

LE RETRAIT

André Hirt

Chronique du 20 pour *Muzibao*

Sans musique, *musiklos*, *musicless* et même *musiclessness* si cela peut se dire, privés et détachés, éloignés de la musique, en oubli ou inversement en défaut d'elle, et au bout du bout abandonnés par elle si c'est concevable – il est possible que ce soit nous qui l'ayons abandonnée ... Ainsi faut-il l'entendre jusqu'au vertige et au bruit dans de multiples directions dont l'inventaire serait à n'en pas douter plus ample qu'en l'état.

La question – mais est-ce une question ? Et si c'est le cas appartient-elle au régime commun des questions ? – porte, si l'on veut bien l'entendre jusqu'au stade de son épuisement propre comme de celui de son objet, sur le *retrait* de la musique, retrait d'autant plus paradoxal que les sociétés modernes sont envahies de part en part par elle. Or celle-ci, dans son expansion et sa réalité objective, se confond par son omniprésence avec le vacarme, ce poids que peut prendre le son et dont le Moderne semble parfois se réjouir, de telle sorte qu'il est devenu le plus souvent très difficile de trouver dans les villes des lieux pour flâner, déjeuner et dîner sans être troublé par les nuisances qu'elle occasionne, dans les salles d'attente et dans les gares sans être oppressé par sa pesanteur ? Car comment pourrait-elle, dans l'épanchement devenu d'elle-même et par la liquéfaction qui a donné lieu à l'inondation de l'espace public, ne pas poser question ?

Et la question s'avère être de civilisation davantage même que de culture. En tout cas, elle n'est pas annexe, bien qu'elle ne soit jamais devenue, on peut s'en étonner parce qu'il s'agit peut-être d'une défaite et déjà d'un abandon, ni une question de société, ni une question, qu'elle est pourtant si on pouvait regarder les choses sous cet angle, de nature politique. Au demeurant, chez les Anciens, Platon

et Aristote, s'agissant de la politique, la question de la musique est absolument centrale et donc décisive. Un simple regard sur *La République* et *Les Lois* comme sur *Les Politiques* l'attestent. Que nous ne le comprenions pas ou plus, ce au sujet de quoi Rousseau d'un côté, Nietzsche de l'autre, nous ont pourtant avertis, ne signifie pas seulement le retrait bien entamé, peut-être déjà achevé, de la musique, mais aussi celui, partout palpable, nous abandonnant à la rumination de la solitude et de la désolation, de la politique. Cet ensemble de réalités signifie par conséquent et également que nous n'entendons plus ce que politique veut dire, que de fait nous n'entendons plus rien *ensemble* depuis la brutalité agrégative des sociétés modernes, de leurs entassements, de leurs architectures contre-nature, impensables en réalité, dont l'a-musicalité frappe les sens et se prouve pour ainsi dire par ses effets qui se résument froidement aux désordres nerveux. Et si l'on vient d'écrire le terme d'« impensable », ce n'est pas par association d'idées, mais par la contrainte qui fait que c'est l'impensable qui est devenu réalité dans le Moderne, c'est-à-dire la contradiction dont il n'existe pas de relève dialectique, le pur contradictoire donc comme eût dit Leibniz. Car c'est la musique comme forme qui est touchée ici, et non seulement dans ce qui fondait l'harmonie dont la philosophie leibnizienne et la musique correspondante de J.S. Bach constituaient à la fois le point d'aboutissement de la gestation d'une culture et d'une civilisation, mais aussi leur commencement, leur exemplarité et leur repère symbolique. Or celui-ci s'est écroulé et il fut même détruit.

*

On devrait se livrer, au moins à nouveau car cela fut fait en d'autres temps, à l'exégèse de cette liaison originellement nécessaire entre musique et politique. En tout cas, on peut et doit ici s'en tenir à quelques aspects décisifs de cette Idée de la politique qui se trouve déjà dans la réalité de la musique.

La musique n'est pas un décor politique, mais sa manifestation même (autrement dit, il n'existe pas de politique *sans* musique) ; à la lettre, la politique est *l'art* d'être ensemble, c'est-à-dire ce qui permet de reconnaître et d'éprouver l'intérêt ou encore le Bien commun, c'est selon, chez soi et avec autrui (la politique ne relevant pas à cet égard d'une pulsion scopique, mais d'une émotion partagée, que la musique est proprement en mesure de propager); entendre ensemble et non voir ensemble présuppose une rencontre, donc un lieu : c'est le moment cultuel – celui de la communauté – de la politique, sa provenance religieuse jamais vraiment oubliée car il lui est, comme l'art lui-même est incapable d'oublier réellement la même inscription d'origine, impossible de l'oublier (le lieu de rassemblement, de culte, de chant commun, l'expérience également de la transcendance qui s'exprime alors dans l'émotion, dans l'âme comme dans le corps) ; le pouvoir n'est pas celui d'un parmi d'autres, mais dans la musicalité d'ensemble que forment les lignes d'une partition non écrite, de paroles fuguées, dans l'orchestration très complexe où chacun, légitimement, occupe sa place et doit se faire entendre, en jouant pour les autres, ni trop fort, ni trop discrètement ; cette partition n'est pas écrite, il faut l'exécuter cependant – telle est la politique – comme si elle l'était presque instinctivement, depuis toujours, tellement la liberté, l'égalité, la justice, la reconnaissance de soi cherchent à s'élargir en cherchant leur voix, en l'éclaircissant comme si elle n'avait pas servi depuis longtemps ou comme si elle devait renaître à chaque fois de son enrouement.

Tels sont les principes réels de l'Idée de la politique, réduits à l'essentiel, mais qu'en est-il de la situation dans laquelle il n'existe plus de musique ?

*

Bien sûr, il y a ceux qui écoutent la musique. Qu'écoutent-ils en réalité et en vérité, et surtout qu'entendent-ils, car cela ne se dit pas, ne trouve jamais sa place ni son expression, comme s'il fallait au-delà même de toute forme de pudeur le

taire, ne jamais l'avouer ainsi qu'on le pratique d'un secret d'enfance. Le désir et plus largement l'*eros* sont tus ; la politique est tue. Et la musique que l'on écoute est tue quant à ce qu'on entend d'elle.

Une musique tue ? Une musique privée d'elle-même, une musique sans musique comme désormais nous avons affaire et même droit à une politique sans politique, c'est-à-dire sans l'Idée d'homme qui la régit impérativement, naturellement et nécessairement. Comment entendre ce qui ne s'entend plus ? Comment avons-nous pu rompre avec la musique ?

Sans doute cela s'est-il fait immémorialement ou si l'on préfère depuis toujours. Mais cette très longue histoire fut entrecoupée de violentes secousses, de spasmes et d'écoutes musicales qui, toutes, ont en quelque façon ébranlé l'Histoire avec laquelle les ruptures, qui sont des élans, des commencements ou des recommencements se conjuguent et même se confondent. Les grands moments de l'Histoire furent ceux où l'on a prêté l'oreille, où les compositeurs ont recueilli le flot musical qui n'est que le désir d'émancipation des êtres, où le commun a du moins entendu, à défaut d'entendre ou de pouvoir entendre directement « le ton de l'Histoire », ceux qui entendaient (Beethoven, Berlioz, Wagner, Schoenberg, Berg, Stravinski, Chostakovitch...). Non seulement faudrait-il comprendre que ces derniers on dit quelque chose de l'Histoire, en concédant qu'ils furent de grands commentateurs de l'Histoire, mais en revanche et c'est d'une plus grande exactitude qu'ils disent l'Histoire en captant sa fureur et sa tonalité toujours neuve dans les imminences événementielles comme dans les éruptions dont elle est capable et qui sont toujours pour nous hors de proportion avec ce que nous connaissons déjà.

*

On croit que la musique est un art, comme au demeurant d'autres, de l'intime. C'est peut-être ce qu'elle est devenue sous un certain régime, en particulier

romantique. Toutefois, ce lieu qu'elle est venue à occuper – qui marque indéniablement et quoi qu'il en soit une forme de retrait – ne doit pas tromper sur le sens de ce mouvement de repli. Si l'on considère, et c'est bien plus qu'un exemple, les sonates pour piano de Schubert, les immenses, nombreuses, longues et interminables dernières, on comprend vite la confiance, le soliloque, l'appel aussi et peut-être surtout, bien que désespéré, à sa rupture, mais on devrait être attentif dans la même mesure à ce que cette musique ne fut manifestement possible que par une impossibilité historique majeure dont elle figure le négatif, marque l'abandon et exhale le désespoir, et dont enfin la figure est pour le moins difficile à rendre. On veut dire très généralement que l'Histoire, dans ces années post-napoléoniennes, n'a pas proposé de solutions satisfaisantes à l'existence. Napoléon fut une grandeur et fit place à une aporie historique. La musique pour piano de Schubert dessine par conséquent comme sa partition et au fil de ses pages le négatif de l'Histoire, donc encore l'Histoire mais inversée. D'un côté, celle-ci continue son cours incertain, désormais imprévisible – de nouveaux facteurs sont intervenus en quelques décennies : l'idée de révolution, les Lumières, le progrès, le bouleversement général des choses, l'annonce d'une révolution industrielle –, de l'autre la musique se concentre sur une forme qu'elle recherche et cette recherche devient sa texture même. La musique avance comme si elle se poursuivait, comme si elle s'échappait et glissait entre ses doigts, et malgré tout comme si cette tension et cet élan lui étaient nécessaires, consubstantiels et vitaux. La musique devient une solution existentielle au sens d'une échappatoire là où l'Histoire fait plus que jamais fi des existences et des individus. Car le règne d'anonymat, d'indifférence et de fracas de cette dernière commence.

À cet égard, on pourrait penser que la musique trouverait là l'occasion de se déployer comme jamais en conjuguant sa propre puissance et son éclat avec ceux de l'Histoire ; on pourrait penser qu'elle n'est que la voix de l'Histoire. Mais ce serait ne pas apercevoir qu'au-delà du triomphe apparent de la musique dans l'opéra au XIX^e siècle et dont les sommets portent les noms de Berlioz, de

Wagner, elle s'est informée de sa propre voix étouffée dans le *Lied* et dans la musique de piano. Même la pratique de la musique de chambre, bourgeoise en vérité, recouvre une réalité plus large qui concerne toutes les subjectivités. Ainsi s'élabore un commun que l'Histoire ne prend plus en charge que pour le broyer, et la musique – comme la littérature du reste, on songe nécessairement au *Lenz* de Büchner – se soutient du tâtonnement par lequel une autre communication doit être possible.

Ce que l'on vient, un peu avec la honte ce celui qui généralise, de décrire, mais avec la certitude toutefois de tenir un fil pertinent d'analyse, vaut pour notre temps, l'aggravation des choses et l'aporie historique en plus, et le retrait de la politique et celui de la musique en partage d'intensité.

Du reste, il faut saisir l'occasion de cette remarque, que l'on pourrait tourner de plusieurs manières, ce qui persuade de son importance, pour constater que nous appartenons toujours à la même séquence historique – disons pour notre propos celle encore du romantisme, avec lequel nous partageons le même lexique et un réseau de sens identique (ce qu'est un artiste, ce qu'est une œuvre, les genres musicaux dont elle se revêt, jusque dans leurs déformations) que Schubert qui nous sert de repère – oui, Schubert, car Beethoven se tient encore dans l'ombre napoléonienne et plus amplement dans la promesse historique de la Révolution ; son style tardif marque à l'évidence une inquiétude à ce sujet, mais elle est le propre d'un génie souverain qui se tient humblement au plus profond de la finitude tout en portant sur elle le regard distancié, olympien, de l'au-delà et de l'éternité. Schubert encore, car en contraste de ce regard quasi-divin, d'un homme, Beethoven, ayant par son génie participé à l'aura des dieux, d'un homme tel qu'il doit être ainsi que l'a enseigné la philosophie des Lumières, il ne possède plus dans son regard la lumière divine, de même ne manifeste-t-il aucune victoire de la forme apollinienne sur l'informe dionysiaque, comme si la musique elle-même avait changé d'origine, de provenance empirique et historique en se déployant depuis une humanité désarmée dans sa chair et son esprit. Schubert donc, parce

qu'il ouvre la voie de l'errance contemporaine, celle du Voyageur intérieur, celle d'une Histoire inquiétante et inquiétée, sans cesse défaite (elle ne produit ses formes que pour les détruire – l'institution civilisatrice fait défaut, est devenue impuissante au point que l'Histoire elle-même, la contemporaine en tout cas, pourrait se définir comme une puissance impuissante). Schubert enfin, si l'on peut dire, en ce qu'il annonce en quelque sorte dans les dernières sonates que nous ne ferons et ne pourrons que le répéter, que répéter les mêmes formules, ce que Samuel Beckett, au contact passionnée et fraternel de ces mêmes œuvres, saura reprendre, lui aussi répéter et formuler.

Et, quoi qu'il en soit, au regard de cette figure si touchante parce que simplement humaine et non démonique comme celle de Beethoven qu'est Schubert, on ne doit pas confondre, à propos de notre temps, la nouveauté qui n'est qu'un produit, donc une illusion, avec les cadres par lesquels une époque s'appréhende quant à son sens et dont manifestement le contemporain n'a pas su édifier la structure propre. C'est pourquoi, il convient de ne pas davantage confondre ce que l'on prend pour des formes nouvelles qui ne sont en réalité que les déformations de formes antécédentes et seules consistantes avec des créations, c'est-à-dire des percées de sens. On doit le terme de « *percée* » à Thomas Mann dans *Le Docteur Faustus* ; il sera théorisé peu après par Adorno, en particulier dans son *Mahler* afin de définir la création en tant que telle, c'est-à-dire une ouverture par fracture d'une époque, d'un temps et d'un cadre.

Nous nous tiendrions donc, quant à nous, toujours dans le moment de l'épuisement d'une séquence historique, qui commença avec la musique *infinie* de Schubert et la prose inouïe de Büchner, que les sons de l'opéra comme les grandes sagas romanesques du XIX^e siècle auront étouffés jusqu'à ce qu'elles resurgissent comme la vérité de toute cette séquence. Car même dans les exposés les plus grandioses, à la dimension du monde moderne qui vient de naître, chez Balzac ou chez Zola, la solitude errante de l'individu apparaît très vite, et cela d'autant plus que le cadre historique se montre plus vaste et dévorant. La

négativité – le pléonasme veut qu’il s’agisse de ce qui contredit l’Histoire et de son véritable sujet et moteur – est et demeure la question moderne, même lorsque, comme aujourd’hui, elle semble avoir disparu, du moins dans l’évanouissement de sa forme. Elle constitue la tâche unique de la pensée. Il faut préciser que selon toute évidence une telle négativité ne peut plus se laisser traiter par une dialectique habituelle, toujours trop mécanique et donc elle-même invalidée par sa propre illusion ; c’est en réalité une négativité sans emploi, irrelevable, ne se surmontant donc pas mais s’approfondissant davantage encore comme le mystère que Lenz est pour lui-même et comme l’obscurité dans laquelle pénètre avec le sentiment de ne jamais pouvoir en sortir le Voyageur somnambule de Schubert.

*

Et pour se persuader sinon se laisser convaincre, au moins au premier degré, par les apparences, que la musique dont nous parlons endosse une telle négativité – ce fut du reste sa fonction explicite, aussi bien dans *Geist der Utopie (L’Esprit de l’utopie)* de Ernst Bloch que dans le corpus entier d’Adorno –, il suffit de considérer que plus la dimension sonore est importante, plus la musique est discrète, et même doit l’être pour pouvoir revêtir le contenu du négatif. Inversement, une musique qui épouserait la positivité du temps ne pourrait jamais consister que dans la mélopée infinie des supermarchés, des halls d’aéroport et des salles d’attente, sans oublier ces autres modalités lorsqu’elle se résume aux marches et aux parades militaires ou encore l’usage médiatique, d’accompagnement, de stimulation et de manipulation des foules. Cette musique comme la politique qui lui correspond est l’apparence sans reste, l’immédiateté de l’apparaître qui a pour seul corolaire le réflexe. À l’inverse, l’imperceptible semble bien constituer le commencement de la musique.

Il y a par conséquent et de fait tout à redouter d’une « massification » de la musique, par soustraction de la négativité ou par absorption par la positivité. La

preuve en est le musicien lui-même, lorsque Chostakovitch confie au quatuor à cordes ce que ses symphonies contenaient de négativité, en réalité en leur soustrayant en particulier leurs conclusions obligeamment optimistes imposées par le régime, ou en confiant à la solitude d'un tiroir la IV^e Symphonie par peur qu'on y reconnaisse quelque tendance formaliste (on dirait aujourd'hui, à des fins d'invalidation et d'irrecevabilité : élitiste).

*

Étrange destin, donc, de la notion d'intime. Il faudrait pouvoir l'instruire autrement que comme une simple privation tout en ne se laissant pas séduire par une dialectisation facile dont les philosophies et les religions trahissent parfois le vide. Car si chacun, un peu sensé, et disponible pour autre chose que les hypnoses imposées par le Moderne (ce que l'on nomme parfois l'absence d'alternative, les nécessités et contraintes de tous ordres, la politique même au sens le plus trivial, partagé et faux puisque sans l'Idée et au ras de l'herbe), s'arrête sur cette notion, il reconnaîtra qu'elle ne recouvre aucune hénologie, qu'elle est en revanche peuplée, d'une part par le souffle musical qui la pousse et la tonalise, d'autre part par le désir de communication qui la traverse et la partage en tous les sens du terme. De ce point de vue, la musique n'est jamais intime, car elle effectue, en son désir, le mouvement qui cherche activement à combler – à construire ! – le terme de commun ou celui de communication, ce que l'on nomme un peu platement le désir de partage. Or, cette apparence de platitude ou de naïveté traduit une profondeur en ce qu'il s'agit en réalité de *l'expérience* même de la musique. Et c'est bien d'elle, de cette expérience-là et, on l'a compris, surtout de sa perte, qu'il est question ici. La philosophie de Kant, reconnaissons-lui ce point même si elle ignore tout de la musique au point de ne percevoir en elle que ce que le Moderne a mis en relief, à savoir qu'elle dérange et perturbe l'intimité nécessaire des êtres (nous dirions qu'elle pollue, ou encore qu'elle est invasive, qu'elle viole

l'espace, le territoire et la liberté de chacun), a, s'agissant de l'expérience esthétique, compris que le jugement de goût (« c'est beau ! ») enveloppe nécessairement autrui. Et c'est peu forcer les choses que d'estimer que la communication y est comme requise, que c'est elle qui guide le jugement, pas seulement le jugement d'ailleurs, qui est par trop un terme de philosophe, mais l'émotion qui ébranle le partage et le commun.

En effet, ce qui est ressenti dans l'émotion musicale n'est pas un désir fermé sur sa propre satisfaction, c'est d'abord sa reconnaissance mais comme seul partage et non comme la soumission à un jugement ou une autorité. Et, ensuite, le désir lui-même se fait demande : allons vers ce jardin, vers cette rivière pour nous baigner, vers cette forêt pour jouir de sa fraîcheur, vers ce pays pour nous aimer, vers ce bonheur en vérité. Ou bien, comme je suis dans le malheur, ou comme tu y es jeté, toi, écoutons-nous, aidons-nous ! À l'extrême, puisque les situations le sont, même la platitude, et on peut même songer à la mièvrerie, qu'on y regarde de près, et du reste les didascalies musicales présentent la plupart du temps les choses sous cet aspect, traite toujours en quelque façon, on veut dire fondamentalement, et c'est pour cette raison qu'il faut la prendre en considération, de ce désir, dès lors que l'émotion, quelle qu'elle soit, et surtout quel qu'en soit l'objet possède la même valeur qu'une autre, ne serait-ce que parce qu'elle est de même nature (le critère étant précisément l'adresse à autrui, ce qui permet de distinguer entre la jouissance purement subjective, qui est sadienne, et le plaisir qui relève ici d'un commun, qu'il s'agisse de l'*eros*, de l'amour ou de l'amitié).

*

Comme toujours dans la réflexion, le véritable sujet finit par apparaître, enfin aiguisé, dans sa nécessité, preuve qu'il est consistant, ainsi que Montaigne l'a vérifié à même sa pensée et son écriture. La question, en effet, de savoir ce qu'il advient lorsque ce désir qui déclenche et habite physiquement comme en esprit la

musique, désir qui, déjà, connaît, comme son étymologie l'indique, une séparation et la douleur d'un arrachement – le fait d'être sorti de l'orbite de l'astre, le désastre si l'on peut se permettre sans du reste forcer en quoi que ce soit les choses –, lorsque donc ce désir est oublié ou s'oublie, lorsqu'il n'existe plus.

Il n'y aura donc plus de musique, de politique, ni d'ailleurs ce qui confère tension, mouvement, épaisseur et vie aux êtres et aux choses ainsi qu'aux rapports qu'ils entretiennent. Leibniz sauvait de la solitude les substances individuelles, finalement appelées monades, qui sont sans porte ni fenêtre parce que chacune est un point de perspective sur le monde, parce que ce dernier n'est pas une réalité en soi extérieure à la représentation, parce que chaque monade contient à sa manière le monde, par le fait que tous les êtres sont reliés dans et par une gigantesque organisation qui a Dieu pour nom et qui la règle ainsi qu'un orchestre. À présent, dès lors que ce logiciel organisateur a été décapité, que la pensée du monde quant à son principe s'est épuisée en elle-même, il ne reste que le fatras hasardeux du monde dont les lois sont elles-mêmes contingentes.

Et si loi il y a encore, si une liaison subsiste pour faire un monde, c'est de façon déchirée et effilochée, ce dont les vêtements d'aujourd'hui, usés et plus qu'élimés à l'achat sont comme l'indice et même l'affiche pour ne pas dire l'aveu ou la conscience sur le mode de l'inconscience. Sur un tel signe, on perçoit ce désespoir musical qu'on entendait au début dans ce terme qui est venu tout seul, *musiclessness* (on y entend l'abandon, la dolence, l'intensité de la perte, et davantage que la perte, la privation, un peu comme Hannah Arendt dans l'analyse du *Système totalitaire*, et sans doute la provenance du terme doit-elle beaucoup à son idée de la perte de monde, lorsqu'elle parle de la désolation (la privation de sol de l'apatride qui lui retire l'humanité).

Ce qui apparaît plus évident encore, c'est non seulement que le monde, littéralement, et dans des directions et des sens forts différents qui toutefois ramènent à la même idée, est que le monde ne s'entend plus. Et pas seulement parce qu'il n'est plus un orchestre (créé ou fait par Dieu), ni une réalité orchestrée (la

science et ses lois), mais parce qu'il sombre dans la désorganisation (celle-ci n'ayant rien à voir avec la multiplicité bariolée des voix qu'était le monde avant les impérialismes et les colonisations) et la mésentente. À la fin des fins, la nature elle-même, dans les modifications que l'anthropocène lui impose, change de partition, qu'elle jouera désormais, dans l'indifférence ou le soulagement, on ne sait pas, sans nous, et à laquelle de toute façon nous ne participerons plus, ainsi que nous l'avions en quelque sorte fait depuis quelques millénaires comme des chanteurs invités dans le beau décor d'un opéra.

La réalité d'un monde sans musique – l'idée de monde n'implique-t-elle pas la musique tel un jugement analytique, celui qui contient *a priori* son prédicat ? –, d'une humanité sans musique (l'humanité n'est-elle pas « musicale » de part en part, sous cet angle, celui de la pitié, de la sympathie, de la compassion, puis du langage, de l'adresse, des institutions bien évidemment ?), d'une existence sans musique (une existence qui n'est plus tonalisée mais commandée, rangée et ordonnée, une existence qui par son rapport au langage et aux affects ne se « joue » plus, c'est-à-dire en exerçant sa liberté ainsi que l'eût dit Schiller), tous ces différents plans, donc, qui sont bien autre chose que la métaphore l'un de l'autre, jamais n'ont connu, faut-il en faire mention, de réalisation ou d'accomplissement effectif. Car, si on revient un instant à l'élémentaire, pourquoi et comment en arrive-t-on concrètement à faire de la musique, un faire à la vérité pour le moins étrange qui n'a jamais de résultat qu'impalpable et éphémère, plus ténu encore qu'un acte de langage ?

Il faut donc reprendre : la musique est un transcendantal, c'est-à-dire un cadre en principe nécessaire et donc contraignant par lequel ont lieu toutes les perceptions possibles ainsi que tout rapport avec l'extériorité qu'on appelle le monde. Or ce cadre-ci pourrait être oublié ou s'oublier... Il y a en revanche des dimensions transcendantales que l'on ne peut, en ce sens, oublier, comme l'espace et le temps qui constituent ce que la philosophie de Kant nomme les formes *a priori* de la sensibilité. Heidegger a décalqué ces transcendants dans ce qu'il appelle des

existenciaux, autrement dit le fait qu'il existe des structures tout aussi nécessaires de l'existence (l'existence comme souci, comme temporalité qui fait son être, comme rapport à la mort...). La musique, à cet égard, et pas seulement pour l'opinion qui ne voit pas en quoi la musique envelopperait quoi que ce soit d'essentiel, semble pour ainsi dire facultative, tout à fait contingente (pourquoi serait-on musicien, mélomane ?) Mais au fond, en quoi la musique constituerait-elle un transcendantal, si ce n'est qu'elle a lieu, inchoativement, musicalement, rythmiquement, harmoniquement, horizontalement comme verticalement lors de n'importe quelle mise en rapport d'une chose avec une autre, d'un moment avec un autre, d'une représentation avec une autre et par conséquent, qu'on l'entende comme on veut, à l'occasion de toute naissance ou venue au monde ? Et supprimons un instant, ne serait-ce que par hypothèse une telle constitution (on comprend qu'en réalité il s'agit d'autre chose que d'une hypothèse), on pourrait comprendre aussitôt que la solitude absolue, dont la réalité peut être attestée, doit se définir par l'absence de musique. De même, la folie serait en quelque façon l'impossibilité d'en faire. Et la pauvreté comme le délaissement (c'est en l'occurrence peut-être le mot que nous cherchons depuis le début pour rendre compte du phénomène), pour considérer d'autres formes de privation, connaîtraient ce mutisme, cette absence d'échos et de répons, de vanité de toute adresse et de toute émotion reçue comme donnée. Le phénomène s'accompagnerait, on doit s'en douter, d'une dé-temporalisation et d'une dé-spatialisation de l'existence par ceci qu'aucune forme ne peut être composée ni se déployer dans ses variations. L'existence ne serait plus qu'un thème sans variations, une tonalité sans temporalisation ni extension spatiale possible. Une des définitions de la privation serait donc à trouver dans l'a-musicalité. Inversement, la musicalité fait remarquer son antécédence sur la perception visuelle ainsi que de façon plus générale sur la constitution d'un monde. Mais comme il existe toutes les formes de séparations, de discordes et de relégations dont on a fait part, comme ces désastres font partie du monde, ainsi la privation

en est-elle une réalité effective. Davantage : cette réalité peut se faire agissante, déstructurante par sa nature même des autres réalités, et c'est pourquoi on ne comprend pas comment on peut, comme Spinoza, nier la puissance de la négation jusqu'à sa réalité même.

Mais à y réfléchir et en cherchant en quelque sorte à vérifier l'idée, il apparaît que l'a-musicalité est au plus proche de ce que Hannah Arendt nommait la perte de monde, cette idée qu'elle a développée manifestement à partir des intuitions de Martin Heidegger sur les mêmes thématiques de privation de monde, de pauvreté en monde, etc. L'idée demeure pourtant encore abstraite ; elle l'est déjà moins si l'on considère qu'elle, la musique, loin de nous enfermer en nous-mêmes, fait signe, toujours, vers une extériorité. La musique n'est en rien solipsiste (cette attitude ou d'abord cet état, comme dans le rêve, où toute réalité n'existe qu'en nous et pour nous), mais se présente, vient, nous vient du plus profond de (que) nous-mêmes. Elle vient comme l'amour, ce que tout un chacun peut vérifier, comme une grâce, comme la promesse, comme l'impossible qui, pourtant, à l'instant, prend forme et presque visage. Et de quoi la musique serait-elle porteuse si ce n'est de ce tout autre, d'abord de cet autre que nous-même, là où nous ne sommes qu'un simple vivant, sans ouverture, sans monde en effet, si l'on peut comprendre enfin par ce terme non pas une réalité cosmique, mais l'horizon de l'apparaître, d'un apparaître toutefois plus ample et d'un empan aussitôt considérable, que ce que nous avons sous nos yeux et qui nous inhébe, et ne fait pas monde.

Le désastre de l'a-musicalité et celui-là même du monde. Il est aussi celui du désir. Et encore le désastre de l'autre. L'arrachement et la perte qu'il signifie n'épuise pour autant pas si facilement son sens, c'est-à-dire ses implications, les directions réelles et matérielles qu'il prend, les visages qu'il endosse et les effets physiques, nerveux, psychologiques qu'il induit, sans parler de la difficulté intrinsèque qu'il

y a à le penser. Car il faudrait conjoindre en un seul geste de pensée le nihilisme probablement agissant dans cette affaire, l'affaissement de la puissance créatrice (qu'on n'invoque pas la créativité, comme c'est le cas un peu partout, en arguant que notre époque serait supérieure à cet égard, car la créativité, celle de l'enfant par exemple, n'a rien à voir avec la création, pas davantage, faisons une analogie, que l'enfance n'a à voir avec l'infantile), sans parler, même, de l'inspiration, cette notion depuis longtemps inutilisée, ce qui, en rapport avec ce qui nous occupe, est bien loin d'être insignifiant.

Pour finir, l'oubli de la musique. Comme si la musique n'était pas en et par elle-même oubli ! Elle est l'oubli qui s'efforce à son expression, qui cherche à crever le tympan de l'oubli pour naître à la vraie vie du bonheur. Mais cet oubli qui ne s'oublie pas est si différent de celui qui dévaste le monde, d'un oubli si radical qu'il ne garde même pas de traces. Si la musique est la mémoire de l'oubli, le bruit et le fracas, et l'a-musicalité ont pour vérité motrice et visée l'effacement, aussi accablant que l'est un visage hébété qui ne comprend même plus la question posée.

André Hirt

20 juin 2017