

BEETHOVEN II

Musique et catastrophe

“*Que veux-tu effacer ?*

- *La Neuvième symphonie.*”

I

Comment comprendre cet ordre, cette décision si consternante pour la culture et pour nous-mêmes ? Comment admettre cette injonction insupportable selon laquelle il faudrait « *effacer* », « *soustraire* », donc *détruire la IX^e Symphonie* ? Outre les raisons dont on a déjà fait mention précédemment, aussi bien dans le livre *Chantier Faustus* que dans *Beethoven I'*, il convient d'ajouter, et même de faire précéder tout ce qui a été dit – c'est cela un chantier, on le savait dès l'origine et on le sait de mieux en mieux : tout est toujours à reprendre et même à recommencer – par ceci : Beethoven marque davantage une fin qu'un commencement. Bien sûr, à la lettre, cette affirmation est fautive, car la musique de Beethoven ouvre une dimension moderne qui, sans lui, n'aurait pas eu lieu. Ce n'est pas une formule : que serait devenue la musique sans les dernières sonates pour piano, sans les quatuors ? Les connaisseurs et les historiens nous rappelleraient avec raison quelle musique triomphe au moment de la mort de Beethoven, ils nous diraient le succès que rencontre l'opéra italien, celui de Bellini, de Donizetti, puis de Rossini. La voie moderne semble alors être, en France, celle de Meyerbeer, l'exception étant celle de Berlioz qui aura réussi ce que personne n'aurait pu envisager, à savoir écrire une symphonie de grande ampleur après la IX^e de Beethoven ! *La Fantastique* aura donc eu le mérite de relancer la musique, celle qui est autre chose qu'un divertissement ou une performance, en d'autres termes la musique qui creuse la musique jusqu'à ses raisons les plus profondes et qui ne se confond pas avec un spectacle. Elle prendra connaissance avec stupéfaction d'un recommencement décisif d'elle-même dans la figure de

¹ André Hirt, *Chantier Faustus*, Paris, Kimé et *Beethoven I*, Chronique du 20, octobre 2019, Muzibao.

Richard Wagner qui dressera à lui seul à Beethoven sa statue. La IX^o *Symphonie* n'est-elle pas la seule œuvre qui aura eu droit de cité sur la colline sacrée de Bayreuth (en 2020, elle conclura et couronnera le Festival, comme s'il fallait à nouveau rappeler « quelque chose », on ne sait précisément quoi, si ce n'est que la musique attend à nouveau sa relance, qu'elle recherche autre chose que sa pure et simple répétition – cette répétition étant le symptôme de bien d'autres, historiques et civilisationnelles). (Concernant Richard Wagner, une ambiguïté demeure : celle que Nietzsche, du reste parmi bien d'autres, avait soulignée, et qui tient à la mise en spectacle de la musique au lieu de la laisser se creuser, à son avancée vers le public pour le séduire et finalement le conquérir (le rassembler, telle était l'intention de Wagner) au lieu de l'interroger, de le faire taire en provoquant par un filtre magique son recueillement au lieu de le vivifier. Que Nietzsche n'aimât pas le théâtre est une vérité bien connue. Qu'en revanche il aimait follement la musique en est une autre, mais en a-t-on vraiment tiré jusqu'à aujourd'hui les conséquences, s'agissant d'une « vie philosophique » qui se doit d'être au préalable d'être un « existence musicale », car, rappelons-nous l'avertissement, ou bien encore la méthode requise préalablement pour la pensée : « *la vie sans la musique serait une erreur, une faute* » ?)

*

Beethoven, donc : une fin. Mais en quel sens ? Dans l'esprit d'Adrian Leverkühn, le compositeur pas si imaginaire que cela de Thomas Mann dans le *Docteur Faustus*, Beethoven met en effet fin à la Sonate (c'est le grand épisode d'une des conférences de Kretzschmar, le maître de musique d'Adrian, portant sur l'op.111 dans l'impressionnant chapitre VIII du roman), il met également fin à un régime musical dans lequel la grandeur de l'Humanité pouvait et même devait se pressentir. Les œuvres de la fin sont chez Beethoven non pas à vrai dire un effondrement, mais un affaissement, ce qui n'ôte rien à leur génialité, oui un affaissement sur l'objectivité simplement et même terriblement humaine, mais de façon apaisée, qui n'a plus rien

d'héroïque. En vérité, la musique est rentrée chez elle ; elle n'est plus au service de quoi que ce soit, un héros, une subjectivité conquérante et échevelée, une intention et une volonté titanesques et prométhéenne. Ce sont des œuvres, les *Bagatelles* op. 126, les *Variations Diabelli*, et bien sûr au moins les trois dernières sonates pour piano (après la grandiose *Hammerklavier*, la 29^o qui sonne réellement comme un adieu à cette forme) qui délaissent les prétentions subjectives sur l'objectivité – la musique n'est plus ce coup de force qui s'oppose de front aux réalités et en particulier aux contraintes historiques –, mais qui s'unit au contraire à elle. Elle ne vise plus une surhumanité qui hisserait l'auditeur au niveau des proférations géniales, au contraire elle embrasse, osons le dire, avec tendresse, l'humain dans toutes ses dimensions, exactement comme l'aura compris Frau Schweigstill lors de l'effondrement d'Adrian devant ses invités, convoqués une dernière fois pour écouter sa dernière œuvre, ces invités qui quittent la place l'un après l'autre, indignés qu'ils sont du discours qu'ils viennent d'entendre parce qu'il faisait état de la confession du Pacte. L'effondrement d'Adrian ne fait en vérité qu'un avec la musique terminale de Beethoven, qui tourne apparemment le dos à la IX^o *Symphonie*, mais qui, surtout, comme je crois que Thomas Mann l'avait compris, en extrait l'Humanité véritable dans l'ultime chapitre XLVII lorsque Frau Schweigstill se fait comme l'interprète, au sens fort du terme, d'Adrian et de son chant de douleur. L'humain, la sollicitude, le refus de la solitude, et à l'inverse l'illusion de l'individualité géniale. Une *sobriété* éthique en vérité.

Relisons : « ...il ouvrit la bouche comme pour chanter, mais seul un cri de douleur, demeuré à jamais dans mon oreille, s'exhala de ses lèvres. Courbé sur l'instrument, il ouvrit les bras dans un geste d'étreinte, puis soudain, comme foudroyé, il tomba et glissa du tabouret à terre. [...] Mme Schweigstill [...] cria, tournée de côté, à travers la pièce, vers les spectateurs béants [sic ! die annoch Gaffenden²] :

- *Allez-vous-en ! Vous n'avez vraiment aucune compréhension, vous autres gens d'la ville, et ici faut d'la compréhension. A beaucoup parlé de l'éternelle miséricorde, l'pauvre homme et*

² Plutôt, donc, « béats » : ou bien « les spectateurs bouche-bée », ou « abasourdis », ou encore « stupéfaits ». NB : c'est le texte tout entier et à vrai dire l'ensemble de l'ouvrage qui nécessiteraient une traduction nouvelle...

j'sais pas si elle sera assez grande. Mais une compréhension vraiment humaine, croyez-moi, suffit à tout. »³

Cette Humanité, hélas il n'en est pas fait état dans le *Faustus*, est celle de la musique de Schubert. On veut dire que rien ni personne n'est aussi éloigné d'Adrian Leverkühn que Schubert. Que sa personne, bien sûr, mais aussi que sa musique. Non que cette dernière soit peu savante, ou pire encore, naïve au regard de la structure instruite de la musique d'Adrian, non qu'elle soit si peu élaborée que son voisinage s'avère insupportable pour ce dernier et pour les avant-gardes en général, mais c'est tout simplement qu'une musique de ce genre, solitaire, errante, méditative, sans le moindre effet, en un mot « authentique » si un instant ce mot ne fait plus peur, n'existe pas. C'est qu'elle se montre, parce qu'elle l'est, humaine au sens le plus immédiat et le plus susceptible d'être partagé du terme. Un *compagnon* en quelque sorte – le dernier, celui qui reste, quelqu'un de fidèle (autre caractéristique de cette musique) qui vous tient la main et la serre, et dont on sait que, quels que soient les événements tragiques présents ou à venir, il ne vous abandonnera pas. Du reste, on peut estimer qu'une confiance accordée de cet ordre est celle que l'on prend en compte lorsqu'on épouse quelqu'un et qu'elle constitue, en dehors de toute dimension administrative ou intéressée, l'Idée même du mariage. Le mariage, qu'il soit au demeurant d'amour ou non, est le serment de ne pas laisser l'autre – cet autre, cette autre – seul au moment de la mort. Il est un Pacte conclu et ensuite toujours tacite, en quoi consiste *réellement* et exclusivement, au-delà de toute tromperie occasionnelle, la fidélité, qui conjure dans la vie même la séparation et l'individuation de la mort. Au titre d'*élection*, de serment ou de rituel, le mariage n'a rien à voir avec une convention ou avec le droit. Il est une Idée. Et lorsque Beethoven compose *Fidelio*, Schubert ne peut que partager cette Idée. Et ce n'est pas seulement sur le plan technique et compositionnel que Schubert est l'héritier immédiat de Beethoven (la IX^o Symphonie intitulée *La Grande* de Schubert, les derniers quatuors, surtout le XV^o

³ Fin du chapitre XLVII, le dernier avant l'Épilogue.

et, on le sait, les dernières sonates pour piano, publiées ou posthumes), c'est sur celui de l'Idée.

Et pour tout dire, Schubert lui-même a nécessairement dû prendre acte que Beethoven était et marquait, du point de vue de l'Idée, donc, et non du point de vue musical, une fin, dans la mesure où cette musique a quitté le plan de l'Humanité au sens extensif du terme pour n'en retenir que la dimension compréhensive. Cette musique, solitaire, ne se partage plus que par et dans la confiance. Les hommes se sont dans l'ensemble manifestement éloignés les uns des autres. L'espace dans la musique (proximité, distance et fusion) est en effet crucial : soit la proximité entre les hommes promet et promet une Idée de l'Humanité, soit la distance creuse la solitude et constitue au mieux le compagnonnage de quelques errants, soit elle opère une fusion mais alors on assiste, ce dont les moments satiriques de Chostakovitch sont l'illustration mordante et cruelle, à la joie fautive d'une exaltation collective entraînée au pas de l'oie. Chez Schubert, le bonheur et l'espoir ont quitté le monde. Celui de Beckett, le nôtre, vient de s'ouvrir dans la tête du *Lenz* de Büchner.

II

Rien n'est plus éloigné, objectivement, d'Adrian que *Fidelio*, en son contenu, et que son Idée de fidélité et de mariage, jusqu'à ce qu'il fasse la connaissance de Marie Godeau. Ce sera l'échec amoureux avant celui, d'amour tendre, envers le petit Écho. Le chapitre XLI, psychiquement conflictuel à souhait, raconte l'épisode pervers où Adrian demande à son ami (et amant ?), le violoniste Rudi Schwerdtfeger pour lequel il a composé un concerto pour violon, d'intercéder en sa faveur auprès de Marie Godeau en lui demandant de l'épouser. C'est alors l'occasion d'un échange, très paradoxal, quelque peu sinon confus du moins contradictoire à propos de la notion d'« *humain* ». Adrian évoque son âge, quarante ans, sa solitude, son désir d'une « *atmosphère plus humaine* » alors que la musique qu'il a composée jusque-là aurait été en réalité « *inhumaine* » et pour tout dire intentionnellement inhumaine. Mais c'est de ce trait négatif qu'elle tirait sa « *grandeur* », affirme Rudi qui réplique à Adrian, je

résume le propos, en disant qu'il ne souhaite pas qu'Adrian, car ce serait là trahir son génie, se livre dans quelque œuvre à une « *inspiration humaine* ». Pourtant, et c'est pour Adrian l'occasion d'un aveu d'amour, précisément pour Rudi : « *Non ? Tu ne le voudrais absolument pas ? Et pourtant tu en as déjà joué une, trois fois, en public ? Tu te l'es fait dédier ? [...] Mais ne trouves-tu pas cruel de m'apprendre que je suis ce que je suis à cause de mon inhumanité et que l'humanité ne me sied pas ? [...] Je n'ai rien à voir avec l'humanité, il ne m'est pas permis d'avoir rien de commun avec elle et cela m'est dit par quelqu'un qui, avec une surprenante patience, m'a amené à l'humain et m'a converti au tutoiement, quelqu'un auprès de qui, pour la première fois de ma vie j'ai trouvé de la chaleur humaine. [...] Quand bien même il se serait agi d'une sorte d'essai préliminaire à l'humain, d'un échelon qui, du fait d'avoir été un échelon, ne perd rien de sa valeur propre ? Dans ma vie, il y aura eu quelqu'un dont l'obstination chaleureuse a triomphé... on pourrait presque dire : triomphé de la mort ; qui a libéré l'humain en moi et m'a enseigné le bonheur...* » Rudi, donc, fut le premier à rompre le Pacte avec le Diable. Il fut la première figure de la libération, peut-être, et très fugacement, on peut en faire l'hypothèse, ce moment de l'existence d'Adrian où une forme de rédemption semblait s'offrir. Marie Godeau aurait dû remplir la même fonction mais l'échec fut beaucoup plus brutal. On le sait et le *Journal du Docteur Faustus* l'atteste, cet épisode précis, mais comme bien d'autres, est inspiré de la vie de Nietzsche. Ainsi les demandes en mariage de ce dernier, catastrophiques de naïveté, par un tiers, de Paul Rée pour Lou Salomé, à Mathilde Trampedach par Hugo von Senger, au point que le *Docteur Faustus* de Thomas Mann put à fort juste titre être nommé « *ein Nietzscheroman* », un roman sur Nietzsche !

La question de l'humain, en son insistance dans le roman de Thomas Mann, dont elle constitue par conséquent le centre, fut d'abord essentiellement celle de Nietzsche. Le roman est en effet tout entier un « commentaire » de Nietzsche, une sorte d'excroissance du nietzschéisme, ce dont la conférence *La Philosophie de Nietzsche à la lumière de notre temps* de 1947, conférence qu'il faut introduire dans le roman *Le Docteur Faustus* lui-même, car il en fait partie, apportera, s'il le fallait encore,

la preuve⁴. Souvenons-nous une fois de plus, Nietzsche et le cheval de Turin, Nietzsche et sa critique de l'humanisme, Nietzsche et la valorisation du génie, Nietzsche et le Christ, Nietzsche et la question du corps... Y a-t-il une de ces thématiques centrales qui ne soit pas sinon traitée, au moins évoquée, dans le *Docteur Faustus* ? Mais dans « *humain* » et à l'occasion de ce contexte – il est quelque peu triste, car symptomatique, de devoir sans cesse y revenir –, il ne faut voir ni naïveté humaniste au sens philosophique du terme, ni naïveté tout court. Il s'agit à l'inverse, pour reprendre l'image du roman – car, outre son statut public de « roman musical », le *Docteur Faustus* est un livre dont l'intention est de se placer, au plus près, en passant par les extrêmes, à hauteur d'homme –, de *toucher* l'humain, de le « *tutoyer* », dès lors qu'il convient de rechercher où se situe exactement le point d'humanité. Assurément, il ne se trouve pas dans l'animalité, quel que soit au demeurant le rapport d'identification, douteux, que l'on s'efforce aujourd'hui de mettre en place à cet égard, pas davantage dans l'exception, encore moins dans l'exception de l'exception qu'est le génie. Que « *l'humain* » connaisse néanmoins la tension et parfois la superposition de l'animalité et du génie, ce que Nietzsche a souvent relevé et mis au premier plan, constitue une réalité et une vérité. Que « *l'humain* » relève ensuite d'une *fragilité* extrême, d'une absence d'essence et par conséquent d'assurance ou d'assiette que l'on pourrait vérifier sur des repères et des bornes objectives s'avère plus certain encore. Mais que « *l'humain* » est *ce qui reste* et dont il faut impérativement s'occuper et prendre soin, lorsque toutes les prétentions, les apparences, les certitudes et les poses théologiques et philosophiques, culturelles et civilisationnelles sont tombées. « Ce qui reste », avons-nous risqué. C'est-à-dire le plus important, le plus essentiel et qui ne relève même pas d'une essence : une souffrance, un corps, un regard, un sourire, une plainte, un appel, une voix, un tremblement, un arrachement, un abandon. On dira que rien d'« *humain* » ne se trouve spécifiquement désigné par là, car cet animal, par exemple, ne répond-il pas aux signes que l'on vient d'évoquer et qui requièrent également l'attention ? C'est pourquoi il est nécessaire de préciser que

⁴ Ce point figure le centre de André Hirt, *Chantier Faustus*, Paris, Kimé, 2017.

L'« *humain* » ne désigne pas ce rapport qui va des états aux signes (ou à l'expression), mais l'inverse. Ou plutôt qu'il est « le » signe. Et même « signe ». Autrement dit, la reconnaissance de l'« *humain* » ne se fait pas, de manière ultime, ou théorique, à l'égard d'un étant quelconque, ou d'un vivant que l'on reconnaîtra parce qu'on en aura présupposé le statut. L'« *humain* » n'est presque rien, « ce qui reste » avons-nous dit. Il est ce presque rien qui se laisse juste entrevoir, parce qu'il est au fond insondable, par exemple, dans un regard. « Ce qui reste » – peut-on le risquer ? –, dans la chair et la matière, est un signe qui ne fait pas sens, selon l'expression de Hölderlin (*Ein Zeichen sind wir, deutungslos*), qui se situe hors sens, le signe donc de ce « reste », la pure présence (ou la présence « pure », c'est-à-dire incomparable) du signe. Mais le plus décisif est qu'il est *autre* que ce qui apparaît, par quoi il se distingue de l'animalité. Ainsi il ne réside pas dans tel corps d'homme, le génie, la beauté, la prestance, ou plus généralement dans la représentation que nous pouvons en avoir. Le mieux, peut-être, et le plus simple afin d'éviter tout encombrement de l'esprit, serait de dire qu'il ne relève pas d'une description. Il serait plutôt ce qui à la fois se soustrait à la représentation et ce qui se présente dans l'immédiateté en se donnant dans la reconnaissance d'un irreconnaissable. C'est une modalité singulière de la présence et de la co-présence, du « *commun* » comme disait Kant au paragraphe 40 de sa *Critique de la faculté de juger*.

L'« *humain* » sera donc le nom que l'on peut donner à ce qui résiste à toute apparence. Il est le *réel* même, qui n'a rigoureusement rien d'évident, encore moins de séduisant. Il est ce qu'il y a de plus ineffaçable, et paradoxalement de moins apparent, et surtout de plus imperceptible dans le jeu de masques de l'humanité constituée. Comme au moment de l'effondrement d'Adrian, comme au moment de la découverte au début du chapitre XLVI des camps de la mort, c'est dans la détresse et dans la chute dans l'abîme que l'« *humain* » manifeste sa présence et, à sa manière, bien peu consolante, son *immortalité* (souvenons-nous à cet égard, et cela doit faire réfléchir, que Nietzsche

n'est aucunement un penseur de la mortalité, mais en revanche celui, par excellence, à l'époque contemporaine, de l'immortalité).

III

Voilà donc où nous en sommes, semble dire en résumé le *Docteur Faustus* de Thomas Mann ! Voilà où nous ont menés la culture, la civilisation en général, et surtout le génie (d'où l'énorme point d'interrogation déposé sur le nom de Nietzsche et qui aura contraint au *Nietzscheroman*). Et voici que l'« *humain* » est sorti de tout constat et de toute représentation, et même de l'évidence. Voici que restent le corps d'Adrian, désormais plus solitaire que jamais, gisant au sol et ceux de centaines de milliers entassés comme des feuilles mortes dans les camps de la mort et dont on a peine à se débarrasser. Ce n'est pas cela, n'est-ce pas, que l'on entendait et que l'on entend encore, mais autrement, aujourd'hui, non plus dans l'enthousiasme du devenir de l'Humanité, mais dans le seul souvenir à la fois nostalgique et coupable, dans la musique de Beethoven. Et le plus remarquable dans le roman de Thomas Mann est que malgré l'omniprésence de Richard Wagner, de façon plus ou moins discrète, cette présence constante, distillée par degrés jusqu'à nous mener au poison de la musique ou à la musique comme poison, à la musique assimilée au personnage ambivalent de Kundry, c'est dans l'œuvre de Beethoven, à partir et *contre* elle qu'aura eu lieu le tournant civilisationnel, les premières lueurs de l'aube de l'Humanité coïncidant très vite avec le crépuscule. Car la musique que l'on entend désormais dans *toute* musique, même dans celle de Beethoven, n'est plus celle de Beethoven, mais bien celle du *Chant de douleur du Docteur Faustus* ! Analogiquement, pouvons-nous préciser, le même événement aura touché la langue allemande. On n'entend plus en elle la beauté des vers de Schiller, mais l'éruption du Diable incarné, parce que ce dernier, avec son langage, n'est plus simplement une hallucination, aussi puissante fut-elle, mais précisément une incarnation.

Dans le terrible chapitre XVII, dont la fin seule, à propos de la note tenue dans l'éloignement vers le silence du violoncelle, donne quelque espoir, le narrateur cherche à décrire la dernière œuvre d'Adrian Leverkühn : « *Ce gigantesque lamento (il dure environ cinq quarts d'heure) est en somme dépourvu de dynamisme, de développement, de drame, tout comme les cercles concentriques qui, par l'effet d'une pierre jetée dans l'eau, se forment l'un autour de l'autre et vont s'élargissant, sont néanmoins sans drame et toujours pareils. Immense variation de la plainte, négativement apparentée au finale de la IX^e Symphonie avec ses variations de la joie, l'œuvre se développe en cercles et chacun d'eux entraîne l'autre incessamment après soi ; mouvements, variations de grand style...* »⁵. À la fin des fins, on assiste à « *la reconstruction de l'expressif – l'expression sous sa forme première et primordiale, l'expression en tant que plainte* ». Et puis : « *La fin est purement orchestrale : un mouvement d'adagio symphonique où le chœur des lamentations qui fait une puissante entrée après le galop infernal, peu à peu se perd. C'est la contrepartie de l'Hymne à la joie, la négation congéniale de ce passage de la forme symphonique à l'exaltation vocale, c'est sa rétractation [das congeniale Negativ jenes Überganges der Symphonie in den Vokal-Jubel, es ist die Zurückname...] ...* »⁶ Et enfin : « *... cet hymne à la souffrance ! De toute évidence, il a été écrit les yeux fixés sur la Neuvième de Beethoven, en guise de contrepartie au sens le plus mélancolique du terme ; mais non seulement il utilise plus d'une fois négativement la forme de celle-ci, non seulement il la réfute sur le plan négatif, mais il contient aussi une négativité de la religion – par quoi je n'entends pas : sa négation. Une œuvre qui traite de la chute, de la damnation, que serait-elle sinon une œuvre religieuse ? Ce que j'entends, c'est un renversement [eine Umkehrung], un brutal et fier retournement de la pensée [eine herbe und stolze Sinnverkehrung]...* ».

« *Un retournement de la pensée* » ! Mot à mot : un revirement du sens, dans tous les sens du mot sens, car c'est également l'Histoire qui vient de se retourner et de s'inverser dans le mouvement d'un « contre-progrès » si l'on est prêt à affronter cette idée. À l'examen, il ne s'agit même pas d'une bifurcation, du constat d'avoir emprunté une fausse ou une mauvaise direction, car l'image qui s'impose est celle qui montrerait, à

⁵ Je souligne : A. H.

⁶ Je souligne (A. H.) avec la conscience qu'il faudrait décidément retraduire tous ces passages...

l'instar de l'ange de Walter Benjamin dans son texte ultime *Sur le concept de l'Histoire*, l'œuvre tourner le dos à ce qu'elle devrait au contraire promouvoir. Partant, il s'agit encore à même le mot français « *sens* », à même celui, allemand, de « *Sinn* », non simplement de reconnaître la folie, qui sera celle d'Adrian comme celle de l'Allemagne et de l'Histoire en général, dans un multi-parallélisme angoissant par sa logique, mais d'abord d'un jugement et d'une *sensibilité* tordus, viciés et perversis. Alors la pensée pense ce qu'elle ne veut plus penser, ce qu'elle s'interdit de penser ; elle se contraint à penser en elle une non-pensée, par conséquent, si l'on peut encore dire, une négation. Et voici le Diable dans la pensée puisqu'il s'est définitivement inscrit dans la musique. *Diabolus in musica, Diabolus in cogitatio*.

La fin, donc, ou encore la conclusion, la voici, en sa modalité qui retourne la nécessité de l'humain et sa réalisation en humanité ainsi que l'impératif catégorique ; la didascalie du XVI^e *Quatuor*, « *Muss est sein ? Es muss sein !* » de quelque façon qu'on la comprenne, se trouve ainsi inversée :

« - *J'ai trouvé, dit-il. Il ne faut pas que cela soit.*

- *Quoi donc, Adrian, qu'est-ce qui ne doit pas être ?*

- *Le bon et le noble, dit-il, ce qu'on appelle l'humain, bien que bon et noble. Ce pour quoi les hommes ont lutté, ce pour quoi ils ont pris d'assaut les bastilles des oppresseurs, ce que les grands initiés ont annoncé en exultant, cela ne doit pas être ! Il faut que cela soit effacé ! Je veux l'effacer !*

- *Je ne te comprends pas tout à fait, mon cher. Que veux-tu effacer ?*

- *La Neuvième symphonie, répondit-il et il n'ajouta rien, ainsi d'ailleurs que je m'y attendais. »*⁷

IV

Le chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler, qu'on a déjà évoqué auparavant dans ce *Chantier Faustus*, écrit à propos de Beethoven : « *Au vrai ce n'est qu'à partir de Beethoven que la musique sera à même d'exprimer dans l'ordre de l'art ce qui dans l'ordre de la nature prend*

⁷ Thomas Mann, *Le Docteur Faustus*, op. cit. p. 510-511.

la forme de catastrophe. *Non moins organique que la lente évolution, la catastrophe n'est qu'une autre forme d'expression de la nature. En correspondance, la musique, jusque-là de caractère épique, accède maintenant au dramatique* ». ⁸ De façon moins prudente, on peut lire, ailleurs, dans Imre Kertész : « *Beethoven est sans doute le premier chez qui se manifeste la catastrophe* ». ⁹ Que veulent donc dire, chacun à sa manière et dans son ordre, Furtwängler et Kertész ? Et d'abord font-ils état de la même chose ? D'une part, le chef allemand parle, semble-t-il, en technicien de la musique. Ainsi, à la continuité du classicisme de Haydn succéderaient les secousses de la discontinuité beethovénienne. À un monde encore pacifié, en ordre, et que la musique refléterait jusque dans ses derniers instants (nous dirons de notre côté que cette musique pressent, sans faire état de la catastrophe, comme un page plus lointaine, au XIX^e siècle, de Stifter, les ébranlements imminents), à un monde qui connaît encore la joie – Furtwängler y fait explicitement référence –, la musique de Beethoven, elle-même secouée par le tumulte de l'Histoire, celui qui jusqu'à nous décidera de la conformation de notre subjectivité au plus profond de notre système nerveux et de nos états émotionnels, ainsi qu'en témoignera au même moment Heinrich von Kleist chez qui la catastrophe est béante à chaque page, et un peu plus tard le *Lenz* de Büchner, ce résumé du théâtre de l'Histoire en train de se dérouler et dont la folie constitue le contenu expressif, la musique de Beethoven donc, à l'inverse de celle de Haydn, ponctuerait une modalité inédite et inouïe de l'Histoire, de la vie subjective et par conséquent de l'existence. Toutefois, Furtwängler relie également la musique de Beethoven à la tragédie là où l'on pouvait estimer qu'elle se registrerait plutôt à l'épique, précisément, ou encore, c'est là l'image d'Épinal, au genre lyrique et à sa subjectivité exacerbée. C'est que cette musique, risquons-en une description rapide comme un glissement cursif sur l'œuvre, parcourrait d'abord l'Histoire, dont la 3^e Symphonie, l'*Eroica*, formerait comme l'apogée, pour marquer ensuite, outre celui de la subjectivité qui se prétendait héroïque et triomphante, l'effondrement de l'Histoire dans le reniement de Napoléon, un effondrement qui par ailleurs ne serait pas seulement un événement

⁸ Wilhelm Furtwängler, *Musique et Verbe*, Albin Michel/Le Livre de Poche, Paris, 1979, p. 55-56. Je souligne : A.H.

⁹ Imre Kertész, *L'Ultime auberge*, trad. Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Arles Actes Sud, 2015, p. 34.

de ce genre, aussi important soit-il, mais l'Histoire elle-même s'engloutissant par l'anéantissement de sa raison d'être, à savoir le progrès de l'Humanité. Et ce ne serait qu'à partir de cette situation que l'œuvre de Beethoven serait celle de la « fin », au sens strict et technique de la tragédie, de la « catastrophe ». Lorsque Adorno, quelque part dans son imposant corpus, énonce que les grandes œuvres sont précisément des catastrophes, il veut dire, on peut fortement le supposer, quelque chose de cet ordre. Autrement dit, faisons-en l'hypothèse, que ces œuvres font et « forment » un bilan, qui est toujours celui de l'histoire, un bilan qui, ce n'est guère une question de pessimisme aussi béat que peut l'être son contraire, est sans conteste négatif parce qu'il contredit la promesse qui servait à l'origine d'envoi de l'Histoire.

Ce mouvement qu'effectue l'œuvre signifie aussi, par conséquent, qu'elle se tient au-delà, ou après l'Histoire, dans un paysage calciné où la réalité est désormais elle-même fragmentée, sans la moindre destination, pas même celle encore d'une intention, encore moins de la moindre raison. Et ce qui en revanche fait la « raison » de l'œuvre, ou ce que l'on doit, faute de mieux, nommer encore ainsi, c'est qu'elle rend compte de cet état et, ce faisant, permet d'en trouver, envers et contre tout, une forme de scansion, d'unité de paysage là où il n'y a plus guère de tenue ou de cohérence, de continuité, d'innocence et, risquons le mot, de « beauté » là où plus rien de tel, de reconnaissable dans cet ordre de choses, n'existe. L'œuvre se fait ainsi « *clarté dans la nuit* » et on commence à percevoir, en son plus haut paradoxe, l'extinction, ce son inouï, du chant du violoncelle.

Imre Kertész n'irait, dans son désespoir radical, pas aussi loin. Il en resterait assurément au strict constat de l'effondrement et de la catastrophe. En somme, ce que l'œuvre de Beethoven présentait ne cesse de se répéter, avec toujours plus d'insistance dans les événements d'aujourd'hui. Cette œuvre dirait ou avertirait ce qu'il en est, par-delà toutes les apparences, positives, contraires, de notre présent.

On pourrait plus généralement se diriger vers le jugement suivant : il est certain que l'Idée-Beethoven, celle qui présidait à son œuvre et qui était en réalité une véritable philosophie de l'Histoire, elle-même éclairée depuis la lampe de l'avenir et aimantée

par le projet de paix perpétuelle, il est certain en effet que cette Idée est tombée hors d'elle-même, qu'elle s'est effondrée comme Adrian et qu'elle s'est fragmentée comme l'œuvre.

V

On éprouve de la peine à se faire à l'idée que Beethoven soit une fin. Et si la notion en est réellement insupportable, on pourrait alors, peut-être envisager celle de limite. Mais l'est-elle moins, insupportable ? Toujours est-il qu'à l'inverse de la notion de fin, qui résulte ici d'une réflexion sur l'œuvre du musicien et sur l'Idée qu'il incarne, celle de limite est en effet tangible. Une limite est ce qu'en droit on ne peut transgresser, ce qui n'empêche pas qu'on le fasse dans les faits. Une limite incarne un droit, une loi, une légitimité. Or, lorsque Beethoven, dans le dernier mouvement de la *Neuvième Symphonie*, formule pour tous, à l'aide de Schiller, l'image de l'Humanité à venir, il n'y a nulle contradiction logique, nul obstacle en termes de légitimité qui puisse en interdire la possibilité. Incontestablement.

Mais, incontestablement, vraiment ? Car le passage entre l'humanité présente, qui se trouve rejetée (« *Ô Freunde, nicht diese Töne !* Ô amis, laissez ces sons de côté !), et celle à venir, est-il non pas seulement légitime, mais simplement possible ? Autant il est facile pour la pensée, dirait Kant, en son élan le plus spontané, de transgresser l'expérience, autant dans les faits les choses rencontrent des résistances. Toutefois, possibilité et impossibilité, désir et frustration ne se trouvent pas ici, dans le dernier mouvement de la *IX^o Symphonie*, face-à-face et extérieures l'une à l'autre. L'impossibilité se trouve, telle serait l'hypothèse, inscrite dans la possibilité même, et ajoutons dans la sublimité de cette dernière. Déjà, mais le désir trouvait là un accomplissement, peut-être le seul que l'œuvre de Beethoven connaisse réellement et vraiment, dans le duo de *Fidelio*, à la fin du II^o acte, lorsqu'on entendait l'exclamation, encore entièrement positive, sans la moindre nuance d'une exclamation à la lettre négative, « *Ô Namenlose Freude !* » (Ô innommable joie !). Dans

l'« *Hymne à la Joie* », ainsi nommé, on entend également cette joie, mais autrement, comme si quelque chose se passait, venait de se passer, risquait de se passer, et même, allait se passer... Comme si quelque chose allait nous dégriser, comme si on s'exposait à une très grave désillusion. De surcroît, cela s'entend ! Les voix sont portées *à la limite*, elles s'excèdent et le texte lui-même, dans son emportement, est projeté à la limite du chantable, c'est-à-dire à la limite de l'expression, de la possibilité, de l'intelligibilité et par conséquent d'une effectuation. Ou bien, si une telle effectuation a lieu, elle ne le peut qu'en se brisant. C'est-à-dire en n'ayant pas lieu. L'image, si on peut du moins parler ainsi, qui nous vient est celle d'une extase négative, celle d'une extase s'effondrant, l'image d'un *coitus interruptus* tel qu'on en entend le désastre dans le II^o acte de *Tristan* à l'arrivée du roi Marke. Le versant descendant de l'extase est celui d'une remontée dans le temps et d'une régression autant que le moment d'une retombée. Ces voix portées à la limite laissent toutefois derrière elles un « *reste chantable* ». Elles portent la trace du dernier son qui se perd dans l'espace sonore, oui, du silence lui-même, comme une beauté qui est en train de se faner, comme l'Idée qui s'effondre et se fragmente et que l'on filmerait au ralenti.

La beauté, précisément, celle qui intéressait et même passionnait Schiller, celle qui devait incarner esthétiquement, et à tous égards, la réussite de l'Histoire et de l'Humanité en elle, qu'est-elle donc devenue ? Schubert, dans un *Lied* qui reprend un fragment du poème *Les dieux de la Grèce*, a sondé la mélancolie de leur adieu et la viduité qu'ils ont désormais laissée dans l'Histoire :

“*Schöne Welt, wo bist du ? Kehre wieder,*

Holdes Blütenalter der Natur !

[...]

Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,

Ach, von jenem lebenswarmen Bilde

Blieb der Schatten nur zurück”

(Monde si beau, où donc es-tu ? Revenez,

Temps heureux, noble floraison de la Nature !

[...]

Aucune divinité ne s'offre plus à mon regard,

Hélas, de cette image vive et ardente,

Il ne reste que l'ombre seule)

VI

La IX^e *Symphonie* s'achève-t-elle vraiment sur la contemplation de la beauté ? Et sa tonalité est-elle réellement pacifiée ? Tout à l'heure, Schiller, dans le dernier mouvement de la symphonie de Beethoven, celui de « *l'Hymne à la Joie* » nous engageait à ranger dans les oubliettes de l'Histoire certaines tonalités, les plus sombres, les plus guerrières. Et voici que le ton devient à nouveau *guerrier*, marches multiples, marche turque même, croisements et alternances violentes des tons... Tout donne l'impression, alors que l'intention de départ était manifestement de composer une nouvelle universalité, un tout dans une œuvre totale, d'une décomposition et même d'une sorte d'effondrement, comme si un rêve magnifique qui avait commencé de se réaliser, s'évanouissait avec fracas.

« Le Ton de l'Histoire », pour reprendre le titre de l'ouvrage magnifique de Françoise Proust¹⁰ consacré à Kant, est en effet celui de la guerre. Beethoven s'est laissé tenter par l'idée, non pas tant celle d'une alternance des tons et des tonalités historiques et existentiels, mais bien celle d'une altération radicale de ce ton guerrier fondamental : la musique contre le fracas et la fureur de l'Histoire, la musique au-delà du son rendu par les origines sanglantes et les répétitions mortifères. Beethoven aura fait le diagnostic du « malaise dans la civilisation » et tenté d'en rédiger dans son ordonnance le remède.

On doit le constater, la réflexion nous déporte d'emblée vers la question de la naissance de la musique comme du triomphe de la forme sur l'informe, de l'apollinien

¹⁰ Françoise Proust, *Kant – le ton de l'histoire*, Paris, Payot, 1991.

sur le dionysiaque. Car la difficulté lancinante qui traverse toute réflexion sur la musique est celle de sa division et de la contradiction qui réside en elle : soit elle se fait, au sens d'un vouloir-se-faire et d'une volonté artistique en général, un *Kunstwollen* au sens de Aloïs Riegl, comme dans le désir de Beethoven, solaire et apollinienne, soit elle cherche à rendre le chaos originel lorsque le son, le bruit et le fracas d'un côté, la forme, l'*eros* qui tend au rassemblement des éléments de l'autre sont encore indistincts. Nietzsche n'aura cessé, de Wagner à Bizet, de parcourir ces extrêmes pour en faire les pôles de la pensée en général. Ce qui est décisif, ici, c'est d'une part que l'Histoire, et pas uniquement l'existence, connaît une conditionnalité musicale, autrement dit qu'elle est tonalisée d'une certaine manière ou qu'elle trouve dans un ton sa condition de possibilité, son transcendantal, d'autre part que cette tonalité ne supporte pas d'altération et que par conséquent toute forme d'infléchissement est vouée à l'échec. À vrai dire, ce qui est consternant, c'est que la musique elle-même, dont on pouvait supposer dans toute la tradition, qu'elle serait en mesure de prendre en charge ce qui pour le langage et la réalité s'avère impossible, rencontre sa propre limite. La IX^e *Symphonie* est à cet égard un rappel, pour ne pas dire un condensé ou un résumé de toute l'Histoire de la musique. Qu'on en juge seulement par la didascalie pour le moins délirante du dernier mouvement, celui de « *l'Hymne à la Joie* » : « *Presto – Allegro assai (alla marcia) – Andante maestoso – Adagio ma non troppo ma divoto – Allegro energico e sempre ben marcato – Allegro ma non tanto – Presto – Maestoso – Prestissimo* » ! Et la IX^e *Symphonie* est en même temps, mais qu'on nous comprenne bien, l'*échec* de la musique, au sens où il n'y a de musique que par l'échec tout comme il n'y a (eu) d'œuvre que par la brisure de la silhouette d'Eurydice. Et de cet échec, il est possible, comme Beethoven y est parvenu, de faire une « autre » musique, une musique qui n'est plus celle du commandement de l'Histoire, ni celle, fautive, et que rejette Adrian, de l'illusion humaniste, purement apollinienne, une musique donc d'*après* la musique, d'*après* la catastrophe, cette musique qu'on entend dans les trois dernières sonates pour piano et surtout dans les deux ultimes quatuors à corde.

Et puis, pour conclure sur ce point, on sait aussi davantage que la *IX^o Symphonie* constitue pour nous et pour tous les compositeurs une sorte de limite, celle de ré mineur la plupart du temps. La transgression vers la *IX^o Symphonie* ne peut être que l'effet d'une sur-conscience de ce qui est arrivé à l'Histoire, ainsi la musique en effet calcinée de Chostakovitch, celle de Weinberg aussi. Ou bien cette transgression ouvre-t-elle, mais n'est-ce pas un peu la même chose, à un inachèvement et à un vide pour ainsi dire programmés comme chez Bruckner tel qu'on peut les « entendre » dans la *IX^o Symphonie* (en ré mineur), ou comme chez Mahler, après la catastrophe, après le tremblement de terre, l'adieu à la nature dans la *III^o Symphonie* et celui à la vie dans la *IX^o Symphonie* (en ré mineur), dans une fêlure dans laquelle nous nous trouvons encore, et encore en réalité devant elle ?

André Hirt

Le 20 novembre 2019