

SILENCE et HURLEMENT des SIRÈNES

(Sirènes II)

La tentation est toujours grande, sinon elle ne serait pas. Elle est à la mesure de la séduction. Cela, cet échange, fait bien un Pacte conclu on ne sait plus quand, de façon définitive, si bien que ce dernier ne cessera plus de nous rappeler, le doigt posé dessus, les conditions du contrat. Nous sommes chacun responsables, absolument, tout en n'ayant pas même souvenir d'avoir jamais contracté. Nous sommes tenus, fermement, sans délivrance possible.

Et si, par le chas d'une aiguille, la délivrance avait comme par miracle lieu, ne serait-elle pas le bonheur, mais un bonheur que personne n'a jamais connu en l'état ? Peut-être nous ramènerait-elle, si l'on peut dire, car tout ce que nous mentionnons là est en toute rigueur impossible – mais il n'y a de pensée qui vaille que de l'impossible –, à l'animalité, ce malheur sur terre assurément mais aussi, sous son autre aspect, ce bonheur *pour nous* lorsque nous vient l'idée de l'autre état qui aurait pu et dû, en regard de notre condition, être le nôtre.

Face à la tentation, devant ce qui nous séduit si puissamment en elle, nous ne pouvons, c'est le moins, que chercher à résister. En vain, assurément. Mais peut-être pas tout à fait, car le sens d'une limite a bel et bien résisté en nous, pour notre malheur comme pour notre bonheur, ce sera ici et c'est en réalité la même chose, on le constate avec stupéfaction et incrédulité, dans la mesure où nous avons été maintenus en cet état, cantonnés en lui (on tiendra en l'occurrence une sorte de preuve, bien imprévisible et insoupçonnée, de la réalité des espèces) puisque les piquets du parc humain se seront montrés infranchissables.

On était d'abord soi-même bien loin de s'en douter à la lecture de l'*Odyssée* d'Homère et du texte de Kafka intitulé *Le Silence des sirènes*, du commentaire qu'en a fait Blanchot dans *Le Livre à venir*, et même de la *Dialectique de la raison* d'Adorno et Horkheimer,

mais on vient de parler, à propos de nous, s'agissant des humains, très précisément de la *musique*. Comment en traiter, dans le cadre esquissé ici, si improbable, si ce n'est en comprenant qu'elle ne peut au fond être abordée que sous l'angle du droit, de la contradiction comme dans un procès – et d'ailleurs, depuis Nietzsche qui en a révélé la nature, est-elle autre chose qu'une scène, un procès, un procès sur une scène ? –, en somme à l'ombre de la loi qui nous fait humains. Et toute la difficulté provient, semble-t-il, de ce que cette loi, en tout état de cause, une « grande loi », de celle qui structure *a priori* le domaine sur lequel elle s'applique, n'est pas uniquement ce qui nous frustre ou nous empêche d'être heureux, mais consiste également à nous protéger d'une déferlante musicale, d'une musique que nous n'avons jamais entendue, d'une musique insoutenable, mais qu'antérieurement, là est la question indécidable, nous avons nécessairement, phylogénétiquement, « entendue », et dont nous avons, d'une manière ou d'une autre, intuitivement ressenti la menace. Et peut-être même, à l'inverse, rien ne serait changé, car s'il existait une musique du bonheur, d'un bonheur absolu, sans nuance ni contraire, elle serait, pensons seulement à sa monotonie insistante, au même niveau et à la même intensité qu'un acouphène, de celui qui aura détruit Robert Schumann, elle aussi insoutenable. C'est pourquoi la musique a trait à la mort ; de part en part, et sous deux aspects contraires. Selon une expression utilisée jadis par Michel Deguy à propos de Thomas Mann, elle porte en elle une « *séduction de la mort* ».

Thomas Mann, précisément, puisqu'il est toujours question de lui et du *Docteur Faustus* en particulier. On pourrait soutenir que le personnage d'Adrian Leverkühn, le compositeur imaginaire du roman, fait de part en part l'épreuve, qui est plus qu'une expérience, de la loi. Remarquons toutefois, à ce stade, que plus on avance dans la lecture de ce roman musical et qu'on la reprend, Adrian n'est pas ou plus si imaginaire que cela, non parce que de la musique, depuis les années quarante, ferait par des formes diverses d'association réellement écho à ce que ses compositions, elles aussi imaginaires, laissent « entendre », mais parce sa présence semble s'approfondir et se

consolider au point de devenir réelle, parce que, au fond, un tel personnage de roman ne peut pas ne pas avoir dans la réalité historique son correspondant, qu'il s'agisse en définitive de son modèle ou de sa copie. Ou bien, s'il ne s'agit que d'une simple impression, il faudrait tenter de dire que sa musique est de celle que l'on entend malgré tout ou que l'on pressent, ou encore qu'elle était, voilà le point, *déjà* présente dans la musique du passé, mais comme recouverte ou assourdie, composée pourtant mais non mise en relief dans l'interprétation par une sorte de cécité et de surdité conjuguées, et que, partant, on parvient tout de même à percevoir de mieux en mieux tout en en redoutant la manifestation pour ne pas dire l'explosion.

Le texte de Kafka, *Le Silence des sirènes*, magnifique dans sa formulation, sa simplicité qui désoriente, sa nouveauté avant tout, et c'est en cela qu'il nourrit le travail en l'occurrence redoutable de l'interprétation¹, peut, sans pour autant entrer dans les arcanes que le commentaire de Stéphane Moses propose, instruire sur l'un ou l'autre point ayant trait à la question musicale. Le titre de Kafka est lui-même sidérant par sa mention du *silence*... Comment le chant si malheureusement tentateur, parce que mortifère, des Sirènes pourrait-il être silencieux ? Et si c'est encore un chant, alors les Sirènes ne se sont pas tues. Ou bien, ce serait la voie dans laquelle on s'engagerait plutôt, bien qu'elle soit éprouvante pour la logique, il y aurait un silence dans la musique. Comment le comprendre, sinon que la musique s'y serait en quelque sorte évanouie, qu'elle ne ferait plus sens, et aussi que dans l'absolu il n'y aurait plus rien de décisif à entendre. Et si l'on poursuit le caractère aventureux et spéculatif de cette réflexion sur la musique, on ajouterait qu'elle aurait perdu tout simplement de son importance, que par conséquent un événement métaphysique aurait eu lieu, renversant tout ce que le chant des Sirènes pouvait soutenir, c'est-à-dire sa dimension in-humaine, donc transcendante, redoutable et terrifiante comme peut l'être un décret divin. On rencontre sur ce point, très involontairement et seulement en suivant la pente spéculative et sa logique propre, la lecture la plus courante de cet

¹ Cf. le commentaire de Stéphane Moses dans *Exégèse d'une légende*, Paris-Tel-Aviv, Éditions de l'Éclat, 2006, intitulé *Ulysse chez Kafka*.

apologue de Kafka, à savoir qu'il serait question dans ce texte de la « mort de Dieu », de ce Dieu qui pour l'auteur du *Procès* se serait définitivement retiré en laissant derrière lui une terre aussi dévastée que l'est chez Homère le rivage où se tiennent les Sirènes.

Si l'on fait un instant l'effort de reprendre la logique qui mène d'Homère à Kafka, du changement d'attitude, si c'est effectivement le cas, d'Ulysse, alors on constatera que les Sirènes profèrent dans l'Odyssée un chant transcendant, insoutenable pour les humains. Ulysse, qui veut, plus qu'il ne désire, entendre le chant tout en ne risquant pas sa vie, se laisse attacher au mât du navire. Chez Kafka, il n'y a plus rien à entendre. Ulysse croit en cela avoir conjuré le chant des Sirènes en les ayant, par son propre pouvoir, si l'on peut dire, réduites au silence. Ulysse apparaîtrait alors, selon la leçon d'Adorno et Horkheimer, comme le patron de l'homme occidental, de ce qui en lui est devenu Sujet et maître de la nature. Cet homme ne serait plus soumis, d'une manière ou d'une autre, à un discours, une leçon ou une révélation qui seraient insupportables.

À moins, en effet, que les Sirènes soient devenues aussi rusées qu'Ulysse... À moins que le texte de Kafka ne fasse en réalité état que d'une semblance, dont on sait plus très bien, dans ce qui serait comme souvent chez cet écrivain une aporie interprétative, qui illusionne qui. Ainsi pourrions-nous croire, en nous mettant à la place d'Ulysse, avoir réduit les Sirènes au silence par notre propre intelligence. Et si ce n'est pas le cas, et bien d'autres sont également envisageables, de la croyance au faux jusqu'à la non-croyance à ce qui est réalité, etc., Ulysse serait le jouet du silence réel des Sirènes, silence dont il n'y aurait pas à se réjouir, silence auquel l'Occident les aurait progressivement réduites, mais dans l'aveuglement général ! Si bien que cette victoire d'Ulysse, ce qui du moins prend cette forme, apparaîtrait en réalité comme la plus grande défaite de l'histoire. Et, partant, il n'y aurait plus très loin entre Ulysse et Œdipe qui, lui aussi et surtout, se *croyait* illusoirement tout-puissant et omniscient.

Mais peut-être que ce silence n'est pas même réel et qu'Ulysse n'entend plus rien, qu'il n'écoute que lui et ne croie qu'en lui. Et s'il faut imaginer un Kafka s'éloignant de toute musique, constat auquel on se rend, à la lecture, malgré le passage de la sœur jouant du violon dans la *Métamorphose* et de *Joséphine la cantatrice*, ce serait du fait de cet autre constat, celui de la « mort de Dieu », selon l'expression consacrée, mais qu'il faudrait, c'est là une autre affaire, critiquer en l'état en la reformulant tout autrement afin qu'elle fasse plus clairement sens dans le non-sens. En tout cas, si la musique est problématique pour Kafka, à travers la reconfiguration du personnage d'Ulysse et la réévaluation du statut et de l'importance des Sirènes, à la lecture on se demande si Ulysse n'est pas tout simplement *indifférent* à la musique, au point qu'il ne l'entend pas, ou plus si jamais elle se déroule et se joue malgré tout encore ! Ainsi pourrions-nous comprendre aussi, du moins aborder le problème si controversé, parce que contre-intuitif, de l'a-musicalité de notre temps. Toujours est-il, et la meilleure lecture est peut-être toujours la lecture *littérale*, qu'Ulysse n'entend rien, qu'il est *sourd* ou bien qu'historiquement il l'est devenu. Loin de la naïveté, peu adéquate au personnage, qui lui aurait permis de survivre, à moins de produire par ruse une semblance de naïveté, en entendant tout en n'entendant pas, ce qui est incohérent parce que cela remettrait en cause la puissance de la musique dont parlait encore Heinrich von Kleist dans sa nouvelle *Sainte Cécile ou la Puissance de la musique*, on opposera qu'Ulysse ne *questionne* plus et même qu'il ne réfléchit plus. Sa propre puissance serait devenue, croit-il, telle que les mystères seraient levés, que la transcendance n'aurait plus lieu d'être, qu'il n'y aurait rien à entendre d'*une parole venue d'ailleurs*. Si bien que la question de la musique est celle de la question ou que *la* question est bien celle de la musique. Et les Sirènes incarneraient le fond de la question, comme question. Celle à laquelle, faut-il vraiment le préciser, il est si difficile ou impossible de répondre, d'où l'effroi qu'elle suscite.

Et si cette question, de nature philosophique, peut paraître bien improbable car si éloignée des préoccupations, on se rapprochera de sa pertinence en la formulant autrement : que veut dire entendre la musique ? Et qu'entend-on dans ce qu'on

entend ? Que voit-on et voit-on quelque chose ? Et pourquoi n'entend-on et ne voit-on rien ? N'y a-t-il vraiment rien à entendre, à comprendre, à « voir », dans la musique ? Et si quelque chose est à entendre, de quoi peut-il s'agir ? Et pourquoi faut-il, ou faudrait-il, nous en protéger ? Enfin, si la musique indiffère, comme chez beaucoup de nos contemporains, que signifie cette indifférence dès lors que la surdité est celle de la pensée et ne résulte pas de la nature (le sourd, comme on sait par les plus grands musiciens, entend et cette surdité-là contient, on pense bien sûr à Beethoven, l'écoute la plus fine...)².

Reste une hypothèse à laquelle on a déjà fait allusion, mais qui à ce stade du développement prend un autre relief, qu'Ulysse, et avec lui Kafka, *sauraient* que la musique ne renvoie à rien, qu'elle ne possède aucune consistance, qu'elle sonne en tous les sens creux, et que même les sons et les paroles qui sont les siennes dans les voies devenues impuissantes des Sirènes (d'où leur excès de stratagèmes de séduction dans le texte de Kafka) ne signifient plus rien du tout. Et la musique ne serait alors plus, dans le meilleur des cas, ce qu'elle est au demeurant devenue pour nos contemporains, qu'un pur et simple plaisir physique, à vrai dire juste une sorte de chatouillement. *Finis musicae, incipit tragoedia*, dirait Nietzsche. La tragédie serait au fond celle de la musique. Et c'est bien ce que Thomas Mann a parfaitement compris et mis en scène dans *Le Docteur Faustus*.

Les Sirènes ne nous instruisent sans doute pas sur la nature de la musique. Mais il apparaît certain qu'elles nous apprennent quelque chose *de* la musique et sur la musique. Et ce « quelque chose », qui n'est pas une simple formule, cherche à faire signe vers l'insymbolisable qui est la marque du réel. Et si cela est bien le cas, alors les Sirènes nous portent par leurs voix, ou si l'on préfère leur silence, car on cherche ici, dans ce qui précède comme dans ce qui suit à suggérer qu'il s'agit peu ou prou de la même chose, vers la plus grande profondeur de la musique, « là » « où » elle se tient, tapie, enroulée autour de son réel.

² Cf. André Hirt, *Surdité (Sur la musique)*, in *Staccato—Musiques, existences, philosophies*, Paris, Kimé, 2016.

Plus directement et dans l'absolu, la question est pour nous plus redoutable encore, et cela à tous les niveaux, qu'il s'agisse de celui du simple divertissement comme de cet autre, plus élevé, du statut métaphysique de la musique. Car que veut dire *entendre* de la musique, entendre, avant même de l'écouter, car il existe en l'état un ordre des raisons dans l'exacte mesure où il faut d'abord entendre pour pouvoir écouter ? Par conséquent « entendre », puisque cela n'est plus nécessairement le cas aujourd'hui, dans l'ordre et sous l'angle de la civilisation : être interloqué, être rendu attentif, c'est-à-dire faire l'épreuve d'une passivité active. Et il ne s'agit pas seulement, on s'en doute, d'entendre quelque chose, c'est-à-dire matériellement, sur le plan sonore, qui n'est guère la question, mais entendre quelque chose, non pas cela va sans dire une signification, car cela reviendrait à se situer sur le plan du langage, mais un sens, autrement dit, faire l'expérience d'une ouverture, d'une direction et d'une intention signifiante, même s'il ne s'agit que d'une disposition ou d'un affect.

Car cette question qui peut apparaître ou bien naïve et sans intérêt, ou bien encore beaucoup trop lourde dans ses implications théologiques et métaphysiques, est bien celle qui se tient, inévitable, au cœur de celle qui porte sur les Sirènes. En effet, si l'on meurt en les entendant, ce n'est pas seulement parce qu'on a été impressionné par un son (cela ne voudrait rien dire ici), mais parce qu'on a distinctement entendu quelque chose. Et qu'entend-on plus généralement à l'instant même de la mort, y a-t-il un échange entre le mourant et la mort qui soit d'ordre auditif, qui signale d'une manière ou d'une autre la fin de l'existence et l'entrée dans un ordre tout autre, rigoureusement inconcevable, à vrai dire comme celui que la musique n'est pas tout à fait, mais qu'elle recouvre comme ce qui est le proche d'elle (un peu comme Schopenhauer affirmait que la musique consistait en sa nature métaphysique en la copie première, la plus fidèle qui soit, du monde) ? Et puisque la question insiste, que voit-on dès lors qu'on a entendu, c'est-à-dire *compris* ?

Et si la musique n'est pas, essentiellement, ce qui chatouille le corps et plus indirectement l'esprit de la façon la plus agréable, c'est bien qu'elle touche à une profondeur dont le langage verbal n'est que l'émanation dernière et pour tout dire oubliée de l'origine, c'est bien aussi que la musique, comme Nietzsche le savait et l'avait rappelé avec force, a trait à *l'origine*, en valide la notion et en inscrit la pertinence, notion impraticable sur le plan méthodologique, que science et même philosophie rejettent au profit d'une notion plus rationnelle comme celle de commencement. La musique, à ce compte, est ce que nous entendons, parce que nous écoutons ce qu'elle nous adresse, que de surcroît nous comprenons sans pouvoir nous le formuler, car sinon elle ne nous émouvrait pas aux larmes et parfois, avec beaucoup d'ambiguïtés, dans la joie.

Les Sirènes donc, que nous « disent-elles », que nous montrent-elles dans ce qu'elles nous adressent ? Kafka avait sans doute, après réflexion, raison d'inscrire dans leur figure celle de Dieu en signifiant par là qu'elles n'étaient pas de simples mythes sans davantage d'intérêt pour nous autres modernes.

*

Car il faut bien nous y résoudre, les Sirènes incarnent dans l'imaginaire qui seul est à notre portée un ailleurs absolu, pour ne pas dire l'absoluité d'un ailleurs. Celui-ci nous échappe et néanmoins nous attire comme seul l'inconnu sait le faire. Mais l'inconnu est en l'occurrence le terrible, un peu comme Rilke le disait, mais peut-être en un autre sens, qui de toute façon n'exclut pas celui-là, à savoir que le beau, celui de la musique dans notre cas, est « *le commencement du terrible* ». La phrase trouve assurément son origine chez Nietzsche, dans *La Naissance de la tragédie*, lorsqu'une sorte de soulagement naît de ce que « *nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité* ». Et ce qu'il y a à l'évidence de plus terrifiant réside dans la certitude, à cet égard, que le réel et partant la vérité n'ont rien, absolument rien, de « séduisant » ni de beau. L'euphémisme s'impose... Et pourtant, nous sommes séduits par cette dimension

effrayante. N'est-ce pas sur ce point que l'effroi a lui-même effrayé Freud lorsqu'il a fait l'hypothèse (et pour lui, l'ami de la science la plus dure et rude, l'ennemi déclaré des philosophes qui spéculent beaucoup trop...) de la *pulsion de mort*, présente et repérable dans l'individu et devenue événementiellement manifeste au cours du XX^e siècle au cœur de la civilisation elle-même ? Depuis ces dernières décennies, depuis le roman de Thomas Mann qui en pris la mesure, depuis ce que la civilisation avait pourtant produit de plus élevé, la pulsion de mort se recharge et stagne au-dessus de nous, comme un orage prêt à éclater.

Et c'est donc bien de cette liaison entre Ulysse et la pulsion de mort qu'il est sans cesse question. Pour le commun, elle ne prend certainement pas l'allure terrifiante que l'on vient de présenter, qui n'en constitue pas moins la vérité mythique *et* réelle de notre rapport à la musique, mais cette autre allure qui fait que nous nous y abandonnons, que nous nous laissons fasciner, ce qui est tout autre chose qu'en être émerveillé, au point de nous y abîmer en sachant que c'est en elle que nous touchons à notre vérité, c'est-à-dire à l'aimantation avec ce que nous est le plus proche et propre, notre mort sans doute (ou bien ce qui constitue le réel comme tel l'insymbolisable évoqué plus haut), qui donc nous appelle et veut nous prendre par la main. Mais la musique, dans ce cas, comme chez Bataille lorsqu'il cherche à rendre compte du simulacre de la représentation chez Hegel (le comédien joue la mort, il ne meurt pas vraiment sur la scène, mais c'est là notre manière de nous apparaître humains), nous informe manifestement du réel tout en le laissant à distance. Et la limite est précisément celle de la vie. Se sentir encore vivant, être vivant, c'est ne pas être entré *dans* la musique ; c'est en tous les sens la percevoir *de loin* (loin du rivage auquel l'Odyssée fait référence et où se trouvent les cadavres et les ossements). Alors qu'à l'inverse, la mort nous l'intégrons par la médiation de la musique, à travers la vie, comme par la médiation d'on ne sait trop quelle voie ou conduit. Ce qui signifie aussi bien en toute logique que la musique n'est pas en elle-même mortifère, qu'elle est encore moins « la » mort, mais qu'elle peut se prêter, lorsqu'elle exhibe sa part

substantielle d'ambiguïtés, dont le *Docteur Faustus* de Thomas Mann ne cesse de témoigner, au jeu diabolique de la séduction.

Si on fait usage de catégories philosophiques, qui ont cette vertu d'éclairer les choses sur le plan logique et de préparer ainsi le travail de la pensée, on comprendra très vite que la situation de partage entre vie et mort est bien celle de l'individuation et de son contraire. Nietzsche, encore lui, dans *La Naissance de la tragédie*, avait rappelé la réalité de la désindividuation et même du désir puissant qui la motivait au sein de la musique qui n'est alors que le reflet du pessimisme tragique. Et si le réel dionysiaque qu'on vient de nommer tend à se délivrer dans la forme, il se retient et se réserve aussi en et pour lui-même. La logique du mouvement cette fois-ci de la musique est celle du retour. C'est pourquoi elle vient du mythe et cherche à y retourner.

Mais le mythe est précisément la nuit traversée par l'effroi ; c'est elle qu'Ulysse redoute et dont il désire néanmoins entendre la rumeur si ce n'est la voix. Ulysse possède l'empan le plus extrême auquel un homme puisse prétendre ; il est déjà un personnage de la Renaissance, l'homme de Vitruve par Léonard de Vinci, et, davantage, l'homme « moderne » qui se veut et se croit invincible, celui qui prétend pénétrer le secret de la musique sans pactiser, par la confiance en sa seule maîtrise, ce qui, précisément, ouvre la voie à toutes les ambiguïtés interprétatives, dont celle de Kafka (les Sirènes sont-elles ou non devenues silencieuses, est-ce Ulysse qui n'entend pas ou bien n'entend-il pas parce qu'il n'y a plus rien à entendre, etc. ?) Toujours est-il qu'il s'agit pour le personnage d'Homère de ne pas succomber. Le mythe est chant et la raison est discours. Ou bien, cela revient à une distinction bien connue et décisive faite par Aristote au début des *Politiques* entre deux régimes de la voix (celui de la *phonè* seulement expressive dont sont pourvus les animaux et la voix proprement dite, *logos*, capable à l'inverse d'articuler des significations, ce qui est le propre des hommes). Pour autant, concernant la question de la musique, la *phonè* est peut-être sans signification (encore que les animaux connaissent incontestablement les passions comme la colère, la rage, la tristesse, etc.), mettons, mais elle n'est

assurément pas sans ouvertures au sens, qui, certes, pour nous, ne débouche que sur le mystère, à cette autre face que celui que le regard de l'animal nous offre. Si l'on peut avancer une hypothèse à propos de ce regard retourné des animaux (ce qu'ils voient et que nous ne voyons pas, ce qu'ils regardent eux lorsque nous les regardons nous), c'est qu'ils n'ont en rien oublié leur appartenance à la vie en général, au système qui la régit (ou bien l'animal sait, n'a pas oublié, qu'il n'est que vie, qu'il est toute la vie, et que rien en lui ne fait exception à ses lois ; pour autant, les animaux ne la subissent pas, mais la développe dans une sorte d'évidence ou d'innocence, dès lors qu'on ne les en empêche pas, et c'est pourquoi ils s'identifient pleinement à elle), là où les hommes, surtout les Modernes que nous sommes et dont Adorno et Horkheimer ont mentionné le nom de l'ancêtre, à savoir Ulysse, sont comme honteux de leur origine « vitale », à savoir animale. C'est pourquoi ils oublient leur condition. L'homme : cet être qui ne cesse, comme Ulysse, sans doute, d'oublier (de vouloir oublier) sa condition par le jeu des illusions comme celle du progrès.

L'oubli ? Mais n'est-ce pas le contraire ? Ou bien ne faut-il pas conjuguer l'oubli et la nostalgie précisément, ce souvenir inquiet, ce souvenir voilé, c'est-à-dire, pour résoudre cette contradiction logique, une mémoire oublieuse, ou encore un souvenir de ce dont on ne se souvient pas ? Et il faut bien prendre en compte cet illogisme à l'égard de la rigueur des concepts de mémoire, d'oubli et de souvenir pour comprendre que le lien, on allait dire le balancement spécial ou le rythme entre eux est précisément fait par ce qu'on entend par musique. Celle-ci vient de la nuit, en restant d'une certaine manière captive et abritée, en quelque sorte retenue et enfermée même lorsque sa mise en forme lui confère une sorte de pâleur, ce peu de lumière qui fait que nous les hommes pouvons en prendre conscience mais comme d'une réalité mentionnée que nous ne pouvons percevoir si ce n'est seulement dans l'affect, à savoir la tristesse tragique. Le rivage des Sirènes est celui de la nuit, et les Sirènes elles-mêmes ne sont peut-être rien d'autre, dans la représentation qu'on peut en avoir à distance du rivage, que des corps tordus et des bouches formés par les coulées de roche ou de lave, ou encore les avancées de minces terres comme

projetées dans la mer depuis leur abyssale violence nocturne par les volcans et les séismes immémoriaux.

Mais en croisant tous ces termes, tous ces concepts, toutes ces métaphores nécessaires à la pensée, on en vient progressivement à une sorte de certitude selon laquelle ce que nous appelons l'Histoire et qui constitue incontestablement pour nous la réalité la plus tangible et irréfutable connaît son inverse dans la musique. L'Histoire, telle qu'Ulysse l'esquisse en la fondant aux yeux d'Adorno et Horkheimer dans leur géniale analyse de la *Dialectique de la raison*, n'est à cet égard qu'un contenu manifeste et décentré par rapport au réel qui serait donc, pour reprendre cette opposition structurante du rêve dans la *Traumdeutung* de Freud, le contenu latent et pour tout dire absolument, donc irréductiblement, réel, et même réel. Il faudrait dans ces conditions ne jamais oublier que l'Histoire, mais aussi notre existence personnelle dans sa durée, ne constituerait qu'une sorte de détour, on n'ose pas dire d'apparence mais un écart sur un cercle très vicieux, malheureux surtout, vers l'origine, cette origine à la fois irreouvrable et absolument présente à nous et de fait constitutive du présent. La musique, cet art du temps, dit-on, ignore en réalité et en vérité le temps. Elle est comme la vibration paradoxale de l'éternité, du réel qui, pour lui-même, un peu seulement pour nous, se boucle lui-même et que parvient toutefois à repérer dans la partition comme dans l'interprétation, cela s'entend au bout de quelques minutes, un grand chef d'orchestre comme Sergiu Celibidache, en particulier dans certaines symphonies de Bruckner (début de la IX^e, premier mouvement de la VIII^e, par exemple). Dire les choses ainsi permet d'éviter, autant que faire se peut, de recourir au mythe, dont le terme, on le sait bien, recouvre et voile un peu tout.

*

Nous voilà donc bien oublieux. S'agit-il de la raison de fond qui fait que l'époque est si a-musicale ? Cette thèse, déjà émise depuis la mise en œuvre de ce *Chantier Faustus* et qui va même au-delà de celle d'Adorno qui parlait quant à lui de la « *régression dans l'audition* » en raison de « *l'aliénation* » musicale du fait de la puissance des musiques de variété et de divertissement en général, signifie que ne s'entend plus ce qui dans la musique est à entendre. Et cela, malgré les Sirènes hurlantes, celles qui ont pris le pouvoir mortifère, moderne, industriel, sur les Sirènes qui appartenaient au monde du mythe. Pour en rester à la logique significative des choses, on dira que le bruit est le spectre sonore que l'on entend sans que rien d'autre soit en lui à entendre. Et jamais le bruit ne s'est autant confondu avec l'atmosphère ambiante. Sa réalité tangible générale est celle de la *pollution*. Par ailleurs, le bruit ébranle au plus profond l'âme – Platon signalait déjà à propos de l'oreille qu'il s'agissait de la voie la plus courte pour atteindre le cœur de la *psychè*. Enfin, cet organe du lointain qu'est l'oreille retrouve avec le bruit invasif une de ses fonctions premières et même primitives, celle d'avertir du danger et d'en communiquer la nature. Nietzsche lui-même savait cela et l'avait rappelé.

Mais peut-être que malgré ces Sirènes modernes et le bruit qu'elles imposent, et qui a pour effet non seulement qu'on n'entend plus mais qu'on ne s'entend pas, l'oubli, de même, ne dit rien, plus rien, car la notion est pour ainsi dire incompréhensiblement cultivée au nom de ce qu'on a justement nommé le présentisme qui, lui-même et dans l'autre direction, ignore ou plutôt veut à tout prix pour se conserver ignorer l'avenir. Alors peut-on, à des fins d'exactitude, essayer cet autre terme, l'éloignement ? Celui qui, en l'espèce, nous sépare de la musique ? Ainsi, nous n'entendrions plus, non parce qu'il n'y a plus rien à entendre, comme tend à le laisser supposer une lecture de Kafka, ni par surdité comme l'apparence des choses nous y entraîne par facilité, mais par illusion. Tout comme on croit voir ce qui n'est pas ou qu'on ne voit pas ce qu'il y a à voir, la musique, c'est-à-dire ce qui nous *relie* à notre origine, qu'il faut bien concevoir comme une réalité négative absolue, une

indifférenciation ou une nuit abyssale, ne se donne plus à entendre. Ne faut-il pas dans ces conditions en déduire que l'humanité s'est construite sur cet éloignement et sur cet oubli ? Et par « humanité », il faudrait nécessairement considérer celle de l'Histoire, par conséquent la conquérante, la rationnelle, la puissante, et non plus celle, inverse, de la sensibilité à elle-même comme à celle des animaux, ces dimensions qu'Adorno et Horkheimer conjoignaient à l'occasion de leurs analyses dans leur *Dialectique de la raison*. L'humanité de l'Histoire, régie par le progrès, la promotion de la rationalité, la discipline exercée sur le corps, a toujours désiré, comme Homère semble le montrer dans les pages consacrées aux Sirènes, qui font d'ailleurs suite à celles portant sur l'envoutement amoureux (Circé !), s'affranchir de cette dimension chthonienne et « féminine » (ce sera écrit presque en toutes lettres dans Platon, reprenant Homère pour s'en prendre, s'il le fallait, aux techniques de séduction de la sensibilité). Les contradictions de la philosophie de Nietzsche apparaissent à présent avec évidence, le philosophe occupant, à tour de rôle, toutes les places et même parfois en même temps ! La virilité et le refus du « féminin » (du décadent, du nihilisme, du romantisme...) ; le culte dionysiaque et l'apologie de la forme ; l'écoute du génie incomparable qu'est Wagner et le fait de se boucher les oreilles comme les matelots ; écouter malgré tout Wagner en se répétant obsessionnellement le nom de Bizet ; dire la vérité *et* se mentir, jouer la *comédie*, ce qui, on le comprend, ne peut sur une vie intellectuelle et spirituelle, que mener à la folie. Nietzsche : l'Ulysse moderne, mais un Ulysse désormais conscient des enjeux de civilisation. D'un côté un Ulysse désespéré qui ne croit plus dans la musique parce que le retour à l'apaisement originel, la délivrance individuelle dans l'extase vitale n'est *plus* possible ; d'un autre côté un Ulysse qui n'est pas dupe du virage scientiste de l'époque, de la substitution de l'homme à Dieu et de la croyance en la science (« *En quoi nous aussi sommes encore pieux* », est-il dans le *Gai savoir*). Ce qui apparaît ainsi, on voudrait le souligner, en toute clarté, c'est à quel point la problématique engagée dans le *Docteur Faustus* peut, et dans le fil quelque peu tordu, comme l'est la chose

même, qui suit Nietzsche, se laisser désigner par l'expression de « crise de la musique » qui serait la forme latente de celle apparente et manifeste de la civilisation. C'est pourquoi, il faut prendre en compte ce qu'il y a de « déchirant » dans le cri, qu'il soit séducteur, strident ou étouffé, des Sirènes. Elles revêtent des rôles qui ne se confondent pas, mais qui luttent entre eux. Cette lutte est même, on l'a compris, historique, voire historique au sens où elle traverse des événements et des moments singuliers, diversement infléchis. À l'origine, la séduction et la volonté de retenue dans l'animalité et le vivant, puis la fureur de la civilisation rationnelle et prométhéenne, en endossant les costumes des engins techniques, des avions de guerre en particulier (qui, parmi nous, peut, imaginer le seul bruit d'un avion de combat passant sur lui, sans même lâcher de bombe ?), le bruit assourdissant donc *après* la musique, et enfin dans le divertissement la musique sans la musique, la musique comme surface nerveuse sans profondeur ni contenu spirituels. En somme, le monde *après* la musique.

André Hirt, le 20 avril 2019