

## LE JARDIN ENCHANTÉ

André Hirt, *Muzibao*, Chronique du 20

mai 2017

Même s'il n'existe peut-être pas de musique du bonheur, le bonheur de la musique est sans conteste. On rapporte de nombreux côtés et de diverses manières (Schubert, Adorno par exemple), sur des modes plus ou moins directs ou allusifs, que la musique est nécessairement triste, que son expression est celle du malheur et que la nostalgie est son sentiment premier. La part de vérité de ce jugement n'est pas en cause, mais son contenu est-il bien compris ? Ainsi qu'est au juste cette tristesse dont la musique serait porteuse ? Constitue-t-elle réellement le pendant du bonheur dont on a par ailleurs l'intuition qu'il ne peut pas ne pas, et tout autant, appartenir à la musique ?

En effet, ne serait-ce que dans ses usages et ses pratiques, quelle qu'elles soient, la musique console, reconforte, accompagne les douleurs et les peines, met pour ainsi dire en forme ou objective nos affects les plus profonds et les plus insaisissables. Loin d'être, seulement, ainsi peut-on le croire et le dire, ce morceau de musique dans lequel on se reconnaît, elle nous prend à cette occasion en écharpe et nous transporte, comme si elle n'était jamais qu'une grande métaphore vivante.

C'est là, peut-être, la spécificité de la musique parmi les autres arts, car sans parler évidemment d'une supériorité ou hiérarchie de quelque ordre qu'elles soient, elle tient une fonction non de contemplation, à laquelle il est courant d'ailleurs de la réduire (aller au concert, avoir ses préférences musicales et ses goûts, parler d'elle en termes techniques ou esthétiques, faire état de sa jouissance musicale), mais d'accompagnement de l'existence. Sa solidarité avec « la littérature » et plus particulièrement la poésie devient ici évidente, non seulement parce que l'équivalent de l'écoute intérieure qui est le propre de la musique, sur plusieurs plans à propos desquels on va revenir dans un instant, serait la récitation par cœur

de la poésie. Réciter un poème serait drainer le fond de la subjectivité et en chemin inverse le poème récité ne s'éveillerait que par cet élan venu de la subjectivité qui le ressource et le vivifie. Pour le signifier au plus près, la musique, comme la poésie, mais venue de plus loin encore, depuis cette zone qui ignore le langage, d'avant lui et qui ouvre son espace, est en intériorité, ce qui ne manifeste rien d'autre que ceci, que la subjectivité répète ce que la musique lui dit. Elle « répète » non seulement au sens de la reproduction, mais à celui du théâtre, lorsque l'effort de mise en scène a pour ligne d'horizon la mise en forme de la pièce (on répète ce qui vient pour l'accueillir au mieux) ; et elle endosse ce que la musique lui souffle, toujours selon la même image théâtrale. Le théâtre de la subjectivité ou la subjectivité comme théâtre relèvent de la musique parce qu'ils n'existent ni ne se présentent sans affect, en tout cas jamais sans une coloration de cet affect, autrement dit sans une vibration dont le langage ne serait jamais que la fixation, l'immobilisation et en fin de compte l'image. La vibration que la subjectivité ressent lorsqu'elle entend résonner à travers les os de son crâne ceux de tout le corps, grâce donc à leur fonction musicale de conduite, débouchera comme si un instrument primitif était là joué sur la forme d'un phrasé rythmé et mélodieux ou encore d'un mot, d'une image ou d'une image d'ensemble qui fait un avec le sens et qu'on appelle, quelle que soit sa nature, un poème.

Ce qui nous renvoie à l'écoute intérieure que l'on évoquait il y a un instant en analogie avec la poésie. Soit dit en passant, « la littérature », ou ce qui se trouve ainsi nommé, ne se réduit pas, ainsi que la présente avec imprudence et ignorance majeure notre époque, au roman. Pas davantage n'est-elle concevable, car telle est au fond la raison du constat de réduction auquel on vient de faire référence, comme un simple divertissement. Ce qui est écrit n'est pas seulement de l'écrit et par conséquent confondu ou à confondre avec tout ce qui l'est, mais gravé d'abord dans la subjectivité et c'est cette gravure qui résonne dans la reconnaissance de nous-même dans un poème et qui nous porte à l'identification. Chaque poème

récite récite, répète avons-nous dit, un poème non encore écrit, prêt à l'être, déjà gravé quant à ses intensités, ses niveaux et ses vibrations spécifiques.

La musique est d'avant et en avant, comme la poésie. Mais elle porte et en quelque sorte gratte ou agrippe ce qui est le plus en amont dans l'existence et en elle dans le vivant, de même qu'elle s'élanche comme sa venue même au plus lointain, envisagée qu'elle est à défaut de pouvoir être dévisagée par le « *long regard* » dont parle Adorno à propos des Symphonies de Mahler. La profondeur de la musique n'est pas par conséquent une simple et facile manière de parler. Elle désigne directement sa réalité, qui est celle du fond d'un puits et dont Thomas Mann avait fait, par exemple au début de son *Joseph*, celui du mythe.

\*

Mais le bonheur ? Qu'en est-il de son rapport avec la musique ? Et si rapport il y a, même d'intuition seulement – et du reste comment en l'occurrence pourrait-il d'abord en être autrement ? –, c'est qu'une raison le régit. Le rapport est raison, la raison est le rapport établi. Il aura bien sûr fallu attendre Freud non pour constater ce qu'il en est dans le rêve du rapport et des rapports, mais pour établir qu'une rationalité le traverse et le régit. L'intérêt de cette attestation théorique est de garantir une réalité objective, au moins d'un certain degré, à ce que l'on examine. Et c'est pourquoi, transposée sur le plan de la musique, il faut reconnaître à l'expérience qu'on a ou fait d'elle une dimension philosophique.

Et précisément le rêve... La question de savoir si le rapport que dans l'existence nous avons avec la musique, elle qui va établir des rapports qui sont les nôtres et les plus secrets qui commandent notre désir, nos affects et nos pensées, relève d'un rêve éveillé ou non est sans doute indécidable. L'usage de ce dernier terme se justifie dès lors qu'on prend en compte le caractère nocturne de la musique (c'est même un genre dans l'époque romantique, les *Nocturnes* de Chopin, ceux de Fauré plus tard) ; inversement, il existe aussi non pas des « Diurnes » (que pourtant j'entends très subjectivement, peut-être à tort, mais finalement peu importe, de mon côté dans telle musique si aimée d'Albeniz et de Granados et,

souvent, l'idée revient que c'est bien cette musique-là, celle d'un jour éclatant et au maximum de son intensité lumineuse – ce que les Grecs auraient qualifié d'*ekphanesthaton* –, que Nietzsche aurait aimée et qu'il appelait de ses vœux), mais assurément des musiques de la pure affirmation qui explorent le temps, des musiques qu'on aimerait qualifier de l'Annonciation, comme celle de la liberté chez Beethoven (*Fidelio*, la IX<sup>e</sup> Symphonie, la IV<sup>e</sup> Symphonie de Mahler, la IX<sup>e</sup> de Dvorak, dans un autre genre le pan majeur de l'œuvre de Scriabine par exemple). Il n'y a pas lieu de considérer seulement le balancier de la musique en suivant le passage du jour à la nuit et de la nuit au jour, car on pourrait faire l'inventaire en suivant ce fil de toute l'histoire de la musique. D'autres inventaires sont en réalité tout aussi légitimes, donc dans l'absolu intéressants mais arbitraires. Ce qui en revanche n'est pas arbitraire, c'est que la musique est à l'évidence même un rêve, celui de la subjectivité, dans un rêve, dans « le monde » immatériel et pourtant si présent de la musique. On rêve dans un rêve. On rêve subjectivement dans une réalité objective quoique immatérielle.

Et de quoi rêve-t-on ? Car n'est-ce pas ainsi que les choses doivent en réalité se formuler ? De quoi, précisément, rêve-t-on, si l'adverbe qui marque ici une exigence n'est pas de trop ou carrément impossible à honorer ? En effet, la logique formelle du rêve, sa finitude même, exige qu'il se soustraie dans sa forme et comme forme. Des pans entiers se délitent et tombent comme une falaise de glace ; le flou remplace le contour ferme ; la frustration se substitue à la présence pleine de la conscience, tout ce dont sur le moment on est certain de se rappeler s'évanouit à la manière d'une chose pourtant très importante mais dont on ne parvient qu'avec peine à retrouver la trace ; la mémoire n'est plus que celle d'un oubli et remplace même le souvenir. Et, précisément avons-nous dit, n'est-ce pas de cette mémoire qui existe sans le souvenir que la musique provient, de concert, ce qui ne veut d'ailleurs pas dire en accord, avec tout ce qui remonte en nous depuis l'archaïque et l'héritage immémorial ? En tout cas, la musique est ce

tremblement des origines qui produit encore actuellement tous les soubresauts dans nos existences, que ce soit par le biais des angoisses, des états d'âme et également de nos désirs et de nos rêves éveillés. Comme il s'agit d'un type singulier de rêve, en état d'éveil, peut-être la précision s'impose-t-elle qu'il faudrait savoir rêver, du moins dans un premier temps la volonté de rêver doit-elle faire valoir ses droits afin que l'existence ne se déroule pas dans un pur *pathos*. Cela ne signifie en rien que nous pourrions exercer quelque maîtrise que ce soit sur elle ; cela désigne en revanche la capacité d'accueillir ce qui vient du plus profond de soi, une activité par conséquent et assurément pas la plus facile à mettre en œuvre.

Le constat est pourtant simple : nous avons perdu notre capacité à rêver. Et une certaine crise, comme on dit, de la créativité musicale et de l'inspiration – on peut en effet soutenir cela, malgré tous les exemples contraires que l'on pourra fournir et qu'à l'instant on serait en mesure de produire soi-même –, n'est sans doute pas sans lien de causalité avec notre affaissement quant à la capacité à rêver. La musique est à tous égards aujourd'hui très savante, tant dans la compréhension qu'on en a que dans ce que l'amateur peut comprendre de la composition, tant dans la mise à disposition de tous les documents pour l'éclairer que dans la réception active par un public de plus en plus restreint, donc sélectionné et avisé. Hegel relevait déjà au début du XIX<sup>e</sup> siècle que la création ne faisait pas bon ménage avec l'intelligence réflexive. Il fut même rejoint par Proust sur ce sujet. Il n'est donc pas illogique que les moments de bonheur absolu soient vécus par le narrateur de la *Recherche du temps perdu* à l'occasion de moments musicaux, en l'occurrence de transport, d'imagination et de rêve. Et pour préciser autant que faire se peut les choses, on notera que le bonheur ne réside pas, sur un mode défini que l'article au demeurant appelé défini nomme mais de façon trompeuse, dans une possession, ni même, comme à l'inverse, dans une idée, mais dans un transport. Un transport du reste très paradoxal, car il est à la fois ce qui nous déplace, le déplacement lui-même et ce qui nous arrive. Le bonheur a lieu, ici

spatialement et en cet instant lorsque je rêve et me sais rêver, autrement dit lorsque la conscience d'un événement est effective. Cet état suppose également une réceptivité et une disponibilité, une capacité d'accueil pour tout dire, et encore un attrait pour le nouveau et l'étonnement qu'il fait rayonner, et enfin l'exposition à la dessaisie subjective ou au ravissement qui n'est peut-être, s'agissant du bonheur, que la manière pour la subjectivité de trouver enfin, ne serait-ce que dans l'instant, son lieu naturel que l'existence lui a originellement fait quitter.

Dire que la musique fait rêver est une platitude. Chercher à comprendre de quoi ou à quoi elle rêve l'est déjà moins. Mais tout le monde rêve en écoutant de la musique. Car que pourrait-on « faire » en l'occurrence d'autre ? Calculer, combiner, penser ? Ce sont là des termes et des contenus soit inadéquats, soit trop vagues. Alors, imaginer ? Oui, car c'est déjà rêver. Toutefois, prend-on suffisamment en compte que dans ce rêve éveillé qu'est l'écoute musicale, la subjectivité n'accomplit pas seulement un acte de l'esprit, de ceux qu'on vient d'évoquer et qui ne sont pas exclusifs l'un de l'autre, mais du corps ?

C'est l'existence tout entière, corps et âme, qui se déplace dans un autre temps, un autre lieu, un autre monde, fût-il d'ailleurs pour les amateurs de musique les plus exigeants un monde purement intellectuel. La musique, on l'a peut-être compris, permet, c'est-à-dire autorise, en est l'instrument, et encore ouvre la possibilité d'une autre existence. Elle engagerait un redoublement de l'ectopie qu'est déjà l'existence elle-même. Celle-ci signifie et est cet être-hors-de-soi, ou la transcendance de soi et à soi parce qu'elle répugne à toute essence ou nature. Dans la musique, l'ectopie se transcende, en ce que l'existence peut sortir d'elle-même, non pas pour retourner directement à la nature – et c'est au fond toute la question du bonheur –, mais pour s'engager dans un temps et un espace qui ne possèdent nul repère, un monde imaginaire dira-t-on, pas si imaginaire que cela en un autre sens puisque comme un corps pesant tombe par la force naturelle qui le régît, l'humanité rêve en musique et ce faisant s'ouvre de multiples manières

un tel monde. Et si par conséquent l'idée d'une aimantation à un lieu « naturel » par la poussée musicale peut se soutenir, ce n'est pourtant pas une nature qu'elle rejoindrait par là, mais la joie ou la libération de toute nature, et par conséquent, puisqu'il ne s'agit pas de simples exemples, se libérer de la souffrance, de la séparation et de la mort. Car au fond, quel sens y aurait-il à vouloir quitter l'enfermement d'une condition ou d'une nature pour se livrer à une autre ?

En poursuivant cette logique, on est porté, par la poussée musicale, à soutenir que ce rapport est, sans considération de dogme, d'églises ou de lois, la *religion* même, une religion qui serait l'acte fondamental que ferait l'humanité vers sa propre libération, un acte qui serait aussi originel qu'elle-même. Et c'est le sentiment extasié de la libération qui ferait le bonheur. Si bien que lorsque la musique prend en charge la souffrance et la maladie, le drame et la tragédie, elle est toujours déjà une *catharsis*, sans doute pas la guérison mais la voix qui l'appelle.

Ce n'est manifestement pas tout. La musique, on peut le prétendre, est le plus « divin » des arts (on peut conserver tout du long de la réflexion les guillemets et on peut les retirer, car il n'est pas question ici de quelque religion constituée ni d'ailleurs de « religion naturelle », si l'on entend par là ce que comprennent les philosophes lorsqu'ils fondent toute religion sur une considération de l'ordre de la nature, de son éventuelle finalité, etc.). « Divin » veut donc dire, au demeurant contre toute « nature », une anti-nature, un espace et un temps qui ne sont pas ceux de la représentation, un *topos* qui ne possède pas de lieu réel, un « lieu divin » par conséquent, une topologie dirons-nous pour enchaîner qui renomme le monde dont il était question plus haut, un plan encore sur et dans lequel les lois naturelles sont suspendues, où les miracles, mais même le terme n'a plus lieu d'être, vont de soi comme pour déjouer tout emprisonnement dans une finitude. La musique est le bonheur non parce qu'elle nous ferait oublier notre condition, mais précisément parce que, l'oubliant un instant en un certain sens grâce à la rêverie, l'imagination ou la pensée, elle ne l'oublie pas ! Et tout le bonheur

musical paraît de cette manière résider dans cette *tension* entre l'attache à la finitude et la possibilité qui n'est toutefois pas tout à fait imaginaire parce qu'elle met en branle tous les nerfs, toute l'énergie et toute la puissance physique dont nous sommes capables (le corps saute, danse, dirige, pousse sur les jambes et lève les bras, la tête fonce ou se relâche, abandonnée à l'extase, en arrière...) d'évoluer sur un plan radicalement autre. On vient d'écrire « évoluer », ce qui à coup sûr, avec maladresse, cherche à désigner quelque chose d'autre qu'« exister », parce que ce dernier terme est exclusivement mondain là où le bonheur dans lequel la musique nous fait pénétrer n'est pas, de façon séparée, quelque « musique céleste » dont on ne sait à proprement parler rien, même si, parfois, au fond ou au bout d'une musique entendue ici nous devinons une épaisseur de réalité et une manière pour le son de se produire qui, dans ce qu'elles ont d'inouï, ne peuvent provenir de la seule terre – nous verrons bien –, mais, précisément, une rencontre, ou encore le « passage » qui vient d'être évoqué. Ce qui signifie pour le moins que la musique n'est pas la venue d'une réalité céleste ici-bas ; cela signifie que la musique s'origine tout autant dans la terre, car c'est de là qu'elle tire son élan et son énergie autant que de ce qui l'aimante là-bas ou là-haut dans d'autres sphères. La musique est autant souvenir du passé, la terre, que souvenir du futur (l'au-delà), elle est, dans son événementialité, cette rencontre des souvenirs. Et c'est d'elle que nous faisons l'expérience et du désir et de la nostalgie, et de l'espérance et du bonheur.

Aussi, la musique, mais peut-être est-ce là son caractère plus « divin » que les autres en ce qu'elle se saisit de nous afin de nous dessaisir, rejoint-elle l'art des autres arts en proposant ce *passage*, en poussant la porte du divin et du « *jardin enchanté* », cette dernière partie de *Ma Mère l'Oye*, dont, avec Ravel, nous rêvons tous et qui, je ne sais ce qu'il en est de vous, parvient par la seule force de la musique à donner presque littéralement corps au bonheur, les derniers accords en ponctuant encore, dans la jubilation de mes propres pas d'enfant, la réalité et



produisant chez l'adulte par on ne sait quel tour de magie à chaque écoute et même à la seule pensée de l'œuvre la caractéristique la plus émotionnellement tangible du bonheur qui est l'insouciance. Certes, plus couramment, littérature et peinture travaillent également à ce passage. Ainsi, tragiquement, la traversée de la montagne par Lenz chez Büchner et les fenêtres qu'installent et que parviennent à ouvrir les grands peintres et par lesquelles ils cherchent à nous donner la capacité d'une vision au-delà de toute vue. Mais il reste que la musique, et l'œuvre de Nietzsche, disons d'abord sa capacité d'écoute et son système nerveux à la fibre incomparable de finesse dans la reconnaissance de la réalité, de la pertinence et de la vérité de toute chose, en porte témoignage, dégage une énergie qui ne déplace pas seulement le regard et la pensée, mais le corps. Si bien que réfléchissant sur le bonheur et par là également sur l'au-delà que laissent espérer quelques religions il devient très difficile de se représenter une musique sans ses déterminations corporelles. L'idée d'une musique spécifique des sphères célestes est facile à produire, plus difficile à imaginer, mais le corps ébranlé et soulevé, même en simple pensée, ne fait-il pas toute l'expérience du bonheur, dès lors qu'il n'est pas une simple idée, car précisément une expérience ? Et, de même, ce qui vaudrait dans cette hypothèse pour la musique vaudrait tout autant et de la même manière pour la religion.

Si on est en droit de s'étonner de cette conjugaison de la musique et de la religion, il faut néanmoins faire remarquer que, sous bénéfice d'inventaire qu'il est impossible de produire ici faute de connaissance, cette conjonction fut décisive. Et le dépérissement de certaines religions aujourd'hui, on songe au catholicisme, trouve dans l'abandon non seulement du rite, mais d'abord de la musique, ou dans l'appauvrissement de celle-ci dans sa réduction aux chansonnettes de scouts, sa démonstration et en définitive sa preuve.

\*

Même si la musique est foncièrement triste, irréductiblement triste comme celle de Schubert en porte plus que le témoignage, elle n'exclut pas le bonheur. Il suffit

à cet égard de porter une oreille attentive au premier mouvement de la Symphonie en Ut, n° 9, dite « *La Grande* » lorsque le rêve et l'imagination dont on émerge le disputent à la réalité et que la musique se fait existence, à moins que cette dernière soit déjà à cet instant du premier mouvement nostalgique d'un bonheur perdu et dont la musique seule porte encore la trace, à moins aussi qu'une peur saisisse l'existence de se retrouver seule, abandonnée, comme dans le rythme de la marche du scherzo lorsque le *Wanderer* apparaît. Tout comme la musique est triste mais n'est pas contradictoire avec le bonheur, de même ce pas répété du scherzo, désespéré car sans fin, n'empêche pas le *Wanderer* de poursuivre encore et encore son chemin.

La grande opposition n'est donc pas celle qui met face-à-face on ne sait quel *Requiem* d'un côté et les chansons à boire de l'autre, ni entre les brumes et vapeurs tristes de *Parsifal*, et les marches militaires qui poussent à l'enthousiasme, entre le féminin supposée d'une musique qui se languit depuis toujours et à jamais, et la virilité dont la vie cherche à se parer afin de pouvoir se perpétuer.

Et il serait donc possible et par conséquent et en même temps difficile de faire l'inventaire des musiques du bonheur. Peut-être, et malgré l'allure hyperbolique et forcément rhétorique de la formule, toute la musique est-elle concernée. Il est toutefois possible d'extraire, et chacun pourra se livrer à son exercice propre, le dernier mouvement de la *IV<sup>o</sup> Symphonie* de Mahler, pour le paradis, pour l'enfance une nouvelle fois, pour l'odeur des prairies, des forêts et des animaux (les cloches de vache !), le Mozart des *Noces de Figaro* pour le bonheur d'aimer, de jouer, pour celui de la conversation, de la remise en place et à égalité de tous dans un dialogue enjoué, pour le bonheur sexuel et un monde lavé par la nuit, dans le jardin, de toutes les entraves du jour, pour *Ma Mère l'Oye* de Ravel, déjà évoquée à l'instant et qui forme la plus grande négation du cauchemar de son auteur, à savoir la guerre, et dont le final *Le Jardin enchanté* auquel on aime tellement revenir parce que dans l'œuvre du musicien plus rien ne tangue, plus rien ne se répète, voit la musique s'aplanir, se réconcilier presque avec elle-même

et donc avec ses propres écarts qui l'avaient portée en direction de la tristesse et du désespoir, du gibet et de la torture d'exister dans un monde détruit.

Et s'il existe un lieu du bonheur, qui serait également le lieu de la musique dès lors qu'on peut accorder quelque crédit à une formule de cette sorte, ce serait le jardin, mais un jardin tel que la nature qui le tapisserait serait « ré-enchantée », c'est-à-dire délivrée de toutes les lois de la physique pour ne connaître que la liberté sans entrave ni pour soi ni pour autrui, ni pour les animaux ni pour les plantes, ni pour l'air et l'eau de vaquer et d'échanger. Le jardin ouvre les possibles, et la catégorie de possible n'est même plus celle, fondamentale, de la raison, régie par le principe de contradiction ; elle désigne au contraire la libération de la liberté en toute chose et en nous tout particulièrement. La liberté est en soi une abstraction, quelque chose, c'est le cas de le dire qui n'existe pas puisque nous ne sommes, plus on y regarde d'un œil savant et de part en part, qu'une somme de déterminations ; sa libération en revanche est l'affaire de toute l'existence et son sentiment a à voir, au-delà de la joie qui le manifeste immédiatement, celle qui nous vient et cette venue est son sentiment même, avec le bonheur. Et pour finir sur ce sujet du ré-enchantement, on objectera aux esprits fins qui ne manqueraient pas se s'étonner et d'en condamner avec sarcasme l'idée, toujours guidés par les faits et la certitude de leur nécessité, ces esprits qui s'enivrent la nuit mais ne s'enchantent guère le jour, ces esprits a-musicaux enfin et enténébrés qui baignent, quoi qu'ils en disent, dans leur époque, les manifestations de résistance à cette dernière ne valant personnellement et politiquement que pour la forme et pour rire, on leur objectera donc, que si notre situation moderne, selon l'expression archi-rebattue de Max Weber est celle du désenchantement (la fameuse « *Entzauberung der Welt* », le désenchantement du monde), la musique, quel que soit le monde, sa nature, son état, sa décrépitude comme dans le Moderne, éveille en chacun, comme la preuve par la réalité de l'apparition de son geste, l'enchantement. À cet égard, et on peut en gager presque avec stupeur la pensée, nous sommes faits *pour* le bonheur.

\*

Il faut sans cesse y revenir : il n'existe pas de pur bonheur. Ou bien : le bonheur n'*existe* pas, ce qui est à entendre littéralement, un peu comme s'agissant de Dieu, à savoir que l'existence n'est pas la bonne catégorie sous laquelle le penser. Il nous vient, nous traverse, il s'entend, se ressent et parfois ne se laisse percevoir qu'à peine, mais nous ne le rencontrons ni ne le fréquentons comme quelque chose d'existant. Et, de même, pourrait-on trouver un musicien du pur bonheur ? Le cas de Mozart vient immédiatement à l'esprit. Les pages qui iraient en ce sens ne manquent pas, mais un peu à l'instar de ce qu'on a avancé plus haut concernant la tristesse convenue de la musique et qui pourtant ne contredit pas le bonheur, on doit retenir de Mozart aussi, et même surtout, au-delà de l'entre deux qui le définit si bien, les chutes et même les effondrements dans le plus grand désespoir (les derniers Quintettes à cordes) aussitôt surmontés, en leur dernier mouvement et parfois seulement au terme de celui-ci, par une énergie, une reprise en mains et une volonté de s'y soustraire dont la force réside dans l'absence de tout artifice, ce que la puissance irréductible de la musique, ce qu'on peut appeler son évidence, en quelque sorte prouve. Le bonheur est si proche et si lointain. Assurément cette hyperbole est une formulation possible de sa structure. On ignore en l'état des choses si Mozart, dans son apparence apollinienne, connaissait de toutes les fibres de son être ce que nous nommons la profondeur psychologique qui est la nôtre depuis l'époque romantique. Ce qui est certain, en revanche, en vertu de la preuve musicale qu'on vient d'évoquer, c'est que sa superficialité, disons la négation de toute négation qu'exprime et que traduit sa musique, est saturée d'être et de plénitude. « Rien ne manque » pourrait être sa devise. La scène dans le jardin du IV<sup>e</sup> acte des *Noces de Figaro* est notre utopie, il est vrai de plus en plus impossible à formuler, tellement non seulement la réalité mais l'idée même du jardin s'éloigne. Et plus cet éloignement s'intensifie, plus le bonheur nous est présent. Moins il y a de bonheur, plus il occupe notre pensée et préoccupe nos vies. C'est là encore un argument contre son « existence ».

\*

Oui, si proche et si lointain est le bonheur et il appartient à la musique de porter cette élasticité qu'on n'ose même plus comprendre spatialement et temporellement. Il faudrait donc entrer dans cette structure mouvante qu'est la musique, qui nous enveloppe et par là nous distend, et parfois, au contraire, mais c'est peut-être la même chose, nous rapproche de nous-mêmes, puisque la musique, dès lors que nous y portons attention et en jouissons réalise une sorte de rassemblement des diverses parties, des élans contraires et des plans que nous estimons être nous-mêmes. La musique fait alors de « nous », qui sommes si multiples, un sujet, mais un sujet en tous les sens, même contraires, actif et passif au premier chef, celui qui s'affirme comme celui qui observe sa soumission d'être son propre terrain d'expérience.

Plus précieuse serait toutefois la piste qui considérerait la musique comme limite, une limite au sens d'une voie sonore d'accès à ce que nous ignorons, c'est-à-dire une voix qui nous porte dans ce qu'il faut bien nommer l'Ouvert, cet Ouvert à son tour qui ne se présente pas d'un seul coup à nous mais qui est déjà ce qui nous élance et nous transporte. Et que ce soit le jardin qui nous attende est bien ce dont nous avons l'idée et qui fait l'objet de nos espérances, au plus profond parfois de la tristesse et du désespoir. C'est en ce sens, définitivement, que le bonheur non seulement n'est pas antithétique avec la tristesse de la musique, mais qu'il en est pour ainsi dire dialectiquement la relève ou si l'on préfère la vérité. Si bien que c'est le bonheur que désigne la musique. En revanche, articuler le bonheur s'avère impossible. Cette tension entre la désignation certaine et l'articulation problématique suscite dans la musique autant la jubilation que la rage, et c'est pourtant là encore le ressort musical le plus puissant, celui de l'énergie physique, celui du rythme, celui des horizons entrevus et des espoirs qu'on y inscrit dans une langue qu'on ne connaît pas et que l'on comprend depuis toujours.

Car la musique est ce que nous *savons* ; elle n'est pas ce que nous pouvons connaître ou seulement apprendre à connaître. Cette distinction entre savoir et connaissance, aussi canonique qu'elle soit, aussi surprenante aussi et méconnue qu'elle est en réalité, établit ce que nous possédons par instinct ou ce qui appartient à notre corps. Ainsi, nous savons respirer, nous savons désirer, nous savons bouger, autant de gestes qui ne donnent pas lieu, sauf pour certains seulement après un accident, à un apprentissage. C'est ainsi que nous savons le bonheur et que le malheur de nos existences et de notre condition en général veut que nous l'apprenions. Nous tendons vers ce bonheur dont la musique est le monde. Et ce monde fait irruption comme la réalité tangible d'un imaginaire dans le nôtre chaque fois qu'une musique nous surprend et nous émeut.

Ainsi la limite dont il vient d'être question ne fait-elle valoir rien d'autre que notre finitude, que ce que nous possédons de plus propre est, comme la connaissance impossible de notre âme, ce dont nous ne pouvons qu'avoir l'idée. Mais qu'est-ce que la promesse de bonheur de la *IX<sup>e</sup> Symphonie* si ce n'est l'exposition de notre finitude à l'Idée qui nous traverse et nous élance vers un temps et une histoire qui ne se situent pas dans la continuité réelle ni davantage de sens de ce qu'on entend pas là ? La musique est l'annonce certaine d'un lieu, certaine parce que en raison de son innéisme nous la savons et ne l'inventons pas, un lieu puisque nous ne disposons pas d'un autre terme pour désigner l'endroit où nous marcherons, poserons nos pas, où nous nous étendrons pour dormir, enfin, d'un sommeil dont le contenu, la forme et les rêves seraient synonymes de délivrance, pour aimer enfin sans crainte, librement, sans morale ni jugement.

C'est là dire en passant qu'il ne saurait y avoir de musique pour les dieux ou pour Dieu, ce qui n'est en rien contradictoire avec l'idée que la musique est, comme avancé précédemment, « divine ». Car les dieux se passent de musique, dira-t-on avec facilité, et la musique, considérée en sa tristesse et son bonheur n'est pas adéquate avec leur nature. En négatif, on peut comprendre beaucoup mieux ce qu'elle est pourquoi elle est. Sans elle, nous serions ou bien des dieux (jamais un

lamento ne nous échappera, jamais le manque douloureux qu'une nostalgie révèle ne nous brisera), ou bien ces post-humains à qui le sentiment du manque aura été soustrait. Quant aux animaux, c'est une autre affaire, mais on gagera qu'ils ont, comme nous, leurs musiques. À moins, pour conclure, de penser un dieu souffrant, comme celui de Hans Jonas, inconsolable de son impuissance après la catastrophe d'Auschwitz... Mais de cette musique, nous ne voulons pas : il lui manque le bonheur.

« En même temps », selon cette formule qui est en réalité et en vérité celle de la dialectique comme elle est celle de toute pensée qui ne se satisfait pas de la ligne droite du calcul, la musique nous fait entendre que c'est selon elle qu'il faut vivre. Elle contient ainsi la seule morale non contraignante qui soit, une morale qui s'érige comme la faculté supérieure de désirer. Si la musique est un monde imaginaire, elle est, au demeurant elle n'est qu'à cette condition, d'abord et nécessairement matérielle puisque nous la sentons. Et cette sensation est le sens même du sens, les sens ouverts à leur sens.

André Hirt

(Mai 2017)