il vit, il vit comme il compose, il est en quelque sorte composition, non de soi directement, ce qu'il est aussi ne serait-ce que pour la postérité, mais d'une sorte de monde qui s'appelle « Bach », ce ruisseau et ce flux passant à travers les montagnes, les vallées, les plaines et les recoins innombrables, autant de paysages *toujours et encore* à découvrir par la lecture des partitions et le travail infini de l'interprétation, qui porte des noms (Les *Passions*, *L'Offrande musicale*, les *Suites* pour orchestre, pour clavier ou violoncelle, la *Messe en si...*), toute une géographie, donc, à connaître progressivement et à parcourir. Mais ce n'est jamais qu'une image. Insistons : Bach compose pour qu'on joue et qu'on entende ; il compose pour une communauté réelle ; il n'est pas certain, en tout cas cela n'apparaît pas dans une sorte de priorité, qu'il compose pour une communauté virtuelle (celle des amateurs de musique) ou pour l'éternité (celle des œuvres précisément). Il compose pour l'existence ici et maintenant, pour l'existence effectivement finie, pour la finitude de l'existence, celle qui se reçoit et s'éprouve dans une expérience on ne peut plus profonde de ce que « humain » veut dire sous la présence et l'absence de Dieu.

Ces considérations sont encore bien insuffisantes : c'est le signe et même la preuve que nous ne sommes pas au clair avec ce qui agite la question de

l'« œuvre ». Je reprends donc, à ma mesure, c'est-à-dire intuitivement et sans le moindre savoir (mais pourquoi le savoir compterait-il dans ce cadre et sur ce point ?) : Bach ne voulait rien démontrer, ni même montrer, mais faisait, et refaisait, poursuivait, construisait une ligne, soulignait, parlait de l'état de l'existence et faisait parler les existences. L'idée me tient à cœur qu'il sauvait le monde par la musique parce que la Création avait échoué (c'est pour mon compte la leçon des *Passions*, c'est ce que j'entends très directement et intensément dans leur musique).

Les « œuvres », ce sont effectivement des œuvres d'art, et elles sont inséparables de leur objectivation, de leur matérialisation. Il faudrait montrer à l'inverse, c'est cela l'idée, que l'interprétation musicale n'est pas de cet ordre, même analogiquement, qu'elle relève de l'incorporation ou de l'incarnation au sens strict – je dirai pour ma part, car je crois que c'est plus précis, de la corporéisation, ou encore le corps se faisant en même temps, du reste, que la pensée se faisant, c'est l'existence comme indiscernabilité, bien aperçue et désignée comme telle, par Descartes, de l'âme et du corps ; on peut ajouter qu'elle ne tient pas de la production transitive, d'une *poïesis*, mais d'une autoproduction, qui est une auto-manifestation et une *praxis*. Autrement dit, Bach, mais ce n'est jamais qu'un exemple, si grandiose cependant, conçoit à l'évidence que ce qu'il compose excède sa temporalité propre, de même qu'il doit bien en quelque façon intuitionner ce qu'est une « œuvre » au sens que nous, Modernes et encore romantiques, donnons à ce terme. Ce n'est pas pour autant, on peut le supposer, le ressort de son art. L'art précisément, et on peut à cet égard maintenir ce terme générique comme on dit « l' » existence qui de fait n'a rien non plus de générique, est le déploiement de celle-ci, son articulation en somme là où en elle-même elle est composée d'éléments si multiples et si hétérogènes, formant une totalité en l'état démantibulée, autour de la case vide ou du signifiant manquant comme on disait il y a quelques décennies. La musique est en effet ce lien entre les membres,

elle est la totalité du corps parlant, mais pas leur somme, plutôt le son singulier de leur frottement, ou le seul élément parmi les autres qui n'a pas d'apparence, ou, si l'on veut, la vie qui insuffle le mouvement à tous les membres et qui elle-même n'est ni un membre ni un élément. (De même, mais est-il vraiment utile de le préciser, cela vaut pour « la pensée » qui ne se forme que par ce qui en soi n'est guère une idée, mais l'articulation de deux éléments, qui peuvent et même, peut-être, doivent être hétérogènes, comme une sensation et un mot, une phrase et un désir. Dire que la pensée et la musique se trouvent entre les éléments, ce n'est pas se dérober intellectuellement ni perdre en rigueur, c'est déposer l'attention sur ce dont il est question, sur l'origine et la survenue, sur le lieu du vase d'écoulement de ce qui n'existait pas mais se compose en nous composant. « *Ich bin gedichtet* », dirait-on en allemand, ou encore « *ich bin komponiert* » qui dit plus que le français « je suis composé » parce que le verbe attend son complément (composé de quoi ?), alors que l'allemand dit tout autrement que je ne suis que parce que je suis composé ainsi qu'une partition l'est et poétisé (*gedichtet*) comme l'est un poème. Je suis donc cette épaisseur (*dicht* veut dire épais), cette poétisation, cet élargissement d'un poème parmi tous les autres au sens où l'on n'est que l'extension et la densification (la composition précisément) de soi.

Si bien que la musique, de la manière dont on la considère ici, est effectivement un art, mais d'abord la façon intérieure ou immanente, la manière ou la *technè* secrète de la nature pour s'articuler, se faire et se présenter, et finalement s'avancer et se manifester dans le monde. On retrouve ce trait dans tous les arts : Aristote disait que l'art achève la nature comme le tonnelier le fait du bois, mais l'idée doit être projetée beaucoup plus loin : l'art comme mondanéisation, comme venue au monde, comme naissance ou apparaître, finalement comme résistance à la disparition.

Pourquoi ces remarques dont la manière rhapsodique et non la continuité démonstrative (si facile à mener quand on y réfléchit, mais qui se révèle aussi si restrictive, si peu poématique, c'est-à-dire épaisse, dense et finalement consistante), cette manière rhapsodique que l'on pourchasse à l'école comme on le fait de la rêverie et de la faute majeure de la pensée alors même qu'elle est la seule manière de l'existence (il n'y a guère que les manieurs de courbes en tous genres qui croient, en leur scolastique, aux vertus supposées de la méthode géométrique pour représenter ce qui existe : lisez Hegel à propos des mathématiques dont la nature est de passer systématiquement à côté parce que par leur nature même elles sont à côté de l'objet dont elles traitent – on peut concevoir toutefois qu'elles puissent être un jeu magnifique... –, pourquoi cette manière rhapsodique, donc, serait-elle plus adéquate afin d'évaluer la valeur d'une œuvre d'art ?

Au tout premier chef la simplicité et l'évidence à la fois exigent de dire que ce qui fait la valeur d'une œuvre musicale ne tient pas à sa présence, ni même à son exécution, pas davantage à son existence matérielle sur et dans une partition, fût-elle celle que je puis voir lors d'une exposition ou celle qu'un expert tiendrait dans ses mains. Même la poésie, ce grand art en perdition (mais c'est la pente qu'elle est en soi, depuis toujours et naturellement), outre sa puissance orale qui dans sa corporéité la ramène à la musique, est encore liée au grain du papier, à sa graphie objective. La musique, à chaque fois une musique, n'est pas un objet, de quelque manière qu'on la considère. Et telle que je l'entends en moi – qu'elle vienne de l'orchestre, du salon, d'un appareil ou qu'elle résonne seulement dans mon intériorité – elle ne pourra s'acheter, car à la lettre elle n'est pas susceptible d'échange. Peut-être seulement pourra-t-elle être communiquée, mais n'est-ce pas là, en l'occurrence, la condition et la réalité même de l'amitié ?

Et ce qui apparaît à présent, à travers une autre et nouvelle évidence, entre ce qui n'est qu'objet et ce qui en réalité et en vérité n'en est pas un, c'est que la

domination – car c'en est bien une, exercée aussi bien sur l'art en général que sur sa pensée, une domination qui est celle du marché ; je ne vois qu'un équivalent, celui de la puissance actuellement écrasante du cinéma sur toutes les autres formes de création – est bien celle de l'objet, sous couvert seulement d'œuvre, et dans sa vérité qui est celle de la marchandise. Si bien que loin de marquer quelque nouveau régime dans l'ordre de l'art en général, ce marché des arts dits plastiques ou des images est la forme par excellence qui n'existe qu'à travers la notion d'œuvre (objectivable et donc objective, réelle, sensible et donc matérielle, évaluable donc commercialisable). Et, partant, l'œuvre n'existe à ce compte que par la sacralisation de l'argent qui lui confère, même lorsqu'elle est médiocre, non seulement une valeur mais une substance qu'elle ne possède aucunement de ce fait par une sorte d'argument ontologique dont Kant avait montré le sophisme : le concept, donc la valeur, de cent euros ne fait pas que j'ai cent euros dans la poche. Et, lorsque l'œuvre en question est majeure, et bien évidemment cela vaut pour les œuvres du passé, c'est encore l'argent qui lui confère sa substantialité dans les regards des visiteurs. Le musée est un grand magasin, le bruit en moins et le silence en plus, le commerce objectivé et le marché contemplé comme un coin de l'Olympe, ce monde où les dieux après avoir ri du commun se reposent. Le sentiment, la sacralité qui fait que dans ces lieux il est interdit de toucher, sont ceux, profanes, de la finance. Ce qui impressionne dans la valeur d'exposition – et il faudrait à ce propos compléter la pensée de Walter Benjamin à propos des valeurs culturelles et d'exposition des œuvres d'art – réside dans le commerce absolu. C'est la manière nouvelle et moderne qu'à l'œuvre de devenir inatteignable. Car ce n'est plus la sacralité culturelle qui la régit et qui tient à distance. L'œuvre exposée dit : vous êtes exclus du marché, mais vous pouvez le contempler. En même temps, la preuve que nous avons décidément affaire à une œuvre et non pas à une chose qu'on rangerait au grenier ou que l'on placarderait sur la porte des toilettes, c'est qu'elle est monnayable. Ce trait est devenu le critère du jugement artistique et même esthétique. L'esthétique, le goût sont toujours,

lorsqu'ils se déclarent, comme forcés ; c'est l'indice qu'ils sont à l'écart de nous, à côté, plutôt que notre expression immédiate et spontanée ; et à tous égards, plus profonde que toute sociologie, le goût ne concerne que le marché de l'art, ou la façon dont le marché a modelé les individus : il ne révèle rien de l'art au sens que l'on désire penser ici comme existence à la fois déployée et vécue.

On pourrait poser, au contraire du critère du goût, que la valeur d'une œuvre, pour nous, réside dans son usage, dans le fait qu'elle accompagne notre existence et l'éclaire, l'habite plus profondément parfois, et même souvent, que le train du monde, voire autrui. Inversement donc, la preuve de la non-œuvre que serait en vérité la musique sous la forme d'un morceau, c'est qu'elle vit en moi, ou encore que c'est moi, chacun, qui la déploie, et qu'il n'y a pas de différence entre ce qu'elle est (ou serait) et ce que je me manifeste de moi à moi. Cette désobjectivation, ou bien cette objectivation qui n'est jamais que momentanée, comme un indice, une manière de nommer, ainsi telle mesure de Mahler sifflotée sur le balcon après un coup de téléphone reçu par Theodor Reik dans *The Haunting melody*, la musique nous la rend paradoxalement sensible en nous rappelant à nous-mêmes, en nous éveillant à ce que nous sommes et ne savions même pas, le plus souvent, être. L'image vaut ce qu'elle vaut, mais pour décrire la venue de la musique dans l'existence, ce matin ou ce soir, dans la rue ou dans la rêvasserie au café, on peut ne pas résister à celle d'une force qui se tirerait elle-même vers la lumière, ou à des rails que l'on se surprend à découvrir et que l'on suit comme si le chemin qu'ils montrent était tout naturel et devait nous conduire nécessairement quelque part où nous serons heureux.

(Par-dessus le marché insiste très fortement et se révèle ceci, que ce que l'on appelle couramment le « poétique », à propos donc de quelque chose qui le serait, c'est le désinvestissement à l'égard de tout objet pris en et pour lui-même. Cet inintérêt ne porte pas sur l'objet, mais sur son abstraction, le fait qu'il est soustrait, séparé, valorisé. Est « poétique » en revanche l'attention portée au monde en ce sens-là, celui qui inscrit toute chose dans le réseau auquel elle participe et dans

lequel elle produit sa part de résonance, qui est sa seule propriété. Et davantage : il y a bien une politique du « poétique » en ce que nulle appartenance n'y prévaut, que nulle identité de souche ou de valeur absolue de l'objet ne préside (l'usage ravageur de ce terme d'absolu lorsqu'il n'est pas le lieu, le principe et le terme de médiations, lorsqu'il se met à signifier on ne sait quelle pureté, quelle origine ou fin qui ne peuvent être que le rien ou la mort), qu'à l'inverse les choses et les objets se réfléchissent et ne parviennent à leur réalité pleine en termes de présence et d'apparaître que par ce biais. La révélation est qu'il n'y a de monde que par le « poétique » et que le « poétique » c'est le monde, que par conséquent le « poème » ne signifie rien d'autre qu'un aspect du monde, et qu'un monde d'objets est une contradiction dans les termes puisqu'il n'y a que des objets, dont certains ont plus de valeur que d'autres. L'inégalité, dans tous les registres, résulte d'une politique d'objets. Elle fonde, comme Rousseau le savait, la propriété (en vérité c'est l'inverse, mais les deux notions composent dans l'intérêt le plus vil cette paire désastreuse).

(Puisque, en rhapsode, nous faisons une incursion dans la philosophie, il apparaît, qu'il n'est pas anodin que l'*Éthique* de Spinoza, ce livre (mais est-ce encore un livre ou bien tout autre chose ?), ne fasse pas usage du terme de « monde ». C'est pour le moins paradoxal à l'égard de ce qui précède puisque Spinoza est le penseur par excellence des rapports : mais rien de moins « poétique » que l'*Éthique* (un effet philosophique assez partagé en fait pourtant aujourd'hui une sorte de poème éblouissant de l'intuition absolue des choses par et dans l'amour intellectuel de Dieu surgissant à même l'apothéose de sa cinquième et dernière partie de la construction *more geometrico*) en raison des concaténations, des déductions et des démonstrations (on peut, en effet, résister à la pertinence d'un poème « mathématique », malgré Lautréamont, malgré Jacques Roubaud). Certes pour Spinoza, rien n'est, surtout pas l'homme, « *comme un empire dans un empire* », ce qui laisserait songer au poème tel qu'il vient d'être envisagé plus haut. Si l'*Éthique* n'est pas « poétique » – et après tout, ce n'est pas ce qu'on lui demande

ni ce que Spinoza lui-même, on peut le supposer, recherchait en premier lieu –, c'est en raison de la nécessité absolue qui la régit, de l'objectivité à laquelle elle se soumet, de la destruction de toute représentation et à ce niveau de toute imagination qu'elle exige en affirmant, de façon très moderne en effet, par l'amour des surface, l'obsession du *clean* ou, ce qui est la même chose, de la propreté, de la pureté et de la transparence sans reste d'une nature anguleuse, inhabitée, à laquelle, c'est décisif, il faut refuser toute intention de production de signes, enfin parce que, si éthique il y a, la promotion est faite de la seule utilité érigée en principe de la raison. Il y est néfaste de boiter et bénéfique de faire fructifier son intérêt (sa « puissance » est-il répété). Spinoza est le penseur de notre temps, en effet.)

*

Je transporte donc la musique avec moi. Dans sa plus grande simplicité, cette remarque ne fait pas seulement entendre qu'il est possible de l'écouter grâce aux appareillages modernes, mais qu'elle se tient disponible dans la mémoire. Et que c'est là son régime de présence et de survenue. La musique est en effet quelque chose sans être le moins du monde un objet. On le sait, Platon, à la fin de son *Phèdre*, critiquait l'écriture parce qu'elle nous privait de l'exercice de la mémoire, parce qu'elle est sans père (il est absent, peut être mort au titre de l'auteur du texte), paresse (la pensée ne s'exerce plus qu'instrumentalement comme on consulte un pense-bête). Un texte ne se corrige pas, il est mort, dit Platon, nous dirons pour notre part qu'il est ce qu'il est par-delà toutes les lectures diverses qu'on peut en faire, parce qu'il demeure un objet, alors que le travail de la mémoire, dans ses ramifications et son imprévisibilité manifeste la vivacité de son contenu. Qu'ainsi cette musique qui nous vient, souvent revient et même ne cesse de revenir tout au long d'une existence (voyez et voyons : que signifie au juste « *vivre avec Beethoven* » ?) nous enseigne qu'elle n'est nullement une affaire de

goût, ni encore d'appétence compulsive (le désir irrépressible de l'acheter), la volonté de collection qui est encore tout autre chose, mais bien une valeur d'un ordre tout autre, soit ce qui de l'existence se fait valoir, se met en évidence comme une plante ou un arbre rendent leur couleur singulière qui est autant une réalité naturelle et objective qu'une tonalité ou un état d'âme. Ce reflet que rend l'existence et cette résonance qu'elle est constituent sa valeur.

Et si on demande à présent et pour finir, par exemple, « que vaut la IX^e Symphonie de Beethoven ? », la question s'avère incommensurable à celle que se pose l'amateur d'art qui consulte le marché. La valeur de cette musique, chacun aura élu la sienne si l'on peut dire au hasard de sa vie, s'apparente à une interprétation de l'existence par elle-même ou à la modalité dans laquelle elle se plie ou se présente. L'objet, l'œuvre est bien ce que l'on rencontre, ou pas, ce que l'on reconnaît, ou pas : il y a donc bien un « objet » si l'on veut (il y a ou il n'y a pas quelque chose qui existe à sa manière et qui s'appelle *IX^e Symphonie*, ou *Sonate pour piano op. 111* ou *Quatuor op. 135*, 3^e mouvement *Assai lento, cantate e tranquillo*). Apparaît ainsi un mystère dont la formulation, à la fois savante et enfantine, serait, en analogie avec celle de Leibniz (pourquoi y a-t-il quelque chose et non pas plutôt rien ?) : pourquoi y a-t-il (cette œuvre de) Beethoven et non pas plutôt rien ? Les deux questions, qui portent sur l'existence, se recouvrent. Mais à la réflexion, s'agit-il réellement de questions ? Le régime de la question n'est-il pas déjà celui de la spéculation, de la demande d'objet, du moins de la transformation ou de la traduction en objet ? Alors que la valeur de telle musique ne tirerait son sens que de l'évidence de la reconnaissance. Hegel avait raison dans sa dialectique de la maîtrise et de la servitude : une chose ne peut vous reconnaître, seul un autre homme ou un autre désir le peut. Une musique est aussi insaisissable qu'une personne. C'est à ce titre qu'on aime et qu'on ne consomme pas. On ajoutera donc que le pire est en vérité l'inverse : que nous ne

reconnaissons que des choses ou des objets, et que nous fassions reposer sur ce mouvement toute valeur.

André Hirt

(mars 2017)