

LANGSAM

André Hirt

Il y a déjà quelques années, les annonceurs de la radio précisait sans défaillir, lorsqu'ils passaient une œuvre musicale, le tempo des différents mouvements. Certains, mais c'est devenu rare, le font encore. Mais qui y prête réellement attention ? Rien, en effet, ne semble plus fastidieux que ces précisions dont du reste toute le monde peut, sans être musicien et tout simplement parce que nous partageons les mêmes repères temporels dans la vie de tous les jours, faire l'expérience. Peut-être n'y a-t-il au demeurant aucune négligence dans cette pratique d'annonce et de présentation des œuvres sans la précision des tempi, seulement une indifférence se nourrissant de l'idée que décidément la mention du tempo n'apporte rien à leur connaissance et pas davantage à leur simple appréhension.

Et pourtant que de soins mis par les compositeurs, en tout cas modernes, dans ces mentions et à leur rédaction (n'est-ce pas déjà toute une composition ?), au point que certaines, comme chez Beethoven, forment de longues didascalies, et même se confondent avec elles ! L'indifférence à leur propos ne serait à cet égard que de l'ignorance. Qu'on en juge chez Beethoven, donc, mais aussi chez Bruckner et chez Mahler en portant, pour une fois, toute son attention à ces indications dont les listes formeraient à elles seules des compositions et dont on pourrait faire tout un livre.... (Ainsi donc Beethoven, *Sonate pour piano 28*, op. 101 : « *III. Langsam und sehnsuchtsvoll. Adagio ma non troppo, con affetto – Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit. Allegro.* » Comment l'interprète pourrait-il respecter ces injonctions, ces nuances et même ces indications à la

limite, parfois, de la contradiction ? C'est pourtant sur cette limite, j'allais dire par elle et à travers elle que l'œuvre est possible ; elle n'est possible qu'à la condition du respect à la limite de l'impossibilité de ses indications. Et comment, dans toutes les occurrences du même genre chez bon nombre de compositeurs, la musique peut-elle passer ou glisser d'une langue à l'autre, sur les mêmes instruments, comme si le piano, le violon, le violoncelle et l'orchestre tout entier pratiquaient toutes ces langues et discouraient en trouvant le terme adéquat pour l'expression – un peu comme nous, ainsi qu'il m'arrive en tout cas en recourant à l'allemand, au lorrain, à l'alsacien ou au yiddish parce que la langue commune ne rend ni l'idée, ni l'image ni la nuance –, si ce n'est qu'elle parle et essaie toutes les langues pour pouvoir par chance engager la sienne et par conséquent faire exister l'œuvre ?)

Toujours est-il qu'avec le tempo, et grâce à l'indication qui en précise parfois le détail, une œuvre trouve dans le langage et grâce à lui, et dans les formules traditionnellement italiennes de la langue parfois mélangées aux langues modernes comme chez Mahler (dans la *III^e Symphonie* on lit concernant les mouvements 2, 3 et 4 : « *Tempo di menuetto. Sehr langsam* ; puis *Comodo. Scherzando. Ohne Hast* ; ensuite : *Sehr langsam. Miserioso, attacca* ; et pour finir s'agissant des deux derniers mouvements : *Lustig im Tempo und keck im Ausdruck* et *Langsam, Ruhevoll, Empfundem*) sa première détermination, ou plus exactement celle qui lui est fondamentale et sans laquelle l'œuvre ne peut tout simplement pas s'ouvrir et encore moins exister. Le compositeur, en écrivant, a ainsi conçu son morceau ; c'est encore ainsi qu'il l'a entendu, non seulement sur le plan de la sonorité intérieure, mais sous l'angle de la vision, sans parler de celui, évident, de la représentation et de la compréhension. Le tempo donne (et je songe pour la première fois depuis très longtemps à l'expression, qui me semble tout à coup si pleine de sens : “donnez-moi le tempo”) l'atmosphère du morceau, son allure et sa respiration bien avant même qu'on ait à l'entendre (ce qui fait que tout

le monde sait en gros à quoi s'attendre s'agissant d'un *adagio* ou d'un *allegretto*). Mais le terme d'atmosphère ne suffit pas : les philosophes de ma génération savent encore que Heidegger avait enseigné que l'existence elle-même, sur son plan le plus fondamental et élémentaire, comme le plus commun et banal, n'est jamais neutre ou abstraite, qu'elle est toujours en quelque sorte colorée affectivement ou, si l'on préfère, diversement, mais toujours en son fond précisément, accordée. L'allemand possède un mot très riche, celui de *Stimmung*, qui désigne certes l'atmosphère ou l'ambiance, mais aussi l'accord, "la tonalité fondamentale" (*Grundstimmung*) précise Heidegger, et aussi le compte qui est bon, l'exactitude (*es stimmt* : le compte est bon, c'est exact, comme lorsqu'on fait précisément les comptes). Cette richesse sémantique porte à considérer que le monde de l'œuvre est profilé selon un tempo, que ce n'est pas d'abord la disposition spatiale des choses qui est mentionnée ou déterminante, mais seulement, dirai-je, le rythme de la manifestation, l'engagement ou l'énergie singulière qui est la sienne, quelque chose comme un pas ou un régime de traversée.

On se dit alors qu'il ne faut pas confondre la tonalité de l'œuvre, ré mineur par exemple, avec le tempo qui forme une tout autre sorte de tonalité. Et, dans mon ignorance musicale, je veux dire technique, me vient toutefois qu'il faut se représenter le tempo comme le rythme d'ouverture de l'éventail qu'est l'œuvre là où la tonalité, au sens strict, en définirait la couleur. Du reste, dans la perception, n'est-ce pas le mouvement de l'œuvre qui est sensible en tout premier lieu et non la couleur dans la mesure où l'on doit bien reconnaître que l'un est la condition de l'autre ? Ou bien ? Mais lorsque Aristote s'interroge sur la nature dans sa *Physique* – rappelons que les Grecs n'ont pas de terme pour dire « monde » et que par conséquent ils pensent néanmoins quelque chose de cela dans celui de « nature » –, il prend immédiatement acte qu'il lui faut réfléchir sur le *mouvement*, que ce terme est celui, fondamental, de la physique. La nature (la *phusis*) elle-

même est le dépliage de soi, comme un éventail, ou bien une ouverture à la manière d'une fleur, mais selon un rythme bien déterminé puisque le mouvement exige le temps et une scansion. On songe à ce moment de la naissance du jour, à sa torpeur mais aussi à son impatience d'éclater comme au début de *Alpensymphonie* de Richard Strauss ou de la *Création* de Haydn, ou à cet autre moment, plus lent encore et laborieux, presque hésitant et résigné de la tombée du jour, comme dans *Nacht*, ce mouvement qui achève la même œuvre de Strauss en reprenant le même terme que celui de l'amorce de l'œuvre – de la nuit à la nuit, donc. Le tempo serait alors à entendre au sein de la naissance de l'image, de sa venue depuis un fond nocturne au sein duquel rien n'est discernable, ni mouvement ni couleur. Si l'on accepte, mais comment pourrait-il en être autrement, que le monde est ce qui nous apparaît dans le dépli de l'image qu'il finit par être, alors dans cette réflexion on ne pourra plus jamais se satisfaire de l'idée que la musique n'est rien que de la musique.

À vrai dire, ce qui apparaît en elle et donc par son truchement, c'est tout un rythme du monde, comme s'il s'ébrouait d'une certaine manière ainsi que le ferait un gros animal qui ferait la démonstration virile de la splendeur de ses couleurs. Et cette secousse sur laquelle il semble si nécessaire d'insister et dont les raisons, on doit le supposer et cette propriété serait confirmée par la lecture des pages que Schopenhauer et à sa suite Nietzsche ont consacrées à la musique, en y considérant chacun à sa manière le premier écho de ce qu'est l'intériorité du monde, sa première vibration dont l'image peut être donnée par l'effleurement d'une corde de contrebasse ou de violoncelle, sont de nature sexuelle, en tout cas binaire dans le mouvement de va et vient que j'ai pour ma part toujours reconnu par exemple dans le dernier mouvement de la *III^e Symphonie* de Brahms qui ne se conçoit que dans son propre épuisement progressif ou encore dans les élans et les retenues tout aussi subites dans de si nombreux morceaux de Schumann.

Pour d'autres auditeurs de musique, l'affaire serait bien plus simple : il suffirait de prendre acte que la musique se présente immédiatement comme danse. Et on a intuitivement tendance à leur donner raison bien qu'on n'en ait pas fait soi-même l'expérience. Quoi qu'il en soit, ce qui à l'observation semble irréfutable, c'est que la danse exprime à la fois le recueil d'un mouvement qui l'antécède et qui vient la posséder pour la faire être et l'incarnation de ce mouvement en conférant la forme à son énergie.

*

Mais puisqu'il s'agit de musique, on fera cas ici de la lenteur, en songeant au *langsam* dont Mahler a fait un usage insistant plus haut. (Je m'aperçois, songeant une fois de plus à Montaigne et à ses divagations, en souriant pour moi-même, que je n'ai toujours pas abordé et thématiqué mon sujet, ce mot, très doux et beau, de « *langsam* »¹). Sans faire état de son goût propre, sans préjuger davantage d'une préférence peut-être anthropologique pour la lenteur comme dans le registre des couleurs il en existe une pour le bleu, considérons donc les mentions de la lenteur en musique, surtout s'agissant de l'interprétation qui en assume la nature et le contenu au point d'en faire un problème (les lenteurs extrêmes d'un Klemperer, d'un Celibidache ou encore d'un Bernstein pour en rester au registre orchestral), voire même le signe d'une sorte de pathologie musicale. Que celle-ci, qu'elle apparaisse ou non comme telle, dise quelque chose de la musique est une hypothèse d'écoute, de compréhension comme de travail. Prendre en considération la lenteur et parler à son sujet de problème et même de pathologie signifie seulement qu'elle soulève, à sa manière mais avec insistance et même lourdeur et gravité, c'est selon, une question à propos de la musique ou plutôt

¹ Son sens, donc : comme adjectif et comme adverbe : lent, lentement, mais aussi doucement, comme dans l'amour dont il faudrait traiter dans le même sens qui est tenté ici à propos de la seule musique. Et encore devrait-on traiter du croisement réel et nécessaire des deux. Quelques indications sont données ici sous forme volontairement allusive.

qu'elle amène celle-ci à se réfléchir et nous à l'accompagner dans ce mouvement et ce tempo.

Car la question se présente ainsi dans l'interprétation, c'est-à-dire le moyen d'extraire d'une œuvre son contenu de vérité : pourquoi les grands chefs que l'on vient de nommer achèvent-ils leur carrière et surtout leur travail interprétatif en produisant des longueurs parfois déroutantes au risque de déséquilibrer l'œuvre ? En tout état de cause, ce n'est pas en mettant au compte de la vieillesse ou de la maladie (on peut lire cela à propos de Klemperer, également au sujet de Léonard Bernstein mais en l'occurrence cela a moins de sens encore si l'on considère la dépense et la vigueur qu'il engage dans ses derniers enregistrements de Sibelius, de Mahler et de la VI^e Symphonie de Tchaïkovski) la préférence, à ce stade on ne dispose pas d'un autre terme, de la lenteur qu'on sera en mesure de lever ce mystère. Sinon, en toute logique, l'interprétation ferait souffrir l'œuvre à tel point que personne, plus personne n'y percevrait ce qu'en réalité on y reconnaît, à savoir une mise en relief incomparable de sa figure, une structure jusque-là à peine devinée ou entrevue qui la soutenait et qui en constituait avec toute la force de l'évidence la raison. Une interprétation de cette sorte ferait donc entendre l'inouï et peut-être même entendre tout court.

*

Que la musique se fasse très singulièrement entendre dans et à travers la lenteur, qu'elle s'y déploie davantage que dans tout autre tempo, ne constitue pas à proprement parler une hypothèse. On a l'intuition, au contraire, qu'il s'agit d'un trait de réel. En effet, pour le suggérer à défaut de pouvoir le prouver, prenons en compte l'artificialité de la vitesse. La vitesse est devenue et le mode et la norme du contemporain. Ce qui est doit aller vite et la valeur d'une action, d'un esprit et d'un homme est – économiquement et en termes de civilisation – devenue la

vitesse. La sélection des individus comme celle des domaines, ainsi ceux de la vie psychique ou de l'entreprise, a donc trouvé son critère. On peut trouver et comprendre davantage dans la théorie elle-même : ainsi la vitesse de l'écriture et de la pensée de Spinoza dans l'*Éthique*, si vantées de nos jours – et même la mode philosophique n'est jamais le fruit d'un simple hasard –, est telle qu'elle se confond avec l'éternité (en tout cas, c'est l'éternité qu'elle s'efforce de rejoindre, de même qu'elle en est issue comme son éjection ou sa manifestation, si cela peut se concevoir). La substance chez Spinoza, c'est-à-dire le réel lui-même, ou ce qui est absolument, est si compacte que finalement elle n'est rien, traversée et explosée qu'elle est par une vitesse qui fait pâlir celle de la lumière. La pensée est ainsi la fulgurance même, le rassemblement en un instant à la fois réel et théorique de ce que le temps met de son côté si longtemps à déplier. Ainsi chacun de ses points d'application rassemble une chaîne infinie de causalité. Le sage sait toute chose singulière dans l'instantanéité et la ponctualité de l'éternité. Mais il ne s'agit avec cette vitesse peut-être que d'une expérience de pensée. C'est que l'*Éthique* ne connaît pas de monde (le terme en est même absent) : elle parle de l'éternité, de l'infinité de la substance qui en même temps qu'elle enveloppe toute chose est aussi bien finie. Jamais sans doute un philosophe n'a-t-il approché de plus près ce qui est absolument, mais qui constitue comme le revers de la réalité commune, un monde qui n'en est pas un, la substance infinie dont le monde n'est que l'image toujours représentée, par conséquent finie et dans les faits illusoire. Il faudrait donc vivre et expérimenter toute chose à travers les yeux des axiomes, des postulats et des théorèmes.

Or la musique tient au réel le plus sensible. Elle a besoin de lui pour exposer l'absolu. Elle a besoin de temps même si elle ne lui appartient pas. Le temps lui étant nécessaire pour son déploiement, il n'épuise pas sa provenance pour autant – la musique ne se réduit pas à lui – ni ce à quoi elle tend, disons précisément son épuisement, un retour à sa source comme un fleuve qui éprouverait dans son lent et majestueux mouvement la tension qui le fait être et devenir de se diriger vers

la mer autant que de remonter vers sa source. Et dans ce cas quelle pourrait bien être une musique de Spinoza ? Peut-il tout simplement exister une musique de Spinoza (Descartes de son côté a étudié la musique et a écrit sur elle, Leibniz est omniprésent dans Bach) ? Et c'est bien pourquoi la lenteur, une lenteur toute cartésienne, finit par témoigner d'un réel, en marquant ce dernier de ce qui en constitue la preuve, c'est-à-dire un travail, la disjonction des moyens et des fins comme l'écart creusé, approfondi et éprouvé dans la patience et l'impatience, l'attente, l'angoisse et le bonheur ressentis tout à la fois entre la cause et l'effet (la transitivité par conséquent de la causalité à l'inverse de la cause spinoziste repliée dans son immanence puisqu'elle enveloppe son effet et dont le seul affect envisageable est celui d'une jouissance sans doute impossible pour le non-sage...) et enfin l'impossibilité de l'instantanéité comprise en termes d'éternité.

Des contraintes, même la musique en connaît nécessairement. Pour qu'elle s'entende et qu'elle soit phénomène, même pour Beethoven qui, pour finir, ne l'entendait qu'intérieurement dans le flux de la conscience et sans aucun doute par la représentation. Et cette contrainte ne réside pas seulement, comme on le suppose, dans la temporalité, mais dans l'espace, ou pour être plus exact la spatialisation, au sens actif du terme comme lorsqu'on parle de quelque chose comme l'eau qui s'étend, en d'autres termes qui produit l'espace et ne s'y inscrit pas. Il faudrait pouvoir entendre ici correctement le verbe *ausdehnen* correspondant au substantif *Ausdehnung* qui signifie l'extension, l'espace tout court, en laissant paraître *l'extensio* latine au sens actif plus que dans celui du résultat (et on rêve à un morceau s'ouvrant par une indication de tempo qui se dirait par ces deux termes...²). Car l'espace n'est pas ce qui préexiste à ce qui le remplit, mais plus concrètement même ce qui partout et tout le temps est infiniment ouvert, dans les faits dira-t-on pour le voyageur, mais aussi pour mon

² L'intuition me dit que cette œuvre ou ces œuvres existent, mais présentement elles ne me viennent pas à l'idée. Mais ce n'est que parce que je les ai entendues...

corps qui perçoit depuis sa situation et son mouvement, et aussi pour le prisonnier que certains sont objectivement et que nous sommes tous dans la pensée en raison de la situation spatiale. Car toute pensée n'advient qu'à la condition d'une libération, d'une dilatation, d'un frayage et plus généralement d'une sortie. En tout cas, la pensée est ce qui sort de son lieu et de son support. Ce faisant, elle est la puissance de la spatialisation. Et, se définissant en quelque manière par là, elle rejoint le mouvement fondamental de la musique.

*

Ce qu'il faut bien comprendre, c'est-à-dire entendre, car comprendre, pas même expliquer ne suffisent jamais en ce que le tempo leur fait défaut tout comme l'amorce du geste et du mouvement du corps. Ainsi en va-t-il jusque dans la pédagogie où la pure théorisation, qui a fait le désespoir et même le malheur de tant d'enfants qui ne saisissent pas les mathématiques et que l'on a scolairement et socialement rangés dans la catégorie des idiots, fait fi de l'affect et a, ou plutôt, pour revenir un instant et une dernière fois à Spinoza et plus largement aux mathématiques, cherché à produire un affect très spécial, dont nous n'avons pas idée, celui-là même qui coïnciderait avec les lois de la nature, en toute rigueur un affect très indifférent à l'homme comme celui qui produisait le rire de Spinoza en contemplant le droit et les lois de la nature se déployant dans un combat d'araignées (ce rire-là, cette joie spéciale, très pure sans être innocente mais au contraire instruite, mathématicienne, voilà donc la « musique » de Spinoza). Descartes, quant à lui et malgré une réputation très fautive, ne valorisait pas dans l'absolu les mathématiques, parce qu'elles n'ont de pertinence que dans le champ de la théorie où seulement elles trouvent le plaisir, mais ne font pas d'usage dans celui de l'existence, cette union réellement indéfectible de l'âme et du corps qui n'est jamais qu'un pli, qu'une atmosphère et le tempo spécial d'une *Stimmung*.

Outre la démonstration de la nécessité de la lenteur, parce qu'elle relève et du réel et du travail de la pensée, on se rend à l'évidence avec Descartes que la même nécessité régit l'existence, parce qu'elle est profonde et ne se laisse jamais réduire aux simples surfaces. Et on ne peut rire, en effet, et être joyeux que des surfaces, et, ajouterons-nous, qu'en surface (ne rit-on pas essentiellement des apparences ?), lorsqu'il n'y a pas de profondeur, lorsque le temps, comme dans l'enfance, ne s'est pas encore dilaté et qu'il se confond avec l'instant. Le bonheur, au sens de la joie, appartient-il est vrai à certains enfants qui sont spinozistes sans le savoir. Ce sont les plus vifs, les plus intelligents, les plus mathématiciens. Gloire à eux.

Et il y a les autres, une tout autre typologie d'enfants bien plus aimables et attachants, d'êtres et finalement d'adultes, bien plus secrets aussi, comme rentrés en eux-mêmes et creusant les galeries de temporalités et d'espaces dans lesquels ils sont à jamais perdus. Et, en général, ces méditations profondes, lorsqu'elles trouvent à s'objectiver on ne sait trop par quel miracle – mais sans doute est-ce cela, au moins en partie, l'art –, par l'attention soutenue qu'elles requièrent, se manifestent dans les lenteurs de la musique (et pour tout dire, j'intuitionne à l'inverse, certes de façon bien peu instruite et par conséquent irresponsable, qu'il en va de même pour les arts plastiques eux-mêmes : ainsi la vitesse de Picasso, dans les films que l'on peut en voir, et toute révérence due à son génie qui heureusement ne se résume pas à ce trait, m'a toujours intrigué comme n'étant que de l'art au sens esthétique du terme. Au fond, c'est la virtuosité, cette forme mondaine et esthétisante de la vitesse, prise en elle-même qui m'apparaît ainsi douteuse).

*

Mais enfin pourquoi cette lenteur et comment l'expliquer et la justifier ? Pourquoi aussi cette douceur jusque dans les tensions les plus exacerbées de la musique (ainsi, le mouvement lent de la *II^o Symphonie* de Schumann, marqué *adagio espressivo*), ou les entames ou les grands moments de tension (pour en rester à la musique d'orchestre de Schumann, la *IV^o Symphonie* gravée en moi par la pourtant très énergique et d'autant plus bouleversante version de Furtwängler de 1953, respectivement le premier mouvement noté *Ziemlich langsam* (assez lentement), la seconde partie du deuxième mouvement à nouveau noté *Ziemlich langsam* et enfin le magnifique moment d'entrée des cors dans le *IV^o* mouvement noté tout simplement *Langsam* avant d'être abandonné à l'accélération *Lebhaft* (vif)-*Schneller* (plus vite)-*Presto*) ? On peut à ce sujet invoquer tout un nombre de raisons qui en quelque sorte s'imposent, comme les dispositions psychologiques dans la musique romantique au moins, ou encore, à l'autre extrême, l'objectivité des conventions dans l'organisation contrastée des mouvements de la sonate et de la symphonie (mouvement rapide, mouvement lent, etc. ; on notera pourtant que historiquement l'introduction de la lenteur dans et comme le premier mouvement n'est pas allé de soi et que cette raison, car elle doit bien exister, reste obscure), toujours est-il que l'idée s'impose qu'il peut s'agir du fondement même de la création, au sens fort de cette assise. En effet, si comme toute œuvre d'art, la musique paraît et que par ailleurs elle est dans son apparaître si dépendante du temps, alors on peut comprendre que la phénoménalisation est une parution qui s'efforce de *demeurer*. Il appartient en effet à l'œuvre, pour pouvoir se présenter, de se stabiliser dans une *forme*, par conséquent de freiner son mouvement et son énergie internes, et plus avant de la concentrer ou de la mettre pour ainsi dire en charge. Et cela suffit déjà, selon toute vraisemblance, pour justifier la lenteur, qui ne possède plus rien de psychologique et qui ne qualifie plus la seule objectivité de ce qu'on nomme un mouvement lent parmi d'autres qui font contraste. L'hypothèse naît concomitamment que l'interprétation d'une œuvre ainsi pelotée se devra de la déplier avec tact, selon la

rigueur de forme qu'elle a prise lorsqu'elle s'est saisie d'elle-même dans la création. La lenteur de l'exécution, outre qu'elle se doit de faire entendre ce qu'il y a à entendre, s'interdit de faire bouger la forme, de l'ébranler ou de la dynamiser par d'autres forces que celles qui y président, mais de faire le tour de cette forme comme lorsqu'on observe attentivement un objet ou un phénomène. La lenteur dans l'interprétation et l'exécution n'est que scrupule et l'attention. La musique se noue décidément ainsi avec la pensée en ce qu'elles possèdent en partage la capacité de distinguer. La distinction contrecarre le confus et se révèle identique à la spatialisation et à l'*extensio* dont on a parlé plus haut. Ainsi aurait parlé, aujourd'hui encore, Descartes.

*

À vrai dire, ce qui lie musique et lenteur se laisserait comprendre et entendre en analogie avec la réponse de Nicolas de Staël à une question à propos de ses tableaux : pourquoi les exposer ? « *Pour qu'on les voie !* » ; de même on dira pourquoi la lenteur dans la musique ? « *Pour qu'on l'entende !* ». Voir et entendre ne suffiraient donc pas, il faudrait une insistance dans la présence, une sorte de présentification qu'on ne peut penser en toute intuition et en toute logique sinon comme une venue à l'image, du moins une spatialisation, une arrivée dans le monde, une mondanéisation de l'œuvre, en définitive comme une installation à la manière de quelqu'un ou d'une tribu qui décideraient de prendre demeure ici. Une fois cette sédentarisation acquise pour elle-même, l'œuvre peut commencer à s'interpréter, à être interprétée par les visites de ceux qui, au cours de leur promenade existentielle, y prêteront au gré des circonstances, des chances et des hasards attention.

Et il y eut ainsi de grands voyageurs et visiteurs qui nous ont rendus attentifs, dans le parcours de notre propre existence aux stations nécessaires, aux

embranchements, aux chemins sinueux, à la progression des nuages et à l'immobilité des eaux, aux lentes transformations en filigrane des visages, aux floraisons et à la croissance du petit chêne dans mon jardin, au vieillissement enfin, tous ces événements qui dans la fulgurance que leur confère le nom d'événement n'en sont pas moins à chaque fois l'index d'un réel, c'est-à-dire d'une lenteur marchant sur les pattes de colombe dont parle Nietzsche : Klemperer, Célibidache, Bernstein, pour se limiter aux chefs, mais aussi Glenn Gould.

On relèvera l'extrême lenteur de son interprétation à la baguette de *Siegfried Idyll* de Wagner, d'une beauté et d'un degré de lévitation inouï, comme si la plus extrême lenteur, loin d'aggraver la lourdeur, l'annulait et produisait à l'inverse une légèreté extrême, presque une volatilité. Et, pour en rester cette fois-ci à Gould pianiste, ce qu'il a « fait » aux sonates de Mozart, en les accélérant de façon outrancière au point de les rendre méconnaissables, peut se comprendre d'une part comme une protestation contre la démonstration musicale, la naissance si l'on veut du « soliste » et de la « star » modernes, mais aussi, et c'est ce qui importe davantage ici, pour les faire entendre autrement et peut-être même dans leur vérité insoupçonnée, et on voudrait à cette occasion ajouter ceci, qui est pour le moins paradoxal, que c'est en les accélérant que Gould ralentit ces sonates, afin qu'on y entende ce qu'on n'y percevait pas ou plus. (De fait, ce que Gould fait à ces sonates n'est que la conséquence du « rapide » Mozart, une preuve en étant que Beethoven ne subit absolument pas le même sort, lui qui composait, et cela peut se vérifier sur les partitions originales, lentement, très lentement, avec reniements et pesanteurs). Car la lenteur elle-même ne réside pas nécessairement là où on croit : loin de n'être qu'une simple impression, à tous égards celle d'une paresse enfin justifiée par la proposition d'une musique cool ou zen, elle tient dans la franchise du dépliage, la mise en évidence de la composition, le dégagement des arêtes et des angles, des structures et des matrices, en somme ce sur quoi s'arrêtent

l'oreille, l'esprit et le sentiment, l'espace qu'ils recouvrent et sur lequel ils découvrent leur propre *extensio*.

En veut-on un exemple ? Toscanini n'est pas un chef réputé pour ses lenteurs, plutôt pour son côté impulsif et colérique, donc « rapide » et expéditif (avec lui Rossini n'est pour le commun jamais très loin en raison des montées et des accélérations dans les crescendo). Or, voudra-t-on bien soutenir avec nous qu'il est lui-même conduit par la lenteur, de celle qui sait nuancer, qui n'enferme pas jusqu'à l'engloutissement la musique dans le flux de l'énergie, qui sait parcourir tous les stades de la lenteur, comme lorsqu'on monte un escalier, ainsi, dans le seul 1^o mouvement de la VI^o Symphonie de Tchaïkovski (24 novembre 1947 au Carnegie Hall) dans lequel il faut (savoir) décliner avec précision et distinction *Adagio – Allegro non troppo – Andante – Moderato mosso – Andante – Moderato assai – Allegro vivo – Andante come prima – Andante mosso* ! D'autres exemples seraient à mentionner, en particulier dans les magistrales versions de *La Mer* de Debussy. Sans jouer sur les mots, donc, Toscanini sait être aussi dans la lenteur, lorsque la musique l'exige. Et elle l'impose si souvent parce qu'elle n'est pas sans ignorer au titre de sa nature de grand existant qu'elle expose l'existence, c'est-à-dire son propre excès – parce que la musique est ce qui ek-siste dans l'existence en s'arrachant à toute essence, toute immobilité et toute image – et encore toute l'énergie pulsionnelle qui la traverse et l'emporte sans qu'on sache où, si ce n'est que la joie s'y mêle à la tristesse sans doute en raison de l'insatisfaction qui la régit, ou que la tristesse se retourne en joie lorsque naît le sentiment d'avoir trouvé un havre ou du moins la chaleur momentanée de tout simplement être.

La lenteur n'est jamais un calme plat. Ce serait le contraire de la musique. De même, l'absence de résistance qui fait toute vitesse se passe également des reliefs. La musique seule, et la lenteur avec elle, traverse les dénivelés de l'existence comme le voyageur, le *Wanderer* de Schubert dans lequel n'importe quelle existence finit par se reconnaître sur le chemin interminable des dernières sonates pour piano. Et le fond du vallon, comme celui dont parle Jaccottet dans *Truinas*,

paraît à la fois, dans l'illusion que donnent les grands espaces et les lieux habités par un génie propre, si proche et immédiatement plat à la manière d'un tableau, et si loin et enfoncé, et ajouterons-nous si silencieux dans son éloignement, car le sentiment et d'abord la simple sensation témoignent de ce que plus on se rapproche plus on s'éloigne infiniment du lieu à rejoindre (le jeu de la vie et de la mort, des perspectives et de la certitude de l'horizon et de la fin, pourrait-on dire aussi à propos de cette perception). Ces impressions qui se superposent et se confondent, en produisant en nous précisément la confusion, confèrent un rythme très singulier au pas et déterminent la marche du monde et, partant, la marche en lui. C'est que la lenteur n'a lieu que par les longs silences qui la scandent. Dans ces conditions ne serait-elle pas l'opérateur de la césure, en un double sens, celui de distribuer l'espace en brisant et en faisant exploser le point qui forme l'élément spatial et qu'on ne peut, quant à lui, que penser dans la vitesse la plus absolue, et celui du geste de se soustraire à toute musique qui ne serait pas lestée, grave et nécessaire ? On y entend en tout cas un vide ou une sorte de blanc entre chaque respiration et expiration, on y perçoit la nudité du monde et du chemin qui le parcourt dans un mélange d'absolue clarté (c'est ainsi : le rythme naturel et évident des choses et des événements) et d'obscurité compacte (où allons-nous, le chemin dans la forêt n'en finit pas ?).

On peut toutefois se demander, à la réflexion, si tout cet amas de sensations et de sentiments qui se serrent en nous ne cherche pas à désigner la beauté. Un instant l'idée se présente pour s'évanouir aussitôt qu'une beauté rapide n'en serait pas une, et que même une représentation de cela est absurde. La lenteur permet la nuance que la vitesse interdit, à la manière dont Machiavel entendait une autre opposition, en politique cette fois, lorsqu'il soulignait que le prince doit plutôt se faire craindre qu'aimer, parce que la crainte, qui est l'espace, donne du jeu et que le fait d'aimer finit toujours par faire penser chez celle ou celui qui en est l'objet qu'il a des droits sur lui. Nuances et distinctions, ne faut-il pas en conclure à une

« *fragilité du beau* » pour reprendre une expression de Solger et remarquablement travaillée pour elle-même par Oskar Becker, un élève de Heidegger ?

Lorsqu'on écoute la VII^o Symphonie de Mahler, qui comporte du reste deux mouvements lents, intitulés tous les deux *Nachtmusik* (I & II), mais avec la nuance pour le premier d'*Allegro moderato* et pour le second d'*Andante amoroso* ; entre les deux se tient un mouvement étrange intitulé *Scherzo – Schattenhaft* (ombrageux ?) – (*fliessend aber nicht schnell*) (fluent mais pas rapide). Comme souvent, avec Mahler, tous les degrés de la lenteur sont parcourus en formant parfois, pour un seul mouvement, toute un poème : qu'on lise les indications du IV^o et dernier mouvement de la IX^o Symphonie : « *Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend.* (Très lent et aussi retenu) ; *Plötzlich wieder (wie zu Anfang) und etwas zögernd* ; *Molto adagio subito* ; *A tempo (Molto adagio)* ; *Stets sehr gehalten* ; *Fliessender, doch durchaus nicht eilend* ; *Tempo I. Molto adagio* ; *Adagissimo.* » On le constate, il est impossible de concevoir une traduction de ces indications, elles forment pour elles-mêmes une musique, toujours un geste du corps, des modifications de la *Stimmung*.

Les indications sont une chose, l'interprétation en est une autre. Sans doute, pour revenir à celle de la VII^o de Mahler par Klemperer atteint-on un degré extrême de la lenteur (Klemperer fut coutumier du fait : écoutons son *Così fan tutte* dans lequel il contraignit les chanteurs à des prouesses de respiration). Mais ce qui est remarquable, c'est qu'en construisant cette grande arche mahlérienne, Klemperer parvienne à produire une tension qui revient à une dissolution du tempo sans toutefois le rompre. La lenteur atteint ici en quelque sorte son essence, elle devient au sens fort du terme quelque chose, une réalité et un objet musical, en tout point comparable à l'existence qui se tient sur un fil, mais ne rompt pas et résiste. Cela est particulièrement sensible dans la seconde *Nachtmusik* et l'interprétation, on peut le dire à l'évidence ici, glorifie ce morceau en en exposant toute la poésie et le monde qu'elle désigne. On peut faire le parallèle avec le *Jardin féérique*

(dernier moment de *Ma Mère l'Oye*) de Ravel, lui aussi marqué « *Lent et grave* », cette musique avec laquelle, on l'avoue, on aimerait être accompagné, comme par des enfants joyeux en été, au moment de rejoindre, on l'espère, le Paradis. Le plus important, si l'on s'efforce de rassembler ses esprits et ses idées concernant la lenteur, est que la musique qui en provient fasse monde et pas seulement « musique ». Et si l'on veut aller au bout de ses impressions, on trouvera ainsi qu'un monde se déplie depuis cette lenteur, qu'elle le dessine presque et que les tempi plus rapides ne font que remplir secondairement le monde, à la manière des objets et des événements dans un espace. Alors nous savons que nous sommes au monde, encore au monde, retenus à lui par un peu de lenteur et par la beauté.

André Hirt

février 2017