

Temps et musique

Par Michel Cornu

www.contrepointphilosophique.ch

Rubrique Esthétique

Mai 2005

"... une poignée seulement de penseurs et d'«éclaireurs» du langage ont eu quelque chose à nous dire de première main ou de déterminant sur ce qu'est la musique. Ils forment une fascinante constellation: saint Augustin, Rousseau, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno. Une disette de choix. Une rareté presque scandaleuse au regard d'un phénomène d'une réalité aussi manifeste et aussi universelle que la musique; d'un phénomène sans lequel, pour des hommes et des femmes sans nombre, cette terre infestée et notre passage sur elle seraient probablement insupportables."¹ Ainsi George Steiner exprime-t-il son étonnement. Essayons de comprendre le pourquoi d'une telle disette et remarquons en passant que tous les philosophes que Steiner cite se sont, d'une manière ou d'une autre, tenus près de la question existentielle. Les philosophes, mais aussi les théologiens, ont pensé l'écoute en termes de parole, d'une parole à lire avant tout et à n'entendre qu'intellectuellement. Les philosophes ont surtout été intéressés, pour ne pas dire fascinés, par ce qui se laisse voir, par la représentation; par ce qui se laisse saisir, par le concept, le "Begriff" ("greifen", saisir). Or la musique ne donne rien à voir, elle ne donne aucune représentation. Et si la musique parle, ce n'est pas pour dire quelque chose à saisir avec l'entendement, mais pour se dire. Jean-Claude Piguët, dans son livre, *Philosophie et Musique*, nous montre bien que la philosophie prétend connaître et que pour y parvenir, elle va, traditionnellement, de l'esprit à la chose. Pour Descartes, la musique est affaire d'acoustique, pour Leibniz, elle est mathématique, pour Hegel, elle est un moment du savoir absolu mais elle doit être dépassée par le concept, par la philosophie. Aussi Piguët écrit-il: "Ainsi les philosophies traditionnelles du XVII^e au XVIII^e siècle ont intégré la musique au sein de la vie de l'esprit –sous quelque forme que ce soit."² Il faut partir de la musique, car c'est la musique, comme l'a bien vu Nietzsche, qui se dit elle-même. La musique est étrangère aux concepts, parce que, et nous essaierons de le montrer, elle est au-dessus des concepts. La musique n'est pas de l'ordre du phénomène, mais de l'événement, pas de l'ordre de la connaissance, mais de la conscience d'où émane la connaissance. Or les philosophes, partant de la connaissance, connaissance logique, mathématique, métaphysique, ou connaissance de phénomènes donnés à la vue, se sont rendu sourds à la musique. La musique, qui pénètre à la source du moi, produit ce qu'aucune connaissance intellectuelle ne saurait nous donner: la réconciliation de l'affectivité la plus profonde et de la pensée la plus lucide. Expliquons-nous quelque peu. La musique n'est pas expression des sentiments à l'état brut comme peuvent l'être les pleurs ou les rires. Ces sentiments sont transformés en musique, justement, par un travail de la pensée. Mais la pensée n'est pas à confondre avec la connaissance. Cette dernière définit, délimite des territoires, alors que la pensée nous donne d'approcher le rivage de ce qui ne se laisse pas connaître. Activité de la pensée et passivité des sentiments sont unis dans la musique. Or le temps est à la fois ce que l'on subit -on n'échappe pas au temps- et ce que l'on élabore, transforme. C'est en ce sens déjà que la musique peut nous aider à comprendre le temps. Loin

¹ George Steiner, *Errata. Récit d'une pensée*, pp.94-95, Gallimard, Paris, 1997.

² Jean-Claude Piguët, *Philosophie et Musique*, p.163. Georg, Chêne-Bourg, 1996.

donc de partir d'une théorie du temps et d'essayer d'y faire entrer la musique, il faut partir de la musique, car c'est elle qui a le plus de chance de nous faire comprendre ce qu'est le temps. Je cite Gisèle Brelet: "Le temps est inintelligible dites-vous? C'est sans doute que vous ignorez le temps musical et ne concevez d'autre mode de connaissance que le mode conceptuel. Mais le temps, opaque aux concepts, est clair à la pensée pensante."¹ Partir de la musique, c'est non seulement essayer de comprendre la musique, mais aussi tenter de comprendre le temps. Il y a un point que je ne peux pas développer ici, mais qui est d'importance. Je ne peux que renvoyer ceux que cela intéresse au chapitre 14, *en guise de conclusion*, de *Philosophie et Musique* de Jean-Claude Piguët, ainsi qu'à son ouvrage, *Philosopher avec Goethe. Une pédagogie de la connaissance*². L'idée de Piguët est que la musique pourrait servir d'épistémologie pour la philosophie. La compréhension de la musique sert de modèle non seulement pour la compréhension du monde, mais pour la compréhension des valeurs qui s'opposent aux faits naturels, objets des sciences naturelles, et aux faits culturels, objets des sciences humaines³.

Avant de considérer, à l'intérieur de la musique, le temps musical, essayons, pour clarifier celui-ci déjà un peu, de le distinguer d'autres temps.

Le temps musical, et cela vous l'avez bien compris, n'est pas le temps scientifique. En science, on va de l'explication à la compréhension, alors que c'est l'inverse dans l'art; la science repose sur le principe de causalité qui ne permet pas de comprendre la valeur musicale, par exemple d'une fugue de Bach, même si celle-ci se développe de manière parfaitement rationnelle. Autre distinction: la science cherche l'intelligibilité **objective** du monde sensible en étudiant les qualités concrètes de l'objet (exemple, définir l'eau comme H₂O), alors que l'art cherche une intelligibilité **subjective** qui confirme la qualité concrète (raison pour laquelle chaque œuvre d'art est unique). On peut déjà saisir l'importance de cette distinction pour le temps. Temps abstrait, général de la science; temps concret, individuel de la musique.

Le temps musical n'est pas le temps littéraire. Certes, tout comme la musique, le discours littéraire se développe dans le temps, mais dans ce dernier cas, le temps n'est qu'un instrument au service d'un sens logique qui lui est extérieur. En littérature, le temps a un extérieur; pas en musique. Dans la lecture d'un roman, *A la recherche du temps perdu*, pour prendre un bon exemple, il y a le temps du récit qui se déroule et qui est extérieur au temps des événements dont on fait le récit, tandis que la musique est le temps même. Ce qui fait dire à Bernard Sève que "le temps musical est peut-être un temps plus originaire que le temps raconté, un temps plus essentiel, plus corporel sans doute, plus archaïque, un temps peut-être dans lequel le temps narratif a dû se construire".⁴ Quant à la poésie, dont le temps est si proche de celui de la musique, il s'en distingue cependant en ce qu'il mêle le temps proprement musical au temps représenté: celui des mots: "Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille./ Tu réclamais le Soir; il descend; le voici:/ Une atmosphère obscure enveloppe la ville,/ Aux uns portant la paix, aux autres le souci.")

On a pu penser que le temps qualitatif de Bergson qui s'oppose au temps quantitatif de la science, correspondait au temps musical. Citons Bergson lui-même: "Quand nous écoutons une mélodie, nous avons la plus pure impression de succession que nous puissions avoir – une impression aussi éloignée que possible de celle de simultanéité- et pourtant c'est la continuité même de la mélodie et l'impossibilité de la décomposer qui fait sur nous cette impression. Si

¹ Gisèle Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, p.481. P.U.F., Paris, 1949..

² Jean-Claude Piguët, *Philosopher avec Goethe. Une pédagogie de la connaissance*, Loisirs et pédagogie, Lausanne, 1997.

³ Cf., par exemple, *Philosophie et Musique*, pp. 207-208.

⁴ Bernard Sève, *L'altération musicale*, p.274. Seuil, Paris, 2002.

nous la découpons en notes distinctes, en autant d'«avant» et d'«après» qu'il nous plaît, c'est que nous y mêlons des images spatiales et que nous imprégnons la succession de simultanéité: dans l'espace et dans l'espace seulement, il y a distinction nette de parties extérieures les unes aux autres."¹ Mais en réalité, la musique joue sur la continuité et la discontinuité; pensons au contrepoint par exemple. Elle joue sur les altérations temporelles. Et Christian Accaoui d'énumérer: "phénomènes d'attente, de retard, d'étirement; de rappel, d'anticipation, de contraction; relations d'antériorité, de postériorité, de simultanéité; jeux de la mémoire (annonces, réminiscences et retours); effets de vitesse, de surprise, de tempo."² Il faut distinguer le temps de la vie, le seul que Bergson semble reconnaître, et le temps de la pensée, façonné librement. Et c'est dans ce temps-ci que nous introduit le temps musical, temps appréhendé dans sa pure réalité. Comme la conscience, la musique se déploie dans le temps. La sonorité, l'harmonie, le rythme, en tant que tels sont étrangers aux concepts. Bien sûr que lorsque je parle d'harmonie, de rythme, j'en fais des notions. Mais ce n'est évidemment pas l'harmonie que j'entends en écoutant Haydn, par exemple. Voilà un trait de la difficulté de parler de la musique et pas simplement sur la musique. Disons que l'entreprise de parler de la musique n'a de sens que si elle part de la musique pour nous y reconduire, en nous aidant à mieux penser ce que nous entendons, à nous aider à ne pas rester des auditeurs passifs. La musique n'est pas de l'ordre du temps analysable comme peut l'être le temps de la montre; elle est de l'ordre du temps qualitatif, temps gonflé de vie sensible telle qu'elle s'expérimente dans son immédiateté et temps parfaitement intelligible de la conscience. Le temps musical, nous l'avons dit, réconcilie donc sensibilité et pensée.

Nous croyons l'avoir montré, la musique n'est pas seulement un art dans le temps, mais un art du temps, comme le dit Accaoui³. Essayons donc de préciser quelques aspects de ce temps musical.

Et d'abord, le **son**. Comme la vie, le son naît, croît et meurt. Et c'est sans doute ainsi qu'il éveille en un raccourci saisissant les émotions profondes d'une vie suspendue entre l'être et le non-être, d'une existence dans l'entre-deux. Les sons diffèrent d'un instrument à l'autre et produisent des expériences temporelles variées. C'est ainsi que le son du piano a quelque chose d'inachevé, demandant comme un travail de la conscience pour s'accomplir, alors que l'orgue occupe tout le présent. Écoutez le *Clavier bien tempéré* joué à l'orgue, au clavecin ou au piano en n'étant attentifs qu'à la sonorité. Puis écoutez les différents tempi et demandez-vous ce que ces différences signifient sur le plan de l'expérience du temps.

Si le son naît et meurt, c'est bien qu'il est entouré de silence et que, sans ce dernier, il perdrait tout son sens. On écoute la musique dans le silence, comme pour pouvoir la recréer intérieurement. Que la musique se développe dans le temps de la musique et dans le temps intérieur qui la recrée, m'est devenu évident un jour où je pensais tout bêtement qu'il arrive souvent qu'on ferme les yeux au concert, alors qu'il ne nous arrive jamais de nous boucher les oreilles en visitant une exposition. Le silence, c'est aussi les limites du temps sans lesquelles ne serait pas le temps. La sonorité surgit du néant et habite le temps pour disparaître. Mais nous qui avons vécu cette expérience, ne retournons pas au silence comme nous y étions entrés: belle expérience, n'est-il pas vrai, de l'influence du passé sur le futur. La musique vit autant du silence que des sons, car elle se réalise par la liaison du passé, de ce qui est retourné au silence et de ce qui n'est pas encore advenu au son. Le silence enfin est nécessaire pour accueillir la musique qui se donne. Notons en passant qu'il y a, sociologiquement et philosophiquement, à s'interroger sur cet envahissement dans notre réalité quotidienne de ce que l'on ose appeler la musique; des questions pas seulement d'ailleurs sur notre rapport à la musique, mais aussi sur celui que nous établissons avec le temps. Que signifie, du point de

¹ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.166. P.U.F., Paris, 1959.

² Christian Accaoui, *Le temps musical*, p.108., Desclée de Brouwer, Paris, 2001.

³ Cf. *op. cit.*, p.18.

vue de notre rapport au temps, un "boum boum" sempiternellement binaire, plus fort que le bruit du moteur des voitures et qui vous offre généreusement une raison supplémentaire de détester les journées caniculaires? Que signifie, du point de vue de notre rapport au temps et à la musique, ce fragment de Vivaldi ou de tel concerto pour piano de Mozart repris en boucle, comme l'on dit, et qu'on vous scotche à l'oreille quand vous téléphonez à votre assurance et que vous attendez depuis vingt minutes que l'on vous réponde que, décidément, on le regrette infiniment, mais on ne peut rien vous rembourser? Par contre, l'écoute d'une grande œuvre, ne l'oublions pas, devrait être préparée par un silence, par un vide (que sont insupportables au concert, les gens qui attendent que la première note tombe pour cesser leurs bavardages, à supposer du moins, qu'ils ont fini leur phrase fondamentale). Une chose est sûre: qui ne sait écouter le silence ne peut entendre la musique.

La **mélodie** nous fait prendre conscience de l'éphémère et du permanent, du devenir et de l'être, catégories que l'on retrouve dans la métaphysique depuis Parménide et Héraclite. Il y a une linéarité de la mélodie dans laquelle un événement antérieur entraîne un nouvel événement. La linéarité de la mélodie découle du système tonal. La tonalité est construite sur des rapports de hauteurs. Et tout le mouvement de la mélodie vise un but: le retour de la tonique, ou première note de la gamme. La mélodie a donc un commencement, un développement et une fin. Mais en même temps, on perçoit une mélodie dans son tout. Raison pour laquelle il est plus facile de fredonner toute une mélodie qu'un seul petit bout; raison pour laquelle encore, changer une seule note c'est changer toute la mélodie. Cette dernière instaure un temps du devenir, de l'ouverture, du désir, mais n'exclut pas la totalité vécue.

Il y a des principes qui régissent des fragments entiers d'une œuvre et l'entier d'une œuvre. Par exemple, la manière dont on commence l'exécution du premier mouvement d'une symphonie va décider, si l'interprétation est cohérente, de toute sa suite. Ou bien, Beethoven décidant de changer le passage du 3^e au 4^e mouvement de la 5^e symphonie, pour les enchaîner, ne change pas quelques notes, mais reprend tout le 3^e mouvement. Le temps musical, comme le temps de la conscience, est fait de continuités et de discontinuités; un temps à parcours multiple où les discontinuités réorganisent la linéarité.

La mélodie se réalise dans un **rythme** donné. Le rythme, ce n'est pas seulement les temps forts et les temps faibles, c'est, plus généralement, l'ordre du temps. Le rythme est fait d'élan et de repos. L'élan donne l'unité du mouvement, mais a besoin du repos pour se renouveler, pour reprendre souffle. Et ce sont ces articulations de repos et d'élan qui donnent à la durée sa continuité. Dans le rythme, comme dans la mélodie et comme dans la conscience, continuité et discontinuité se combinent. Pensez à la syncope (du grec "sugkoptein", briser), cette prolongation sur le temps suivant d'une note attaquée sur la partie faible du temps précédent.

Il faut distinguer le rythme de la **mesure**. Le rythme exprime une dimension existentielle, vivante; la mesure, une dimension mathématique, intelligible. Mesure et rythme sont nécessaires l'un et l'autre et l'un à l'autre, mais la musique ne devient vivante que grâce au rythme. Je cite Gisèle Brelet: "Et précisément le devoir de l'exécutant est de retrouver le rythme par delà la mesure, l'être par delà le phénomène et la réalité vivante par delà l'intelligibilité schématique."¹ A la rigidité de la mesure métronomique s'oppose le jeu du rythme qui varie, contredit les prédictions, suscite une activité toujours neuve. Jeu du rythme: ne dit-on pas qu'on joue de la musique, qu'on joue du piano, même si l'on fait ses gammes. Mais en même temps, comment pourrait-on percevoir la liberté du rythme sans la rigueur de la mesure? Ou, pour le dire en termes philosophiques, comment y aurait-il de la liberté s'il n'y avait pas aussi de la nécessité? On peut aussi voir dans la mesure et le rythme deux formes du

¹ G, Brelet, *op. cit.*, p.295.

temps auquel participe l'être humain. Je cite encore Gisèle Brelet: "La mesure, exigence sociale, dompte les durées individuelles, mais aussi en réalise l'accord: et l'on peut dire que le temps social de la collectivité qui impose la mesure, est médiateur, du point de vue de la perception du temps, entre la durée subjective et le temps universel."¹ Le rythme n'est pas extérieur au temps, mais il engendre un temps qui nous rend intelligible le temps vécu. Le rythme ordonne le temps et, du même coup, ordonne l'âme dont le temps est la substance. Ainsi le rythme musical peut-il nous apaiser, nous rendre plus sage.

Mais arrêtons-nous quelques instants sur des remarques plus sociologiques. La musique, non seulement nous donne à comprendre le temps vécu, mais elle rend compte aussi, comme tout œuvre d'art d'ailleurs, de l'époque, du "Zeitgeist", dans lequel elle est créée. Ainsi, avons-nous souvent de la peine avec la musique contemporaine, parce que nous ne voulons pas voir notre miroir. Adorno disait déjà que Schoenberg ou Berg nous renvoyaient les dissonances de notre temps. Or, au XX^e siècle, se passe quelque chose d'important. Le système tonal, qui constituait l'essentialité de la linéarité, est rompu; apparaît la musique atonale, c'est-à-dire une musique "...se référant aux douze sons de la gamme chromatique plutôt qu'aux modes fondés sur l'idée de notes principales et de fonctions".² Le développement tonal, comme nous l'avons indiqué, tend vers un but. Alors que dans la musique atonale on entend davantage, me semble-t-il, des sections, des discontinuités, des lignes brisées; on ne suit pas la même progression que dans une ligne mélodique. Or cette rupture qui va aller s'accroissant, je pense par exemple à la musique aléatoire qui offre un éventail de choix à l'interprète, n'est pas le fruit d'un hasard. Je cite un passage de l'article de Jonathan Kramer, *Le temps musical*: "Au début du XX^e siècle, quatre facteurs se sont révélés déterminants dans l'établissement d'une esthétique de la non-linéarité: le climat culturel et idéologique, l'influence de la musique non occidentale, l'impact de la technologie de l'enregistrement et, enfin, la manière dont l'art a reflété de plus en plus l'irrationalité du moi intérieur."³

Si maintenant, et pour une fois, je sors de la musique dite sérieuse ou savante, et que j'observe la question du rythme dans la musique tzigane d'une part, et dans la déferlante occidentale, d'autre part, de ce que j'ai appelé plus haut, un peu ironiquement, le "boum boum", je me dis que les variations rythmiques incessantes de la musique tzigane, ses accélérations, ses ralentissements, ses mouvements variés de danses, correspondent à une communauté bien précise, à un peuple nomade qui sans cesse change de lieu et aussi à la discontinuité des sentiments, des passions que cette musique, comme toute musique folklorique, exprime particulièrement intensément, dans une mise en forme pas trop complexe. En ce qui concerne le rock et ses dérivés, on peut se demander ce que signifie, pour la conscience temporelle de l'homme occidental contemporain, ce sempiternel rythme binaire, inlassablement répété aux basses. Je cite un long passage de *Musique secrète* de Richard Millet; ces lignes heurteront peut-être certaines et certains d'entre vous, mais j'espère qu'elles nous feront réfléchir sur la manière dont notre actuelle civilisation vit le temps: "Le rock... par sa rythmique primitive, son simplisme harmonique, sa misère mélodique, a plus fait pour couper nos contemporains de la musique savante que les intransigeances du sérialisme intégral[...]"

Tout est obscène et volontairement laid dans le rock: musique et musiciens. Ah! Les mimiques agressives, tourmentées, priapiques, hystériques des chanteurs ou des «guitar heroes». L'obscénité commerciale de Mick Jagger, d'Iggy Pop, de Madonna est moins gênante que celle de leur public se trémoussant, hurlant, applaudissant les bras en l'air. Jamais je n'ai pu voir ces grands concerts de rock sans penser à une autre forme d'obscénité

¹ *Op. cit.*, p.306.

² Claude Abromont, Eugène de Montalembert, *Guide de la théorie de la musique*, p.531. Fayard/Henri Lemoine, Paris, 2001.

³ Jonathan Kramer, *Le temps musical*, p. 197, in, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2 Les savoirs musicaux*, Actes Sud/Cité de la Musique, Arles, 2004.

totalisante: celle des rassemblements nazis de Nuremberg, tout de même que les «rave parties» ont quelque chose d'un sabbat médiéval.

C'est la transe contre la prière, le refus de la méditation, la recherche obstinée d'une extase semblable au «flash» des drogues dures, un aveuglement hallucinatoire sur soi, une catharsis dérisoire, la masse contre le peuple, le social contre l'individu. Plus encore: le paganisme contre le monothéisme, le battement pulsionnel d'un monde que les langues sont désormais impuissantes à nommer et qui oscille entre la béatitude technique et la sucrerie «new age».¹

Mais revenons à la musique dite sérieuse. Il y a la mesure, il y a le rythme; il y a encore, propre à chaque œuvre, à chaque mouvement, le **tempo**. Le tempo, c'est ce qui communique avec nos sentiments qui ont eux-mêmes leur tempo. Donner à un sentiment de révolte un tempo élégiaque n'est peut-être pas la meilleure manière d'être sérieux. Comme le rythme, le tempo n'est pas imposé de l'extérieur, mais appartient à l'œuvre elle-même: un tempo trop lent et la musique devient languissante; au contraire un tempo trop rapide et elle devient précipitation confuse. Comprendre un tempo, au sens de pénétrer à l'intérieur de celui-ci, c'est comprendre que, comme le disait Schelling - et vous pouvez bien penser que je n'allais pas manquer cette citation!-, "la musique n'est pas dans le temps, mais c'est le temps qui est dans la musique".

Nous croyons l'avoir montré: le temps est au centre de chacune des manifestations de la musique. Essayons maintenant de reprendre ce que nous disions au début de cet exposé, à savoir que la musique est la rencontre du sentiment et de la pensée. Dans l'histoire de l'esthétique musicale, deux écoles notamment se sont opposées: celle qui reconnaît dans la musique l'expression des sentiments. Et l'école formaliste pour laquelle la musique serait une pure forme.² Peut-être qu'en partant du temps, on arrivera à comprendre que chacune de ces deux écoles ne tient que la moitié de la réalité. La musique manifeste l'essence du sentiment. Le grand musicologue allemand, Carl Dahlhaus écrit: "...en étant détachés justement des conditions empiriques où ils sont plongés normalement, les affects représentés par la musique montrent leur véritable essence sans dissimulation."³ Écoutez la *Winterreise* de Schubert. Vous y trouverez la tristesse, le désespoir, la souffrance de l'âme. Mais, si Schubert écrit la *Winterreise* à partir, bien sûr, de ce qu'il vit, il met en même temps en forme ce qu'il vit, si bien que lorsque nous écoutons cette œuvre, nous ne sommes pas narcissiquement ramenés à nos sentiments empiriques ou à ceux du seul Schubert, mais, bien plus profondément, nous sommes conduits à participer à la douleur du monde. Dans son carnet, Schubert écrit: "Mes œuvres sont les enfants de ma connaissance de la musique et de ma douleur. Ce que seul produit la douleur me donne le dernier plaisir du monde." Comme le dit Ansermet, "la musique n'exprime pas les sentiments, elle *est* sentiment exprimé".⁴ Mais la musique n'est pas que sentiment; elle réalise la synthèse du temps vécu: temps du sentiment, de la sensation et de la pensée. Éric Émery écrit, "en musique, temps sensoriel, temps affectif, et temps mental ont ensemble, et chacun sa part, un rôle à jouer, ils s'affrontent, s'opposent, se coordonnent, se superposent, s'identifient tour à tour."⁵ C'est ainsi que chacun de ces aspects se porte un mutuel appui. Ne pas entendre une dimension sensuelle, érotique, dans une musique de Bach

¹ Richard Millet, *Musique secrète*, pp.105-106. Gallimard, Paris, 2004. (Coll. l'Un et l'Autre)

² Dans la première tendance, on peut situer Wackenroder et certains romantiques allemands. W.H. Wackenroder, L. Tieck, "Phantasiën über Kunst", Reclam, Universal Bibliothek, Stuttgart, 1973. Le représentant le plus connu de la deuxième école est le musicologue allemand Edouard Hanslick et son ouvrage, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, Christian Bourgois, Paris, 1986.

³ Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, p.117. Éd. Contrechamps, Genève, 1997.

⁴ Cité, in, J.-C. Piguët, *op. cit.*, p.118.

⁵ Éric Émery, *Temps et Musique*, p. 645. L'Age d'Homme, Lausanne, 1998.

(écoutez la cantate BWV 49), si élaborée soit-elle, c'est manquer une de ses dimensions. Piguët peut prétendre "...que la musique pure, comme mise en forme musicale des affects, constitue l'un des aspects fondamentaux de Jean-Sébastien Bach".¹ Mais inversement, ne reconnaître que cette dimension, c'est manquer d'autres réalités constitutives du discours de Bach: pensons à l'incroyable construction intellectuelle et à la profonde spiritualité d'une telle musique.

Si la musique est le temps même, différentes formes musicales expriment différentes manières de vivre le temps. Prenons l'exemple du devenir. Chez Bach, le passé s'intègre au présent qui le prolonge. Mais il y a plus. Le devenir, le passé entraîné vers l'avenir s'enracinent dans un éternel présent. Par son cyclisme, par ses perpétuels retours, par son achèvement, la musique de Bach inscrit le devenir dans son éternelle origine. En ce sens on peut dire qu'elle réalise la synthèse de l'éternel et du temporel. Je ne connais pas de musique où verticalité et horizontalité s'appellent autant l'une l'autre. Écoutez Bach et vous entendrez ce que signifie incarnation. Ce devenir, chez Bach toujours, se réalise dans la forme contrapuntique. Expliquons un peu: le contrepoint désigne une "superposition de lignes mélodiques distinctes et interdépendantes."² Deux exemples de procédés contrapuntiques: le canon et la fugue. Le temps vécu n'est ainsi pas nié, mais plutôt approfondi pour gagner en universalité et en épaisseur. On a l'impression vivante de retomber sur ses pieds, d'avancer tout en ne perdant pas entièrement ce qui est passé puisqu'une deuxième, une troisième voix, et plus, reprennent successivement ce qui vient d'être joué.

Le devenir romantique est tout autre. Il vient, historiquement, après le classicisme dans lequel l'œuvre se développe thématiquement, dans l'enchaînement et le morcellement des thèmes. Les romantiques vont exprimer leur désir d'ailleurs dans une forme mélodique qui s'oppose au classicisme, là où l'œuvre de Bach le précédait. Je cite encore le précieux livre de Gisèle Brelet: "Il y a en la forme romantique l'expression de l'inadéquation de l'objet limité à l'illimité de notre désir: l'attente, au lieu d'être comblée, subsiste par delà tous les objets provisoires qui lui sont tour à tour offerts..."³ Pensons à Schubert. Il est un familier de la "Wanderung". Difficile, non pas de traduire "Wanderung", mais de laisser entendre tout ce qui s'y cache pour les romantiques. Ce n'est pas un voyage, pas plus le voyage touristique que celui d'exploration d'un pays. Ce n'est pas une simple promenade, ce n'est pas une excursion. Plutôt un mouvement de l'être suscité par le mouvement du paysage, une exploration de son propre pays intime. Une quête, raison pour laquelle une "Wanderung" ne saurait être planifiée avec étapes obligées; plutôt une errance habitée, une communion avec la nature, une déambulation intérieure, une quête qui ne peut pas finir, quête d'un ailleurs. Et c'est bien cela, la musique de Schubert, avec à la fois ses si nombreuses répétitions, ses célestes longueurs dont parle Schumann, et ses œuvres si souvent inachevées; et même celles qui sont achevées semblent devoir se prolonger encore, ne devoir jamais cesser. Par cette structure, Schubert nous donne un aspect essentiel, fondamental à la fois de la musique et du romantisme: ce qui ne peut pas, ne doit pas, pour ne pas tomber dans le néant, s'achever. Quant à Schumann, on a l'impression qu'il écrit dans l'urgence, dans le combat contre la nuit et la folie qui vont tomber. Écrire dans l'urgence, si bien que le rythme, quand il s'accélère, manifeste l'impossible avancée de la vie. Quoi de plus fêlé que les rythmes rapides, tourbillonnants de Schumann? Et le rythme se casse, et le contrepoint avorte. Non que Schumann ne puisse être un grand polyphoniste: son amour pour Bach, par exemple, en témoigne, mais c'est la voix intérieure qui se perd. Un thème obsessionnel, un retour de ce qui se dit à peine. Fuite dans le non-être pour échapper au non-être qui menace. Schumann est cerné. Pas de "Wanderung"

¹ J.-C. Piguët, *op. cit.*, p.119.

² C. Abromont, E. de Montalembert, *Guide de la théorie de la musique*, p.534, Fayard/Henri Lemoine, Paris, 2001. (Coll. Les indispensables de la musique)

³ *Op. cit.*, p.575.

ici, mais une précipitation qui finira en se jetant dans le flot du Rhin, le fleuve tant aimé et si présent dans l'âme et la musique de Schumann. La mélodie romantique, et cela atteint peut-être un point extrême dans une œuvre comme *Tristan und Isolde* de Wagner, est désir d'infini qui ne peut cesser et donc infini du désir. Et ce désir a pour nom, mélancolie. Par mélancolie, j'entends ici, loin de toute psychopathologie, une tonalité affective et spirituelle marquée par la soif d'infini et la blessure du fini, de l'éphémère et du destructible, j'entends cette rencontre de l'Amour et de la Mort, de la Beauté et de la Perte.

A travers le passé, le présent, le devenir, à travers la sonorité, le rythme, le tempo, le temps musical nous libère du temps de la vie, non pour fuir le monde, mais pour être donné à ce que l'on pourrait appeler un présent spirituel; pour nous ouvrir au silence de la contemplation. Ouverture au mystère.

Mystère du temps et de l'au-delà du temps. Je ne peux jamais entendre la dernière fugue, N°19, de *L'Art de la Fugue*, fugue que Bach construit sur les lettres, b.a.c.h., et qu'il laisse inachevée, sans sentir un certain effroi, sans être saisi au souffle même. Ce n'est pas l'adieu de *l'opus 111* de Beethoven dont nous parle magistralement Thomas Mann dans *Le Docteur Faustus*; ce n'est pas l'inachevé si fréquent chez Schubert. Bach n'avait pas l'habitude de laisser inachevé ne serait-ce qu'un accord; on se souvient de l'anecdote sur l'un de ses fils qui devait jouer au clavecin pour endormir son père. Croyant ce dernier endormi, il s'en va pour vaquer à des activités qui devaient davantage lui plaire. Alors, Bach se réveille, s'étonne, n'y tient plus, se lève et va lui-même achever l'accord. Pourquoi alors cette fugue inachevée, dans une telle perfection? Gilles Cantagrel, dans son livre magistral sur Bach¹, dit qu'historiquement, et plus encore psychologiquement, la thèse, selon laquelle Bach aurait voulu laisser cette fugue inachevée, ne tient pas. Et pourtant. Cette fugue était en l'état deux ans avant la mort du musicien. Mais ce n'est pas le lieu d'entrer dans une discussion des divers arguments. Donc, purement subjectivement, j'avancerai que cette fugue doit rester inachevée. Inachevée, c'est-à-dire ni achevée, ni détruite. Comme si Bach maintenant entrait au noyau du mystère de la vie et de la mort, cette mort qu'il connaissait pourtant si bien déjà; comme si la perfection accomplie sur terre devait rester inachevée face à l'infini, face à l'exigence que Bach s'était donnée: "soli Deo gloria", à la gloire seule de Dieu. Dans *Bach, dernière fugue*, Armand Ferrachi écrit: "l'habitude...s'est prise...d'interrompre brutalement la grande fugue sans ralentir et, peu après le thème nominatif, de passer au plus profond silence, ce que beaucoup tiennent pour l'expérience la plus émouvante de l'histoire de la musique et la plus belle fin possible..."²

© Michel Cornu

www.contrepointphilosophique.ch

Rubrique Esthétique

Mai 2005

¹ Gilles Cantagrel, *Le moulin et la rivière. Air et variation sur Bach*, Fayard, Paris, 1998.

² Armand Ferrachi, *Bach, la dernière fugue*, p. 94. Gallimard, Paris, 2004. (Coll. L'Un et l'Autre)