

ÉCRIRE LA MUSIQUE

On croit qu'il faut traduire la musique en mots et jamais on ne se demande pourquoi il ne *faudrait* pas transcrire les mots en musique (ainsi le *passage* de la « communication » à la littérature). On croira encore qu'écrire la musique – sur elle, à propos d'elle – consiste à en délivrer la signification, dans le présupposé que cet art ne serait que privatif, l'absence en tout point regrettable, signe d'une insuffisance originaire, de toute verbalisation. Que croira-t-on encore, sans doute, entre son et langage, musique et littérature, que les arts – appelons ainsi ces pratiques de figurer la pensée et l'expression, celles de ne pas démontrer, mais de montrer, d'imaginer et de représenter, d'exalter et de toucher, de transformer et de transfigurer, de passionner et de sacraliser, d'interroger et d'affirmer – sont des manifestations bien rudimentaires, en fin de compte simplement documentaires de ce qu'on entend par « homme » ? En droite ligne de ce dernier aspect, même les esprits les plus subtils sont amenés à considérer que ces pratiques artistiques sont après tout, malgré leur essentialité et leur propriété purement humaines, et dans un autre ordre parfois leur prestige, des témoignages certes décisifs de la pensée, mais dans l'absolu inférieurs à ce que l'Occident aura su produire, exemplairement dans l'ordre de la technique et de la science. En tout cas, de nos jours, tourisme et industrie culturelle servent à démontrer à l'inverse leur inessentialité et leur futilité à l'égard de ce qui fait réellement courir le monde. Un divertissement donc, ou, au mieux, un supplément d'âme pour quelques-uns, qui apparaissent nombreux mais qui ne sont que peu si on les considère à l'aune des habitants du monde.

Laissons toutefois de côté ici les préjugés ainsi que les perspectives sinon problématiques du moins faussées comme autant de faux-sens qui donnent lieu à des représentations de ce type. Demandons en revanche en quoi il existe une raison non pas seulement d'écrire sur la musique, ce que l'Université et quelques écrivains font très bien, ni, comme il arrive à tout un chacun d'y songer, d'écrire la musique au sens de sa traduction en mots – parce que la musique nécessiterait d'être traduite ! –, mais au

contraire d'extraire par la réflexion des activités et de la pensée la musique qui s'y trouve engagée, non pas parallèlement aux actes et aux pensées, réflexivement après eux, philosophiquement sur eux, mais au fond d'eux. Ce qui aurait pour implication première cette idée déjà plus singulière que la musique serait loin d'être inessentielle mais pour une raison autre que celle qui vient d'être évoquée à propos des arts et que l'on improvisera, au premier chef par incapacité et par impuissance, de la façon suivante : en quoi sommes-nous des êtres musicaux, à savoir rythmés et modulés, des êtres percussifs et mélodieux, des êtres bercés et plaintifs, et comment ces dimensions qu'on recouvrira du nom unique de musique forment les formes du langage, de la figuration et de l'imagination, et en quoi elles ne relèvent pas directement de l'art, mais plus fondamentalement de l'existence ? En ce sens, « écrire la musique » en viendrait à désigner ceci : penser ce qu'il y a à penser dans les situations de l'existence, s'essayer bien évidemment et plus généralement comme en toute tentative de penser à la formulation de cette dernière, enfin et surtout hisser le plan de cette idée à sa juste place, à sa réalité et aussi à sa vérité, sans l'exagérer comme il peut être tentant de le faire ni la secondariser comme une entente superficielle ne manquera pas de conclure.

*

L'existence en effet, cela *se trace*, s'inscrit et s'écrit bien plus rigoureusement, rigoureusement et primitivement, et en un tout autre sens que la biographie. Et ce qui s'écrit là, on ne sait d'ailleurs pas sur quel support, c'est d'abord, originellement et continument juste une atmosphère, une ambiance, une tonalité, au mieux une sonorité. Parce qu'il n'existe pas de support à et pour l'existence, ni texte ni partition, ni même mémoire orale, pas davantage d'enregistrement, qu'il soit analogique ou numérique, parce que rien n'est gravé en cette matière bien qu'elle ne cesse de « se » graver, chaque fois et pour chacun de façon nouvelle et imprévisible, sans qu'on connaisse la nature ou le nombre des mouvements, ainsi le dira-t-on parce qu'on n'a pas résisté à l'image de la composition musicale, parce qu'elle se conduit comme si à la fois elle « s » improvisait et savait savamment déplier, à la manière d'un vrai musicien, la forme plurielle d'une cellule thématique donnée.

En tout cas, la musique n'est pas seulement ce qui *s'écoute* (cela est moderne) ou qui se pratique (la tradition la véhicule ainsi), elle est ce qui « s »'existe, c'est-à-dire sans coquetterie inutile ce qui s'envoie, et avant tout s'expulse et se pulse, se bat, s'invente une forme qui n'est pas donnée, alors même qu'elle le croit encore, par hérédité et héritage, éducation et imitation. L'écriture qu'on vient d'évoquer comme tracé antécède toutefois toute écoute de quelque forme déjà énoncée. Certainement, on ne manquera pas de faire remarquer que cette même existence écoute et s'écoute bien puisque la musique qu'elle va déployer comme tonalité, comme humeur, comme *Stimmung* intérieure, comme tempérament, comme couleur dominante dans la perception et la sensibilité se fait en quelque façon déjà entendre, en ce qu'elle ne vient pas de rien, mais précisément vient, s'organise et s'accorde comme un mi bémol par exemple, d'abord sourd et inaudible puis discernable en ses ramifications qui sonneront alors comme autant de manifestations de la conscience. La musique vient de l'inaudible comme la conscience de l'inconscience. Leibniz, le philosophe musicien, celui qui a montré, pour en souligner la raison et la justification divines, comment l'univers sonne et consonne, comment chaque substance ou monade exécute sa partition, a écrit à ce sujet des pages magnifiques.

*

Cette référence philosophique permet au demeurant d'apercevoir un aspect, en apparence des plus métaphoriques, mais dont l'approche s'avère à l'examen indispensable. Il s'agit, partons de ceci, de la nécessité pour Leibniz que chaque point de réel exécute sa musique, et d'abord soit musical, entendons « compossible » dans le langage du philosophe, c'est-à-dire qu'il ne soit pas seulement non contradictoire en soi (un triangle carré), mais aussi avec les autres réalités (la loi, en tous les sens du terme, de la *composition*). La musique est ici la raison et la contrainte objective de la musicalité est celle du monde – parmi tant d'autres choses, le Moderne est cette perte-là, nous avons perdu l'essentiel de cela, qui n'existe plus que de façon allusive et détournée, comme une espérance, mis sur le fond qui est devenu celui du désespoir. Cette musique et ce

monde-là, qui ne sont plus les nôtres, nous leur accordons toute notre nostalgie. Et celle-ci a pour objet exemplairement J.S. Bach bien davantage que la musique dite romantique, parce que nous la *sommes* encore, de manière extrême, dans son interminable épuisement, qui a sa grandeur propre, il suffit d'écouter ses musiques déchirées et déchirantes, ses musiques souvent a-musicales, sa musique détruite parfois si belle.

Autrement dit, tout un régime philosophique, par conséquent toute une époque de notre civilisation aura ajointé la raison à la musique. L'idée est déjà, *mutatis mutandis*, grecque, présente dans l'idée même de *cosmos*, qui signifie ordre et beauté, mais il faut engager aussi dans la signification la notion cruciale de rythme. Or nous connaissons dans notre époque une déliaison interne de la notion même de raison, ou de *logos*, ou de *cosmos* ou de rythme. Nietzsche, l'autre grand philosophe musicien, parlait à ce propos de « *pourrissement* », d'« *assèchement* » (« *le désert croît* »), en d'autres termes de nihilisme.

Dans la continuité de la philosophie classique, celle de Leibniz, qui permettait encore par ses fondements assurés d'être heureux, la conduite ou la composition de l'existence ne font que redoubler l'exigence rationnelle. On le constate dans la morale kantienne, pourtant exempte de toute « musique » explicite, car la « voix de la conscience », la moralité même s'appelant et appelant l'existence effectivement le fait en invoquant nécessairement une musique. Disons-le autrement : en *invoquant* une composition, une forme, une ligne, une conduite, une droiture, une exécution, une rigueur et une exactitude dans celle-ci, et aussi une *Stimmung*, une atmosphère définitionnelle, moins de la personnalité que de l'individualité responsable, une singularisation donc ou une subjectivité se reconnaissant dans la plénitude de sa liberté et comme siège de l'imputation de l'action. Le mieux, peut-être, pour le comprendre est de convoquer l'image inverse d'une existence qui a perdu tout fil musical, une existence déliée et dénouée, apparemment plus libre, mais en l'occurrence libre de rien, se présentant à elle-même comme un rien libre mais ne délivrant ce faisant pas de sens, l'absurdité (et

la surdité selon l'étymologie) même. (Le sens ne s'offre plus, ce qui ne signifie pas qu'il n'agisse pas, mais laissons cela, au moins pour ces pages). Une telle existence, en gros la nôtre – nous retrouvons ainsi le diagnostic de Nietzsche –, que nous le reconnaissons ou non, ne se détermine plus, ne fait plus que s'improviser là où l'époque précédente proposait dans la compréhension d'elle-même, chez les philosophes et savants, une improvisation de chacun mais depuis l'unité et l'identité thématique, ce qui aura fait que l'existence de l'homme de peu, de celui qui ne possède aucune instruction, une existence en règle générale beaucoup plus brève, dangereuse et exposée que la nôtre, contenait, et pas seulement pour des raisons *religieuses*, une unité, j'allais dire une *entente* musicale d'elle-même.

Est-il besoin, dans ce cadre surtout qui ne fait pas explicitement mention de la musique, de préciser que la musique est précédée et a même pour condition la musicalité (comme on a commencé de le détailler : ordre, rythme, ligne, conduite, déroulé de quelque chose en analogie avec le discours, invocation, psalmodie, mélodie, harmonie, répétition, refrain...) ? Si l'on reconnaît cette dimension, alors la morale kantienne qu'on a pris pour objet et pour mesure, parce qu'elle convoque tous les aspects de ce qu'on veut signifier, propose la musicalité comme un *devoir*. Et le devoir, autrement dit la vision de ce qui doit advenir – la forme contenant la logique de son propre déploiement –, comme dans la structure musicale qui se déplie dans le temps, une structure musicale à considérer comme « type » ou « typique », est à ce titre la musicalité même de la subjectivité. Si l'on s'avance davantage, on sera amené à dire que la moralité est la musicalité, ce que certains romantiques avaient compris (« (...) *ton existence doit être une musique* »¹).

Cet impératif, lui-même déduit ou si l'on préfère décalqué de celui, kantien, de la moralité, a donné lieu à cet autre impératif majeur qu'énonce Nietzsche de façon récurrente, non seulement, entre autres formules et champs d'expériences, de conduire sa vie comme une danse (« *danser sa vie* »), l'injonction de « *vivre dangereusement* »,

¹ Wackenroder et Tieck, *Épanchements d'une moine ami des arts*, cité en exergue de Politique de l'autonomie musicale de Lydia Goehr, *Politique de l'autonomie musicale*, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2016.

de s'inscrire dans une *Stimmung* musicale radicalement autre que celle du romantisme, de la perte de l'instinct vital et de la décadence (la mesure ici est, on le sait, outre d'être signifiante, fondamentale, il s'agit de l'opposition frontale à Wagner !), mais aussi de la « *probité du philologue* », c'est-à-dire celle de la pensée lorsque, avec le souci de la rigueur et de la cruauté qui valent comme méthodologie de la vérité, elle interprète le réel, lorsqu'elle interprète les diverses formes de vies et d'existences et lorsqu'elle s'interprète elle-même. Bref, Nietzsche ne dit rien d'autre que ceci : l'existence est toujours une forme de musique, plus exactement une décision musicale. Il dit aussi et en même temps que la pensée qui décide est elle-même une dictée musicale, une interprétation, une levée et une battue toujours très spécifiques. Avec Nietzsche, la pensée rencontre son objet le plus réel – plus tard, au sein de l'école phénoménologique, on dira qu'on a atteint *le phénomène* après avoir opéré la « réduction » nécessaire, c'est-à-dire levé toutes les significations, les représentations et les préjugés d'emblée projetés –, le plus imprévisible aussi, le moins maniable également, comme le sait quiconque qui réfléchit en tant soit peu à la musique en d'autres termes que purement esthétiques. Et comme pour approfondir ce tracé d'une existence, comme pour en souligner la voix la plus juste, exacte et en même temps originelle, l'*impératif catégorique* de Kant, qui engage donc l'existence en l'ouvrant à sa vérité comme à sa tonalité sublime, tenait sa catégoricité – qui s'oppose à « *hypothétique* », donc à une condition, à un rapport moyen-fin – de son absoluité, autrement dit de son caractère indiscutable, en quelque sorte de la forme *brève* et injonctive de son discours (« *Agis comme si...* » ; « *Il faut parce qu'il faut* »), d'un cadre strict ou, comme on dit encore d'une « rigueur » sans faille. Tous ces aspects contraignants, finalement rien d'autre que rationnels pour l'oreille de Kant, ne sont pas tirés par forçage vers la musicalité, car ils en possèdent de plusieurs côtés non seulement les traits mais d'abord la structure. Kant, qui à la fois accomplit le rationalisme en le reformulant de part en part, c'est ce qu'on a retenu à juste titre de lui, demeure inscrit dans un cadre rationnel strict, un cadre qui rend compte de lui-même parce qu'il a traversé le crible de la « critique ».

Avec Nietzsche toutefois, c'est-à-dire aussi là où en gros nous en sommes nous-mêmes et avec nous-mêmes, tout se passe comme si l'impératif *cherchait* sa musique, comme si une musique s'était perdue et encore que d'autres formes de musiques s'étaient imposées mais sonnaient comme faux dans une cacophonie que les aspects du désordre et de l'épuisement contemporains ont à l'évidence revêtus. L'existence, désormais, est suspendue ; la musique l'est également. Les deux sont en attente d'elles-mêmes. Très concrètement : comment exister, dès lors qu'on ne se satisfait pas de seulement vivre – bien que peut-être il nous faille désormais rabattre nos prétentions sur la simple survie ! Et sous quelle conduite, avec quel tempo ? Et quel serait le tempo le plus exact de l'existence – si on ne renonce pas complètement, après critique des présupposés et inventaire, avec ce que la philosophie avait proposé par les termes qui gravitent autour de celui d' « authenticité » ?

On comprend que nous rejoignons ainsi ce que Nietzsche entendait par l'expérience dangereuse, et la plus solitaire en ce qu'elle requiert une responsabilité immense, car risquer de perdre sa musicalité est pour l'existence le plus redoutable. Et même, risquer de se perdre dans des musicalités d'emprunt, vaincus par la fatigue comme nous le sommes, *perdre* toute musique peut-être, voilà ce qui serait le plus à craindre.

(On ajoutera que si l'existence est musicale, c'est aussi et avant tout parce que la musique est conditionnelle de l'existence, dans le fait d'exister au premier chef, autrement dit dans sa *plasticité*. Cela a pour envers et contraire, mais comme devenir éventuel, la mécanique, l'électronique, ce dont des formes musicales se sont d'ailleurs emparées depuis quelques décennies comme l'annonce même d'une disparition de l'existence dans la mécanique physiologique et nerveuse du vivre. Au-delà même de tout jugement civilisationnel sur la « musique répétitive », sur la « musique électronique », sur la « techno », etc., ces formes vérifient la thèse selon laquelle l'existence *passé*, au sens fort, par la musique.)

On y est déjà revenu par le passé à plusieurs reprises ailleurs, mais qu'entendait donc au juste Heidegger lorsqu'il énonçait que la tension entre Nietzsche et Wagner était en

tout point capitale pour l'Occident et son devenir ? On n'offusquera personne si l'on fait remarquer que Heidegger n'est pas connu pour son expertise musicale. Inversement, on ne fera pas dire à sa thèse qu'elle ne porte que sur une dimension hyper-philosophique dont « l'oubli de l'être » constituerait l'horizon que personne ne serait en mesure de comprendre. En revanche, la thèse ne peut pas ne pas en contenir une sur la musique, et elle consisterait au moins en ceci que l'Occident est et serait toujours au carrefour de deux formes musicales, de deux rythmicités, de deux formes de mélodies qui détermineraient des tracés d'existences opposées. Ce cadre, certain, au moins d'un point de vue formel, dit que la destinalité se partage en dimensions au fond musicales, ou encore en décisions musicales. Schématiquement, Nietzsche objecte à Wagner l'informité que prend l'existence, en tous sens la déformation qui est la sienne ainsi que la dévitalisation et les traits d'épuisement qui l'accompagnent. Et au philosophe du *Gai savoir* d'imposer en revanche le sursaut d'un impératif de forme, ce que l'exigence de « création » dans le lexique de Nietzsche signale. La question du « style » n'est pas d'un ordre autre. Loin de ne relever que d'une rhétorique au sens étroit, elle touche à celle de l'existence, puisque celle-ci n'est qu'un discours, essentiellement musical, dont le contenu est à prendre en compte, ou encore les images, c'est-à-dire tout ce qui est sensible et vivant, susceptible de rythmer et donc d'exalter les ressorts de la vie.

*

Il existe donc manifestement une écriture musicale et, parallèlement, l'existence est un tracé qu'on dira musical (on est en quelque sorte forcé de le dire – non seulement Kierkegaard en a eu plus que l'intuition, mais Heidegger a accentué en elle, lorsqu'il s'est efforcé de la désigner de façon obvie, la *Stimmung*, c'est-à-dire la tonalité.) C'est que l'existence ne se laisse pas dire en mots, c'est que les mots ne peuvent dire la musique. De telles formulations possèdent un sens immédiat, et frôlent même la trivialité. Mais on peut les entendre différemment : par exemple que les mots ne peuvent dire la musique ne signifie pas une impossibilité, mais que la musique reste la musique, que le reste intraduisible est précisément la musique, et encore que pour faire l'expérience de la musique il faut faire celle de l'intraduisible en question. Ce n'est ainsi

que dans son rapport au langage que la musique peut prendre relief. En retour et parallèlement, on dira la même chose des mots qui à la limite de leur possibilité se révèlent eux-mêmes dans le contact à la fois étroit et le détachement ou l'éloignement nécessaire d'avec la sphère musicale. On ajoutera que dans les deux cas, il en va encore de même avec la question de la représentation ou, si l'on préfère, de la figuration.

*

Au-delà de toutes ces considérations nécessaires, c'est toujours le tracé musical de l'existence qui nous intéresse. Parce qu'elle nous concerne directement et parce qu'elle nous touche à l'évidence, la musique en vient à occuper cette position centrale, ou comme on a dit d'objet lorsqu'on prend en compte en pensée l'existence. Cela ne peut se faire au détriment de cette autre dimension, qui n'est pas réellement autre, celle de la tonalité musicale de notre époque. Celle-ci ne se laisse pas déterminer simplement tellement les formes musicales concrètes sont innombrables. Mais soyons un instant hégélien : la vérité est toujours dans ce qui apparaît, elle est le contenu de l'apparence et elle n'est jamais à trouver ailleurs dans on ne sait quel double-fond métaphysique (ainsi, la vérité présente, actuelle, d'une religion, n'est pas dans ce qu'elle devrait être, ou ce qu'elle est censée être, ni même de ce qu'elle est « en vérité », mais réside réellement dans ce qu'elle présente, ici et maintenant, d'elle-même...). Et afin de savoir quelque peu de quoi on parle, on mettra de côté le goût, l'esthétique en général, pour ne retenir que les traits dominants d'une musique qui détermine en retour ou en ricoché les existences, toutes les existences, qu'elles le veuillent et le sachent ou non. « Musiques du monde » : la formule détermine et signifiait surtout, dans les classifications d'usage, les multiplicités musicales, les folklores, bref la richesse des modes d'existence. Désormais, on peut soutenir que la formule ne peut plus se dire au pluriel et qu'elle a changé de sens. Il s'agit de ce qu'on entend dans tous les lieux du monde, comme la *présence* même du monde. Et pour qu'une partie du monde puisse prétendre à faire partie du monde, il lui faut faire entendre ce à quoi elle participe, même si cela ne provient pas d'elle. Il faut s'inscrire dans un cours du monde, dans une totalité, dans un circuit et dans un marché. Il faut signaler son appartenance. Il faut donc même faire

allégeance à une *tonalité* de l'époque, qui va plus loin et pénètre plus profond que celle de l'Histoire (à cet égard, l'Histoire est elle-même, semble-t-il, excédée et dépassée par ce qui l'envoie, ce qui lui donne son allure). Une telle musique, on le sait bien, chacun y participe nécessairement à sa manière. Sa dominante est le bruit pris dans la constance et l'intensité sonores, dimensions d'autant plus puissantes qu'elles ne proviennent pas d'une quelconque factualité et naturalité mais des modes de diffusions qui ont la caractéristique, comme celle de l'eau, de s'infiltrer partout et par conséquent d'inonder. Il ne fera plus jamais silence, on peut décalquer cet avertissement sur celui de Baudelaire qui, à l'égard de l'éclairage au gaz dans la grande ville, prophétisait qu'il ne ferait plus jamais nuit.

Qu'on s'entende bien ! La question n'est ici nullement celle d'un jugement esthétique négatif porté sur la musique de l'époque (oui, « la » musique, cette substantialisation étouffante pour toutes les autres formes, qu'elles soient du reste folkloriques ou savantes), elle tente seulement de prendre la mesure d'un fait qui est celui d'une imposition et d'une domination. Cependant chacun sait que lorsqu'une domination de quoi que ce soit s'établit, cela se fait au détriment de la qualité, de la nuance. Ainsi en alla-t-il du latin. Dès lors, la musique que l'on entend est standard, et elle est conçue pour l'être. Et lorsqu'elle s'insinue un peu partout, lorsqu'elle se travestit en cherchant à se présenter dans des formes plus savantes, ce qui en soi signe déjà la force de la faiblesse, celle qui a historiquement triomphé comme Nietzsche l'avait théorisé, il faut une oreille aiguisée pour la surprendre, trancher à propos d'elle, la refuser comme on refuse un mode d'existence ou un amour contraint. À la fin des fins, dirait encore Nietzsche, il faut décider de l'existence ! Et de fait réagir à l'Histoire, au train des choses, à l'aliénation et, au mieux, à la médiocrité.

*

La question est en réalité plus importante encore d'un tout autre côté : que se passe-t-il lorsque nous sommes dans la musique, ou exposé à elle ? Que se passe-t-il dans cet ordre aujourd'hui ? Si on laisse de côté le régime qui semble s'imposer et, on le suppose pour la plupart de nous, *se suffire* à lui-même, celui du concert, l'interrogation prend la

forme de ce que produit sur l'existence *l'accompagnement* de la musique. Car nous « faisons » bien quelque chose d'elle : elle *dirige* nos sentiments et nos pensées en les recueillant (il y a du *logos* en elle, une logique d'autant plus puissante et effective qu'elle demeure secrète !), elle assume ainsi le mélange, le plus souvent indémêlable, de nos idées et de nos états d'âme, elle détermine en outre notre humeur, les lieux et les situations. On dira qu'elle distribue notre existence comme le ferait une écriture sur la page ; sa narration, qui n'a pas besoin d'être linéaire, puisqu'elle se présente à la fois verticalement et horizontalement, est totale, concentrée, et de ce fait plus opaque que ne le serait évidemment celle du langage. Il n'est donc pas d'existence qui ne soit tonalisée, exprimant sur le curseur de l'humeur une marque qui contient tout un champ musical dans lequel chacun se reconnaît sans pouvoir s'identifier autrement, par le langage évidemment, et s'immerge inmanquablement parce qu'il lui est impossible de changer de registre d'existence, d'existence tout court et par conséquent de musique.

*

Du point de vue, cette fois-ci plus concret de la création musicale effective, on dira que ce qu'elle peut produire de plus important (on aimerait dire de plus vrai) a pour condition d'être en rapport étroit avec l'Histoire. Non que la création ait à reproduire l'Histoire, ce dont se charge précisément la musique « mondiale » qu'on a essayé de décrire rapidement un peu plus haut, mais d'en dégager, ainsi qu'on l'a également mentionné à l'instant, *le phénomène*. L'incidence de cela est celle de tout grand art : dégager la vérité d'une époque, dégager ce autour de quoi elle s'est comme enroulée, expliciter ce que l'époque énonce mais dont il faut traduire le langage, sachant que cette traduction ne se fait pas, au demeurant comme toute véritable traduction, de mot à mot, mais d'absence à absence de mot dans une figure, une tonalité, un geste, une rythmique, déterminant par là des mouvements du corps, un degré de son intensité, quand ce n'est pas une direction et déjà toute une histoire.

Lorsque la musique parvient à dérouler le contenu effectif, mais inaccessible au langage et à la symbolisation parce qu'il s'agit justement du *réel*, d'une époque, alors ce n'est

pas seulement elle qui techniquement opère une *percée*, c'est, plus spirituellement que ne peut et a pu le faire la peinture, l'art qui amène à la présentation ce qui jusque-là restait tapi derrière le monde. Ainsi, un espace de pensée et de sens inouï s'ouvre. La musique ne fait peut-être pas voir, mais elle sait *rendre* sensible ce qui excède tout sensible, elle fait sentir le monde dans sa totalité parce qu'elle est un art de l'absolu, elle rend possible d'éprouver dans sa chair, et non de le considérer comme un objet, le sens qu'à la fois elle trace, rencontre et, à sa manière, qui est tout la question, reconnaît.

Le sens qui vient d'être évoqué ne renvoie à aucune signification qui pourrait rendre compte de soi avec des mots. C'est là dire autrement que l'existence est sens et non signification, qu'elle est musique et non langage. Le régime de la signification appartient au langage, ce qui la grandit et lui confère toutefois des limites. Elle garde en effet la trace de l'intention, de l'humain par là-même. Et si elle doit supporter une critique, c'est parce qu'elle a tendance à *ordonner* à tous égards ce qui n'appartient pas à son régime, par exemple la musique. Autrement dit, ne faut-il pas mettre de côté l'abord de la musique *par* le langage et la signification ? Et inversement, la musique ne sera-t-elle pas ce qui dérange l'ordre de la signification ?

Toutefois, la musique n'est pas pour autant hors-langage, car on peut soutenir qu'elle est bien « un » langage ou, ce serait préférable, « langage », mais qu'il ne délivre aucune signification, nous inscrivant en revanche comme une parole reçue, comme celle qu'on donne et se donne – on peut le comprendre à présent – sur un chemin, une voie, et dans le tracé autant actif que passif, brouillant cette opposition, brouillage qui n'est pas pour rien dans ce que la musique est, d'une existence.

*

Mais *la littérature*, demandera-t-on à l'égard de ce qui précède, elle qui se tenait dans l'ombre ou sur le pas de la porte, prête à réclamer ses droits face à la réalité musicale ? Depuis au moins le *Lenz* de Büchner, cet acte de naissance de la « littérature » d'aujourd'hui, ainsi peut-on le comprendre et l'entendre, le fondement de l'existence, l'appui du langage sur une réalité solide elle-même tenant lieu de réel, le repérage dans

l'Histoire et sa signification sont perdus, et la perte de ce qui servait de peau et de protection pour respirer et penser, comprendre et sentir, ne donne plus naissance à la moindre mue. Car ce n'est pas une mue historique qui aura eu lieu à ce moment-là, du reste nous en cherchons encore le constat et le mot – nous n'avons toujours pas compris ce qui se passait et ce qui nous arrivait –, mais un retournement, une inversion, comment dire ? un dérobage, une opacification, assurément un éloignement. Le génie de Büchner fut non pas de pénétrer la nature de l'existence – rien dans la Nouvelle n'est précisément pénétré, élucidé, expliqué –, mais de rendre d'une part l'atmosphère à la fois objective et historique, et psychique de cette séquence et d'autre part, concernant ce dernier aspect, par une écriture en effet inouïe, relisons seulement la première page, le rythme, le va-et-vient si lourd et pénible imposés à l'existence qui doit se supporter ainsi désormais elle-même. Les mots que Büchner inscrit sur la page et qui rendent compte du voyage de Lenz n'ont pas pour fonction ni pour valeur de renvoyer on ne sait à quelle signification, mais d'ouvrir, tels seraient leur clarté et leur tranchant propres si singuliers, à l'obscurité. Pour le dire autrement, il appartient en l'occurrence à la pensée de montrer ce qu'il y a désormais – et nous sommes toujours pris dans cette séquence – dans l'existence comme dans l'Histoire, d'irréductiblement obscur, parce que cette obscurité est devenue non pas un problème à résoudre ou ce devant quoi l'intelligence s'incline par faiblesse, mais une certitude.

Ce que l'on voudrait suggérer au regard de ce qui précède et grâce à l'instruction que délivre de son côté la musique, quitte à en regretter éventuellement par erreur le forçage, c'est que la réflexion sur cette dernière ne peut se passer de celle qui porte sur la littérature, de même que, quelques grands philosophes l'ont compris pour en faire l'affaire de la pensée, Adorno en particulier, celle qui porte sur le langage amène à se demander en quoi la musique peut bien consister.

Quoi qu'il en soit, ce que l'existence dit d'elle-même et ce que l'on peut dire d'elle ne se laisse pas recueillir sans perte et au moyen de significations par le seul langage. Précisons : l'existence ne se laisse pas dire comme un mot pour une chose. Toutefois, elle se laisse évoquer, elle prend voix et ce faisant elle se module, se rythme, tout

simplement montre sa tessiture et son grain. On voit bien à quoi font référence ces images : à la singularité de chaque existence, mais en ce qu'elle est nécessairement prise, comme tout langage et toute musique, dans le cadre contraignant d'un moment historique, comme ce fut le cas pour l'art musical avec la tonalité. C'est pourquoi ces images souffrent de leur seule puissance descriptive et dans la mesure où elles ne permettent pas à la pensée quelque pénétration que ce soit. C'est pourtant ce qu'a produit le *Lenz* de Büchner en faisant voir et entendre ce qu'on est encore stupéfait de voir et d'entendre aujourd'hui, c'est-à-dire ce qu'on n'a pas bien vu ni réellement entendu à ce jour. Ne pas comprendre ce que l'on voit, dit et entend, mais le ressentir comme si la sensibilité était, mais c'est le cas, la pointe avancée de la pensée et du sens.

*

Et pourtant, nous entendons et nous écrivons ! Et nous réagissons à la musique ! Sans entrer dans ce beau dialogue de l'appel et de la réponse, soit dit en passant déjà problématique dans le cadre du langage, on relèvera qu'il concerne également et tout autant, plus naturellement et plus primitivement, la musique. Car au moins nous réagissons, quelle que soit notre culture, musicale en particulier, nous nous levons, nous doublons la musique avec notre voix, peu importe que nous chantions juste ou faux (c'est du reste une illusion de croire que l'essentialité musicale ait trait au juste et au faux, qui appartiennent, on vient de le suggérer, au registre du langage : la musique déploie sa nature et trouve son efficace ailleurs, la preuve en est l'exaltation du plus simple amateur qui joue maladroitement un morceau au piano, mais dont l'existence s'en trouve éclairée, pour ainsi dire stupéfiée), en tout cas nous ressentons une aimantation irrépressible à son égard. Alors la musique nous apparaît dans sa pure phénoménalité, dans sa plénitude aussi comme dans sa circonscription et ses limites, puisque nous cherchons désespérément, alors même que de l'autre nous venons d'éprouver le plaisir d'on ne sait quelles retrouvailles dans l'expérience de l'aimantation, à nous mettre à son niveau, comme si encore nous nous efforcions de rattraper ce qui ne peut l'être, comme si nous éprouvions le sentiment que l'être aimé nous abandonne définitivement (la question est à cet égard et grâce à cette dernière

image : la musique nous aime-t-elle, continue-t-elle, malgré l'abandon dont elle témoigne à notre égard, à nous aimer ?).

*

Comment pourrait-on écrire la musique sans (en) connaître l'alphabet ? La question possède-t-elle une quelconque pertinence quand on sait par ailleurs clairement que nous parlons avant de savoir écrire ? Il en va de même de la musique, qui s'apprend au fur et à mesure de l'apprentissage d'être homme. Mais elle s'apprend au sens où elle se reconnaît comme s'il s'agissait d'un exercice de *réminiscence*. Qu'elle se reconnaisse, donc se connaisse, sans pour autant être en possession de son savoir, tel est le paradoxe du *Ménon* de Platon qui traite de la réminiscence (comment reconnaître la vérité ? Ne faut-il pas la connaître déjà pour pouvoir la reconnaître ?). On répliquera à ces considérations qu'elles sont purement mythologiques. Peut-être. Mais la critique possède cette pertinence de révéler ce qu'elle prétend contester. En effet, il va de soi pour un esprit rationnel que je ne connais pas la *IX^e Symphonie* de Beethoven de toute éternité. Si c'était le cas, il me serait possible dans ma vie d'homme, lorsque l'âme éternelle s'est jointe à un corps mortel, de la reconnaître. La logique est plutôt la suivante : notre pensée couplée à l'affection d'elle-même, au sentiment même de son état, fait l'expérience en et pour elle-même, comme son simple exercice et comme la manifestation révélée à soi de sa propre existence, d'une émotion, au sens premier, donc d'une rythmicité, d'une ligne, d'une mélodie ; elle fait l'expérience de ce qu'il faut bien appeler, même lors de circonstances tristes et négatives, une jouissance, celle de la reconnaissance qui aurait pour objet, si l'on peut se risquer à cette hypothèse que l'on infère de la seule descriptivité, par conséquent sous divers angles d'une perspective d'existence possible (la possibilité de l'impossible), d'une assomption de la subjectivité (celle-ci émerge et se rassemble comme dans une convocation), du sentiment de l'appartenance à un autre monde (à la limite, l'expérience pourtant invérifiable dans sa présence singulière même de l'autre monde, sa preuve si l'on préfère et qui coïncide avec la plus grande étrangeté).

*

Que nous apprennent ces remarques et ces tentatives, nécessairement maladroites comme la musique elle-même et comme l'existence ne peut que l'être, dès lors qu'elles refusent tout dogmatisme, pour pénétrer les raisons de la musique ? Et en quoi, en fin de compte et décidément, la musique relèverait-elle indéfectiblement de l'écriture, ou de ce qu'on peut nommer « écriture » ? À y réfléchir, cette pensée converge vers une structure *transcendantale* de la musique. Et il n'y aurait en l'occurrence aucun forçage dans ce mouvement ni simple attraction par une image, ni enfin enrobage philosophique d'une réalité. Car la musique n'est-elle pas – laissons un instant la dimension d'écriture de côté – ce qui à tous égards vient *avant*, et nous vient avant ? Car lorsqu'elle nous vient, empiriquement, c'est-à-dire aujourd'hui, à cet instant, elle bouleverse le temps et, dans l'accueil que nous lui faisons, elle se rappelle depuis des lointains et nous nous rappelons de ce que nous n'avons même pas vécu. Et puis, dans l'ordre de la convocation subjective qui a été évoquée, la musique nous rappelle à nous-mêmes, sans toutefois produire la figure d'une origine assignable, d'un ordre des choses ou des événements qui nous auraient constitués.

Le terme de « transcendantal », si intimidant parce qu'on ne sait jamais très bien ce qu'il recouvre au juste, mérite ainsi d'être sinon précisé du moins justifié dans son usage. La musique nous vient « avant » tout ; elle est immémoriale si l'on veut et se noue, dans son action et sa production même puisqu'elle participe de manière décisive à notre constitution, à notre propre immémorialité. Ce faisant, nous constituant ainsi, nous mettant en forme, d'une forme précédant toute autre forme et même toute matière, elle est bien transcendantale, ce qui permet de rejoindre le sens strict du terme en régime philosophique moderne, autrement dit une *condition* absolument *a priori*, en l'occurrence de nous-mêmes.

Toutefois, le plus important ne réside peut-être pas dans ce trait définitionnel pourtant majeur. Il résiderait plutôt dans la dimension soustractive du transcendantal, ou bien, le terme est sans doute meilleur, sa dimension *négative*. On veut dire que *transcendantal* se révèle pour ce qu'il est, à savoir le contraire non pas d'abord de l'empirique comme

les dictionnaires philosophiques et quelques forts traités y insistent, mais de l'*absolu* ! Si le terme signifie une condition de *possibilité*, il signifie d'abord une *condition*, donc une limitation. En ce sens, le transcendantal marque par son terme et sa signification une *séparation*. De quoi ? Mais de l'origine, celle de l'envoi ! La musique, nous-mêmes et la musique comme nous-mêmes sommes des envois – l'existence est du reste cet envoi, cet écart originel, structurel et temporel, et, en vérité, un *texte* sans commencement ni fin. À l'origine, voici un texte et une écriture indéchiffrables. En cours de route, jusqu'à la fin effective, voici la contrainte et la nécessité d'écrire *ou* d'exister. Et toujours cette négativité par laquelle la musique nous apparaît de manière phénoménalement si contradictoire, comme un paraître si loin et si proche de l'être, comme manifestation si retirée et secrète, pour tout dire comme révélation négative (rien n'est révélé si ce n'est cette indétermination irréductible concernant la révélation). Voici la musique : « (...) *comme si cela retentissait derrière le rideau et cherchait vainement à passer au travers, sans en trouver la force* »². Bien sûr, Adorno parle ici de Mahler, il est en train d'élaborer son concept majeur de « *percée* », mais à l'évidence, dans l'esprit, c'est toute la musique qui bute ici sur un mur comme une foule qui se presse à une porte par laquelle elle ne passera pas, sauf à mourir – et si l'on passe, comme dans la vraie vie, comment ne pas être déçu, comment ne pas savoir que ce passage fait pour chacun d'entre nous ne débouche sur rien, comme chez Kafka l'homme de la campagne dans la parabole *Devant la loi* l'apprend à ses dépens ?

Il y a là un nœud immense qui rassemble la littérature, la musique et à certains égards la philosophie dont on dira bien un mot dans ses interrogations contemporaines qui ne sont peut-être qu'un regard en arrière sur sa constitution et ses prétentions. Ainsi Jean-Jacques Rousseau qui se voit, après Platon, contraint d'écrire, lui qui en condamne la nature et l'activité. Pourquoi écrire en effet si la nature pourvoyait à tout ? Pourquoi écrire si la pensée ne consistait que dans l'exercice naturel de la conscience ? L'écriture est défaut et, on l'a compris, par défaut. Du reste, si l'on écrit, c'est sans aucun doute

² Adorno, *Mahler-Une physionomie musicale*, trad. J.L. Leleu et T. Leydenbach, Paris, Minuit, 1976, p.15.

parce qu'on se trouve dans l'incapacité d'être. On existe donc. Exister, c'est de toute façon être exclu, soustrait à la réalisation effective, donc pleine, de la sensibilité, de la pensée et de l'énergie de ce que l'on est. Cette exclusion se laisse percevoir comme un envoi, mais sans destination, si bien que d'autres négativités, résultant au demeurant du transcendantal qu'on a mentionné, comme la représentation (cet envers de la présentation par conséquent) ou l'imagination (qui ne peut être que reproductrice, en toute rigueur seulement transcendantale en ce qu'elle est la condition du paraître et des phénomène pour nous, et non créatrice sauf précisément à excéder ce qui en réalité s'avère possible en vertu des lois de la nature) pallient à ce défaut.

Et la musique dans ce cadre de l'écriture ? À bien y regarder et à évaluer les possibilités logiques qui s'offrent à nous, elle exprime la souffrance de ce défaut, elle écrit ce qu'il est impossible d'écrire et qui se traduit par le tracé des voix et des instruments, des improvisations et des partitions. Elle souffre de cette écriture qui est en quelque sorte excrite (elle écrit sa propre expulsion, son exil) et elle jouit de l'approche que malgré tout lui permet cette écriture singulière.

À la fin des fins, comme il se doit, le philosophe ne peut que se retourner sur sa propre activité et considérer qu'il se tient quant à lui dans la pure écriture, autrement dit, en tous les sens du terme, qu'il se confie à elle. Et lorsque les choses s'avèrent difficiles ou lorsque la pensée se retrouve dans l'intensité angoissée d'un embarras, il lui arrive d'opérer un forçage dont les exemples abondent, de la sophistique jusqu'aux délires de l'interprétation et de la langue, jusqu'au repli, qui ne vaut guère mieux, strictement contemporain celui-là dans ce qui se nomme, dans la langue du maître « *analytical philosophy* », qui se réfugie, preuve même avant toute opération de sa stérilité, de manière hautaine et puritaine dans les usages et les corrections de la langue, méprisant ce faisant toute la souffrance qui non seulement se trouve dans ses expressions mais aussi dans sa nature et son usage mêmes.

(En incise et pour en rajouter, on réservera par conséquent un sort bien négatif aux philosophies se soustrayant à toute soustraction effective, niant le secret en affirmant que tout est manifeste, niant la réserve, l'ambivalence, l'oubli, l'immémorial, prêtes toujours à condamner, elles qui se veulent pourtant au nom d'une logique supérieure amORAles, débraillées dans le fond comme sur la forme, inaptes à toute musicalité et se passionnant pour les seules images prises en et pour elles-mêmes (l'esthétisme mené à son extrême) et pour toutes les excroissances contemporaines. Ce constat n'est aucunement d'humeur ; il résulte, sans qu'on y insiste davantage ici, de la règle nietzschéenne – dont ces philosophies, hélas, se réclament en oubliant sa musicalité indéfectible et son insistance sur le secret et l'origine – selon laquelle on évalue une pensée à partir de ses choix musicaux, un peu comme la valeur d'un livre tient à la qualité de ses références). En outre, il y a pour tout dire, il faudra en traiter ailleurs, une irréductibilité de la musique à l'image, sauf à la photographie qui assume, quant à elle, sa temporalité, ce qui en signe le comble paradoxal d'un caractère plus musical que figuratif. Toutes ces remarques corroborent l'idée que la musique est bien *la pierre de touche* de la pensée.)

La grandeur, qui n'est pas prétention, de la musique tient ainsi à ce qu'elle a originellement recueilli cette souffrance dont la trace, le transcendantal, se laisse entendre comme négativité et défaut, et qu'elle a réalisé une percée originaire dans l'expression, cette écriture objective, tracée dans l'air et le ciel qui lui tiennent lieu de page.

*

Et si l'on veut à présent aller au bout de ce que l'on peut dire de la musique, dans l'optique qui est celle de ces remarques, et pour laquelle un peu de philosophie s'est avérée à la fois si nécessaire et si inadéquate, on se laissera vaincre, tout bien pesé, par la pensée que la musique nous fait prendre pied sur une bande de territoire à la fois imaginaire et néanmoins absolument réel qui n'est abordable que dans et comme écriture.

Cette musique, ces musiques qui nous viennent et qui nous habitent, que nous jouons et interprétons, bien ou mal, très bien ou très mal, que nous dirigeons ou bien dont nous sommes le chef d'orchestre la plupart du temps surpris, voire incompetent, ou encore celui qui ne sait pas ce que lui réservera le concert du soir – l'existence comme concert en effet, à la limite de la métaphore, mais plutôt pas que si, parce que les rapports ont beau socialement être définis *a priori* et souhaités comme tels, ils sont *a priori* comme *a posteriori* incalculables, indéductibles si l'on préfère –, nous en sommes l'hôte, au sens où effectivement nous recevons. C'est le sens premier de l'*a priori* et, partant, une des dimensions du transcendantal. Autant dire qu'elle, la musique, vient déjà de s'écrire en nous, de s'inspirer à travers nous, de se traduire et de s'interpréter en nous.

C'est ainsi que nous *faisons* de la musique. L'expression est si imparfaite en français, comme celle, une des rares qui fait honte à la langue, qui unit le faire à l'amour, sachant que faire, qui est certes tout autre chose que produire dans l'ordre de l'intention et de la volonté, échappe par trop au désir et, avant tout, à l'inconnue et l'indécidable réalité en devenir de l'existence. « Nous existons » se dit de manière intransitive et c'est elle aussi, cette manière, qui dans tout faire, qui est transitif, mais à travers lui, et par conséquent excédant toute volonté et même toute pratique, aussi exercée qu'elle soit, conduit la musique en nous. Il faudrait pouvoir comme l'allemand sait le faire comprimer l'expression « faire de la musique » en « *musizieren* », soit l'acte même d'être musique (ou de se faire musique en la faisant, ou d'exister un instant *musicalement*). Et chacun est cette musique qu'il interprète, qu'il écrit sans en connaître *a priori* le résultat, ce qui va en résulter en termes d'humeur, de plaisir ou de jouissance, de réussite ou d'échec puisqu'il faut également parler en ces termes qui s'avèrent importants dans et pour l'existence. Et, à vrai dire, chacun est celui qui écrit et qui est écrit. De réalité que nous devenons par l'écriture de l'existence et que cette dernière est, nous sommes déjà un texte dans l'esprit des autres, une couleur, une impression, une forme de présence qui possède sa modalité musicale, car chacun n'est sans doute pas seulement une image, mais aussi un son, mieux : une sonorité, ou si l'abstraction de la remarque paraît trop forcée, une ligne mélodique, un accord ou bien les deux.

Peut-être l'effort pour soustraire l'idée de l'écriture de l'existence à la métaphore est-il vain (de même qu'il est vain de soustraire la musique elle-même à son statut de métaphore ; mais existence et musique ne sont que métaphores d'« elles-mêmes » qui ne se présentent jamais...) Et cette idée s'avère peut-être secondaire par rapport à une autre que néanmoins elle contient, de telle sorte qu'elle accorde à la première sa valeur et en définitive la corrobore et même la consolide, à savoir que la musique certes nous vient comme nous venons et advenons à nous-mêmes, au cours d'une manifestation continue et modulée, mais qu'elle ne révèle rien, ou bien qu'elle révèle quelque chose qui ne se manifeste pas. Voici donc l'existence et voici la musique ; voici l'existence et sa musique, la musique de l'existence et l'existence comme la musique même. Voici en tout cas, dans ce jeu des deux termes inséparables et pourtant séparés, à la vérité séparés chacun en lui-même, ce par quoi ils se rejoignent et se superposent. Voici plus précisément ceci, que la musique, lorsque sa voix nous vient ici, signifie *avant* de signifier. Elle est là, écrite et poursuivant son écriture, avant que nous puissions, dans un retard que tout futur engloutit, la lire.

André Hirt

(Septembre 2017)