

## BEETHOVEN IV

### *L'Autre musique*

I

Après la conjonction Beethoven-Marx, qui n'aura pu surprendre qu'en apparence<sup>1</sup> au regard de tous les travaux de Prométhée qui furent les leurs, il y eut la punition de l'Histoire, la dévoration indigeste par elle-même de l'Idée-communiste et l'effondrement de l'idéal d'une fraternité humaine. Ainsi, le texte de Marx doit à présent souffrir le bruit, le vacarme et le brouillage, jusqu'à la surdité, de « *l'oreille musicale* » qui aspirait au communisme, mais la musique de Beethoven se sera comme extraite de cet effondrement, elle se sera retournée, tournée à vrai dire vers une autre face, celle de la réconciliation désormais, toutefois apaisée dans sa finitude, mais au prix sacrificiel des Lumières et de l'espérance historique.

S'agissant de cette musique, inédite et hors-norme, certainement auto-normée, car elle n'est plus « classique », ni plus ou pas encore romantique au sens où on l'entendra après-coup, le repli qui fut le sien concerne autant la subjectivité que la distanciation de la musique dans l'objectivité. Cela peut s'entendre aussi en ce que la subjectivité rencontre au plus profond d'elle-même l'objectivité, et par la même occasion il n'existe plus de distinction entre l'expressivité particulière et ce qui serait celle de l'universalité. « *L'humain* » n'est plus « *touché* », selon le mot récurrent de Thomas Mann dans le *Docteur Faustus*, grâce à l'assomption des êtres, ou par le jeu de leur agrégation présente et surtout à venir dans l'ordre de l'Histoire, mais dans les *profondeurs* du *sentiment*, n'ayons pas peur de ces mots devenus pour nous étrangement – et pour tout dire dangereusement

---

<sup>1</sup> Cf. La 11<sup>e</sup> Chronique du 20 du mois de décembre 2019.

– surannés, ce qui en soi constitue déjà le symptôme majeur de l’effondrement historique, objectif et réel de la *IX<sup>o</sup> Symphonie*.

Car comment qualifier autrement cette « *autre musique* » si ce n’est de « *profonde* », inatteignable de fait par le lexique des surfaces et même des considérations purement formelles qui, il est vrai tout autant, ne manquent pas. Et de façon peut-être moins audible encore, aujourd’hui, cette musique n’est-elle pas « *sentimentale* », au sens le plus fort du terme, celui que lui a conféré Schiller dans *Poésie naïve et poésie sentimentale* ? En effet, le poète philosophe distinguait alors entre la poésie des Grecs anciens, qui ne faisait qu’un et de façon spontanée avec la nature, et celle des Modernes qui tendait, avec art, artifices et efforts à cette naïveté première. Le terme de « *sentimental* » fait mention de ce retournement qui, en toute exactitude, n’en est pas seulement un puisqu’on doit également prendre en compte un dédoublement de sa signification, d’une part, en effet, le mouvement nostalgique de retour, et aussi, d’autre part, la production d’un état nouveau de la poésie, en vérité inédit, puisque le « *sentimental* » est désormais tout autre chose que l’état naïf retrouvé et recouvré. Et les dernières Sonates pour piano de Beethoven (disons les 30, 31 et 32<sup>o</sup>) ne traduisent-elles pas ce double mouvement d’extension poétique et musicales, et en définitive existentiel, de surmontement des contradictions ?

\*

Toujours est-il que c’en est désormais fini des couleurs, du rouge flamboyant de l’espoir et de la promesse, et de la joie des éclats de voix jusqu’à perdre haleine. Le paysage musical, après la catastrophe, prend subitement la couleur invraisemblable de la lune, celle du plomb, mais c’est bien de cette terre désormais désertique que par on ne sait quel jeu

d'intensités émergent des moments de chaleur, des levers de soleil improbables et, enfin, des couleurs jusque-là inimaginables.

Une « *autre musique* », par conséquent, se fait entendre. Elle semble venir depuis la nuit des temps, sans violence toutefois jusque dans ses accès les plus agités, et son archaïsme n'est même plus primitif mais comme poli par l'expérience et quelque sagesse inédite, dans le but de rencontrer le présent, et non plus l'avenir auquel, semble-t-il, il aura fallu, en tant que tel, renoncer. Car on a bien l'impression, ne serait-ce qu'en écoutant l'« Adieu » de l'*op. 111*, la dernière Sonate pour piano, qui est également l'adieu à la Sonate tout court selon le Professeur Kretzschmar dans le *Docteur Faustus*, que la réconciliation a lieu avec le présent, c'est-à-dire avec ce qu'il y a de plus proche, qu'on avait toujours négligé en croyant à tort que l'avenir seul était fécond et prometteur. C'est alors le présent qui se montre pénétré de chaleur et plus généralement d'intensité ; même sa surface semble s'étendre sous nos yeux et former le paysage le plus large et à la fois le plus condensé qui soit. Toutefois, et ce constat ne peut pas ne pas impressionner et bouleverser, le présent qui se trouve là atteint et comme touché n'est presque plus temporel. On ne sait pas très bien ce que vaut une intuition de ce genre, mais il semble, en tout cas l'impression est en effet insistante, que l'ensemble de cette musique exprime l'adieu au temps lui-même, donc au présent chronologique, que d'une certaine manière encore elle se trouve déjà sur l'autre rive, dans un au-delà qui n'est pas rien, ou le rien, d'où elle nous vient, nous appelle et depuis laquelle elle laisse rayonner comme autant d'effusions et de marques de tendresse (oui, cette musique est tendre, d'un genre que seul la robustesse préalablement manifestée a pu produire) les preuves de l'apaisement de toute chose avec toute chose.

N'est-ce pas encore aller bien trop vite, comme si nous étions toujours et encore ensorcelés par l'Idée qui motivait la *IX<sup>o</sup> Symphonie* ? C'est que nous ne cessons de poursuivre, et de façon désormais plus illusoire qu'imaginaire, ce moment qui n'existe pas, en tout cas s'agissant de la joie et du bonheur, de l'assomption historique de l'Humanité. La musique que Beethoven compose dans sa dernière période, une musique qui se situe aux antipodes de l'épouvantable *Bataille de Wellington*, avec canons fumants obligés, et même de la *III<sup>o</sup> Symphonie* avec ses accents, dans le triomphe comme dans le deuil, on ne peut plus belliqueux, comme si la guerre constituait la médiation nécessaire pour toucher enfin « *l'humain* » dans sa réalité comme dans son idéalité, cette musique, donc, s'est décolorée, elle en a rabattu sur ses prétentions à la puissance, elle s'est opérée elle-même de toute intention héroïque, et même de toute volonté, cette notion de volonté qui, portée par la subjectivité à son extrémité, définissait en réalité comme d'après l'image d'Épinal, au moins quant à l'énergie manifestée, la personnalité et l'art de Beethoven. Ce n'est donc pas uniquement l'Histoire qui, selon Hegel, est devenue « *gris* », ce n'est pas uniquement la philosophie qui doit elle aussi en rabattre sur toute forme d'idéalité ou de devoir-être, elle qui élaborera désormais son discours en « *peignant gris sur gris* », selon l'expression de la Préface des *Principes de la philosophie du droit*, c'est également l'art, et plus particulièrement la musique, qui devient gris. Mais qu'est-ce à dire au juste ? Le gris est l'incolore, le noir et le blanc mélangés, mais qui, dans les modalités possibles de leur distribution laissent paraître certaines couleurs, pas toutes ensemble, évidemment, et de façon plus ou moins affirmée ou discrète. Mais par exemple le bleu, ce bleu très pâle qu'on saisit quelques instants, parfois, dans une aurore, ce

bleu qui n'est ni vraiment celui du ciel ni seulement celui de la mer lorsqu'elle s'est, le matin, lavée d'elle-même, ce bleu dont Proust dirait très certainement qu'il apparaît chez Botticelli et que je crois bien pour ma part voir s'élever dans les peintures de Tiepolo lorsque toutes les couleurs y tendent pour en composer la pâte, bien davantage qu'elles ne le font, dit-on plus couramment, vers le rose. Rien de moins « moderne », croit-on le constater, si ce n'est que ces effets de gris n'ont pas transigé avec l'Histoire. Les couleurs, en effet, dans leurs aspects les plus clinquants, se sont bousculées tout au long de cette dernière. C'est à celle qui sera la plus criarde et qui s'imposera en jouant des coudes pour apparaître sur le devant de la scène. Il n'est alors pas très étonnant que les tonalités soient de plus en plus rougeoyantes et par conséquent guerrières. Tout à l'inverse, même le rose, et donc surtout le bleu qu'on a suggéré, surtout pas le bleu profond, très mortifère, mais le bleu céleste et si terrestre quand on y réfléchit – à vrai dire, il s'agit de la rencontre de la terre et du ciel – se laissent entrevoir dans leur puissance qui n'est que de retrait. Leur inverse, à savoir, l'éclat, a effectivement éclaté comme l'Histoire elle-même. Ce gris, ce bleu et même ce rose, on l'entend venir sur nous dans les poèmes de la folie de Hölderlin, ceux, si nombreux, qui parlent des saisons et surtout du printemps, ces couleurs de l'innocence. Beethoven ne connaissait pas, semble-t-il, Hölderlin et j'ignore si ce dernier ignorait Beethoven, mais, et c'est sans doute l'occurrence où une impression qui se croit toute subjective se trouve vérifiée en sautant aux yeux, l'un s'entend dans l'autre et comme en échos dans les œuvres respectives de la fin. Ainsi, la désertification de la dernière Sonate, cet *au revoir* qui semble ne plus devoir s'achever, retenu qu'il est par la douleur et déjà une forme très intrigante de sérénité comme si le musicien avait percé les mystères de

l'au-delà en se rendant intelligible le langage qui y est en usage. Celui-ci résonne dans les poèmes si simples, si élémentaires, si enfantins, au moins dans l'impression, de la deuxième moitié de la vie de Hölderlin qui recouvrent une si grande séquence historique, renons-nous compte, près de quarante années ! À lire ces poèmes, on comprend intuitivement ce que peut bien être, au-delà d'une folie douce ou dans le repli imposé d'une surdité totale au monde, l'expérience de l'au-delà, qu'il s'agisse de celui qui suit la fin de l'Histoire ou de celui dont on s'inquiète ici en songeant à la mort.

Beethoven aura, comme on sait, composé sa plus grande musique dans un état de surdité. Ce qu'il a entendu en elle est ce que nous devons entendre : « *Il n'y a pas règle qu'on ne peut blesser à cause de schöner* » (sic !), voilà ce qu'on peut lire dans un carnet de conversation du musicien en 1825 au moment de la composition de l'op. 132. « *Plus beau* » est la seule règle, en effet, celle qui « autorise » la transgression. L'on devrait ainsi pouvoir entendre, à écouter cette musique de Beethoven, les mouvements et les soubresauts de l'âme, on est en présence d'une pure intériorité, à vrai dire, donc, de l'âme elle-même. Et le plus grand génie serait, dans ce cas de figure, de produire une musique entièrement composée (*durchkomponiert*, selon le mot plus tardif de Schoenberg), une musique formellement décidée, visée et réalisée comme un arc, et de laisser, comme un « génie » précisément, ou un « *daimon* » pour parler avec Goethe, s'avancer et prendre figure. En d'autres termes, cette musique ne cherche plus à décrire, ou à évoquer, ou à rendre compte, comme le font beaucoup de musiques et comme le fit encore Beethoven dans ses premières périodes.

\*

Afin de prendre toute la mesure de ce nouvel état de choses, il faut donc reconstruire tout le trajet qui mène de l'Histoire à « *l'autre musique* ». Revenons donc à la *IX<sup>e</sup> Symphonie*. Les deux premiers mouvements pourraient constituer le condensé de la figure de Prométhée et de son combat avec l'Histoire, de son irruption en elle avant d'en éprouver le fracas et pour finir d'en subir la défaite. Ce qu'on entend dans le premier mouvement, le deuxième aussi, et qui a dû, par sa génialité musicale propre, très fortement ébranler les auditeurs de l'époque car ce spasme nous saisit encore et peut-être, si nous écoutons bien, plus que jamais, c'est une violence et même une brutalité dont aucune musique auparavant, pas même celles de Monteverdi ou de Haydn n'avaient pu atteindre le même niveau d'intensité. Il n'est pas dû au hasard que le personnage violent et déchaîné d'*Orange mécanique* de Stanley Kubrick ait été fasciné par cette musique. À vrai dire, l'écoute contemporaine amène le contenu de l'œuvre à sa vérité, à savoir l'absurdité de l'Histoire, sa fureur et son amoralité. (Le sens de l'Histoire, quel qu'il soit, est manifestement celui de la folie. Et ce n'est donc jamais l'absence de sens qui rend fou). L'*ivresse* de cette musique est réelle, mais douteuse, dès lors qu'on en fait un usage idéologique – et comment échapper à la sensation de hausser le col, de se croire plus grand qu'on est en étant traversé par autant de puissance ? – ; elle est, n'hésitons pas davantage, négative.

*Mais* le troisième mouvement, celui qui demeure dans l'ombre et dont on se demande bien ce qu'il vient faire dans cet ensemble ! Il est indiqué *Adagio molto cantabile*. Ainsi l'indication redouble-t-elle en quelque sorte la musique elle-même en invoquant dans sa lenteur nécessaire, la tendresse à vrai dire, et, comme on l'a noté plus haut, le chant, le chant de douceur.

Que dire, donc, si ce n'est que ce troisième mouvement n'est ni réellement ni vraiment du monde. Il vient – et on se demande encore et aussi comment il aura eu la force de se frayer une voie(x) dans le tohu-bohu de l'Histoire –, comme timidement « *sur des pattes de velours* », ainsi que le disait Nietzsche à propos des grands événements et de leur venue, à cette différence près, toutefois, que ces derniers, invoqués pourtant, appelés et même convoqués ici par Beethoven, ne viennent pas ou tardent à venir. Car ce qui vient est autre chose que ces événements qui ne viendront pas. Autre chose doit ou devrait venir.

Et ce qui vient est la vérité de l'événement qui est que n'arrive pas ce qu'on croit. L'é-vénement est de toute façon déjà ce qui sort de lui-même, ce qui se déboîte au moment de son arrivée, si bien qu'arrive vraiment et réellement autre chose que ce que l'on voit arriver. La logique de l'événement est à cet égard la même que celle qui régit le langage dans l'écoute psychanalytique, lorsque l'effet d'un discours est celui du désir et non celui de la conscience. La phrase bien connue de Deleuze est pertinente, mais sans qu'on ait à en partager ou le stoïcisme ou le nietzschéisme : « *L'événement n'est pas ce qui arrive (accident), il est, dans ce qui arrive, le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend* »<sup>2</sup>. Dans cet autre troisième mouvement, celui du Quatuor op. 132, le « *Chant de remerciement à la divinité* », c'est la *catharsis* qui aura eu lieu. Il arrive donc ceci, que quelque chose (m') est arrivé dans ce qui arrive. L'événement m'arrive bien à moi, comme une musique qui nous émeut ou un amour qui nous saisit tout en nous dessaisissant, mais il n'a en tout cas nul besoin de moi. Il m'arrive bien à moi, mais il s'est défait du moi et même de moi. L'événement est

---

<sup>2</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, p.175.



ce « *pur exprimé des profondeurs* »<sup>3</sup>. On comprend que Beethoven devient, à l'égard de sa réputation, méconnaissable : sans moi, sans subjectivité, sans volonté ni volontarisme, mise à l'écart du goût (qui est conditionné par la subjectivité), fin, par conséquent, du prométhéisme. Cette musique marque ainsi la bienheureuse *défaite* du moi.

Mais c'est bien une pensée comme une réalité et une vérité du « *propre* » qui se trouvent engagées par là : la subjectivité dessaisie du malheur de l'Histoire, de ses accidents comme accidents (elle les accepte, les veut dirait la constellation Deleuze-Nietzsche-Stoïciens), devient pur sujet d'appropriation de « soi ». C'est ainsi qu'il faudrait entendre, en dehors de toute facilité et de tout cliché, « *deviens ce que tu es* » ou plus généralement l'idée de « *devenir soi-même* ». Heidegger est rigoureux lorsque dans sa difficile pensée de l'*Ereignis* (de l'événement), il fait comprendre la co-appropriation de l'homme et de l'être par laquelle *il y a* (de) l'Être et « l'homme », sachant que ce réglage ne se décide pas dans le cadre d'un choix, mais destinalement. Ce qui a lieu et ce qui s'impose, c'est de « *faire l'expérience de cet être propre (eigen) dans lequel l'être et l'homme s'approprient l'un l'autre* »<sup>4</sup>. C'est ainsi que l'homme devient homme et qu'en lui l'humain acquiert son sens autre que biologique. Celui-ci, en effet, n'est qu'à la condition, pour Heidegger, que l'être lui arrive et que, ce faisant, cet événement soit porté au langage. Chez Beethoven, dont la musique est de toute façon au bord de ce que nous entendons couramment par langage, songeons seulement à son écriture musicale, aux partitions saturées de didascalies de toutes sortes, cette appropriation a manifestement lieu, aussi bien dans le 3<sup>o</sup> mouvement de l'*op. 132* que dans les *Bagatelles op. 126* et

---

<sup>3</sup> G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, p.35. Cf. aussi *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, p. 147-148.

<sup>4</sup> M. Heidegger, *Identité et différence*, in *Questions 1*, Paris, Gallimard, p. 24.

dans les *Variations Diabelli*, celles surtout de la fin de cette œuvre qui touchent à la pureté de la dimension de l'*Ereignis* (le thème brutal pour ne pas dire vulgaire de Diabelli acquiert de la sorte son « propre », en se retournant et s'éclairant et se transfigurant lui-même). Le plus poignant est que nous pouvons comprendre jusqu'à un certain point ce qui arrive *là*, mais sans saisir vraiment *quoi*. Et c'est aussi cela la musique qui n'est alors plus un infra-langage mais un supra-langage.

Et, avant même ce constat, si l'on revient un instant à l'*Adagio* de la IX<sup>e</sup> *Symphonie*, on remarque qu'il avance et tonalise la nostalgie de ce qui ne vient pas et de ce qui n'est pas venu. Il parle au futur antérieur d'une promesse non tenue. L'*Adagio* se met à l'écart de tout bruit, sauf dans le finalement très léger climax qui constitue la crête du morceau, climax qui se décompose et se repose immédiatement, très naturellement, à la manière du frémissement régulier d'une feuille morte ou de la respiration retrouvée d'un malade qui vient de trouver quelque consolation, à moins qu'il s'agisse plus exactement de la caresse que l'on donne à un enfant après son chagrin. Il ne connaît aucune ivresse de la grandeur ou du sublime. Et, par contraste donc, et c'est aussi pourquoi on parlait plus haut d'« ombre », le mouvement est sublime, mais d'une sublimité positive, au sens où, pour une fois, il ne produit aucun spasme, où il ne s'engage pas négativement (ce qui ne se présente pas comme force ou grandeur dans la nature), où on ne constate aucun déchaînement, aucun emportement, bref, il s'agit de cette sublimité qui porte le nom de *sobriété*. Ce sublime-là se met à la mesure du monde. Et c'est alors le « *fait que le monde est qui est le mystique* » et non pas pourquoi il est, ainsi que l'a formulé Wittgenstein.

Lorsque la musique s'éloigne de sa dimension conquérante, elle ne célèbre plus une victoire militaire ou métaphysiquement sublime comme celle d'une Humanité enfin accomplie et réconciliée avec elle-même, mais une victoire sur soi, comme sur la maladie (toujours le 3<sup>o</sup> mouvement de l'*op.* 132), comme sur l'Histoire elle-même ainsi que Rousseau en fera le constat au début de ses *Réveries*. À cet égard du moins, il existe entre Rousseau et Beethoven un rapport objectif dont les événements de l'accident de Ménilmontant, évoqué dans la 2<sup>o</sup> Réverie (la chute de Rousseau causée par un chien) et les méditations de la promenade en barque autour de l'Île Saint-Pierre, remplies de bonheur et de gratitude innocente et amoralisée adressée à l'existence, à la pure existence, constituent les plus beaux moments. Et ce qui est remarquable, si on en revient à cette musique que Rousseau devait lui aussi entendre à sa manière et peut-être dans des perspectives analogues, est qu'elle combine la profondeur subjective et l'évidence de la réalité objective jusqu'à dissoudre ces pôles.

Car la musique n'est plus ou pas ce que l'on écoute comme lorsqu'on porte d'une manière ou d'une autre son attention sur ou vers un objet. Les philosophes phénoménologues diraient quelque peu consternés que l'intentionnalité de la conscience se trouve ici dissoute. La musique nous traverse plutôt, car elle fait notre présence au monde. Non, elle exprime plutôt le fait qu'il y a un monde, et pas même « pour nous » ce qui entretiendrait à nouveau un pôle. Rousseau, dans l'épisode de Ménilmontant, à terre et blessé, voit, indifférent, le sang ruisseler de son corps et constituer le monde comme la continuité de celui-là ; il rapporte ainsi par la littérature, dont c'est tout le sens, cette expérience de la présence, qui est celle d'une naissance, ou celle de la factualité d'un être-monde comme présence commune ou liée. La même chose serait de faire

état de l'évidence d'exister, sans que celle-ci soit le moins du monde dépendante d'un pourquoi ou d'une finalité.

Qu'il s'agisse du 3<sup>o</sup> mouvement de la IX<sup>o</sup> *Symphonie*, ou du 3<sup>o</sup> mouvement encore du *Quatuor op. 132* ou du 2<sup>o</sup> et dernier mouvement de la Sonate pour piano *op. 111*, la musique semble s'engager dans la mélancolie, à laquelle Beethoven nous avait habitués, dans ses *Quatuors op. 18* surtout, ou bien dans bon nombre de Sonates, pour piano, pour piano et violon, et pour piano et violoncelle, dans les Trios avec piano également. Or la mélancolie elle-même se dissipe, mais pas pour la joie, d'où la fausseté du IV<sup>o</sup> mouvement de l'Hymne à la Joie. Pourquoi donc au juste ? À la réflexion, pour ceci, si difficile à mettre en mots et que l'on nommera, en reprenant ce qu'on a considéré plus haut, à savoir l'absence d'événement ou encore, si on accepte qu'on joue sur le mot, l'é-vénement, afin de souligner comment s'opère un retrait dans ce qui arrive et qui fait que n'arrive pas ce qui arrive. Et il y aura là non pas une joie, même affirmative et tragique lorsqu'on s'adresse avec Nietzsche à l'événement en le voulant encore et encore, tout en mettant fin ainsi par cet éternel retour à tout ressentiment, en revanche il y a là une sérénité, une manière pour le temps de se boucler sur lui-même en une forme d'éternité, ainsi qu'on peut l'entendre à la fin de l'*op. 111*. La musique est ce magnifique nuage à l'horizon, dans lequel les formes naissent et renaissent, sans que jamais l'orage n'éclate.

Cela se laisse entendre, *déjà*, dans le mouvement lent de la IX<sup>o</sup> *Symphonie*. On peut faire l'hypothèse que ce mouvement marque une *césure* dans l'œuvre et que par lui s'exprime tout autre chose que ce celle-ci affiche (la

Joie, la réalisation heureuse de l'Humanité dans ce qu'elle possède de meilleur...). C'est une musique jusque-là à elle-même voilée, qui nie la musique de l'affirmation conquérante et qui n'aura pu déchirer ses tympanes guerriers, descriptifs et grandiloquents qu'à même le geste de recul devant la puissance destructrice de l'Histoire. C'est donc une forme mouvante du retrait qui se recueille autour du cœur de la musique, qu'en vérité elle constitue. Ainsi, lorsqu'elle se retire avec autant de résolution interne, afin d'éclorre à elle-même et de se soustraire à toutes les formes de manipulations philosophiques, politiques ou religieuses, elle ne prend plus en compte l'événementialité, ce qui arrive et comme ce qui devrait avoir lieu.

Cette musique ne raconte donc plus rien. Elle se tient en lévitation sur le monde. Et nous qui l'écoutons, l'entendons pour un instant se poser sur lui et nous envelopper de sa tendresse. C'est une musique d'où a disparu toute forme de problème, et c'est ainsi qu'elle est pour nous, à l'écoute, une délivrance. Ce sont alors, après s'être dégagé de la narration et de l'Histoire que cette musique s'est du même geste désancrée du bruit et du fracas, pour faire silence dans un premier temps, afin de pouvoir y inscrire sa forme, sa tonalité et d'y établir son lieu propre, là où l'existence se guérit elle-même. Pour une fois, la *catharsis* ne sera pas violente.

## II

La question, donc, ne s'est pas perdue en route : il s'agit toujours de la musique et de ce qu'elle recouvre. L'aimée est toujours loin, compose, joue et dit Mendelssohn dans l'*op. 71 n°3*. Et c'est malgré tout cette tension vers le lointain, un lointain qui, on l'a compris, fait partie de soi-même, ce « soi »

vers lequel on tend, qui constitue selon l'expression de Marx « *la pauvreté absolue* » ou le silence au titre de *condition* de la musique, de cette tension paradoxalement relâchée que l'on doit expérimenter dès lors qu'on s'engage dans l'écoute du sens qui peut s'ouvrir dans l'existence.

Lorsque Thomas Mann se trouve à New York le 14 novembre 1943, il entend le *Quatuor op. 132* de Beethoven interprété par le quatuor Busch. Il vient d'interrompre la rédaction du roman pour écrire un texte, *La Guerre et le futur*. Cela ne l'empêche pas d'être constamment préoccupé par le chapitre IX du roman, celui des premiers temps d'apprentissage d'Adrian Leverkühn auprès de Kretzschmar, le professeur admirateur et théoricien de Beethoven. Ainsi que le *Journal du Docteur Faustus* l'atteste, cette période est assombrie par la fatigue et la dépression. Néanmoins, elle est occupée par la lecture de travaux biographiques sur Beethoven. De plus en plus le roman en cours lui apparaît « *un livre infernal* ». Et, à propos du chapitre VI déjà rédigé, qui présente ce personnage de Kretzschmar, à laquelle la personne d'Adorno n'est pas, comme on sait, étrangère, il faut relever que Thomas Mann condensait déjà ses réflexions beethovéniennes précisément sur l'écoute du *Quatuor op. 132*.<sup>5</sup> Thomas Mann fait état d'au moins cinq écoutes de cette œuvre pendant la rédaction du chapitre XX. Enfin, le lendemain du 14 novembre, cela semble anecdotique ici, à moins, ce qu'on peut croire, d'où la raison de la notation, qu'une face de la jeune figure d'Adrian Leverkühn ait été un instant entrevue, Thomas Mann relève ceci : « *histoire du jeune chef d'orchestre Bernstein, qui a remplacé hier au pied*

---

<sup>5</sup> Sur tous ces aspects, cf. *Le Journal du Docteur Faustus*, trad. Louise Service, Bourgeois, Paris, 1994, respectivement pp. 48, 54, 49 & 58.

levé Walter, avec un grand succès. »<sup>6</sup> Toujours est-il que l'écriture en cours est celle du chapitre XX du *Docteur Faustus* dans lequel ce quatuor de Beethoven joue un grand rôle pour le personnage d'Adrian. Plus tard, dans le livre, au chapitre XXXVIII, au moment de la composition du concerto pour violon dédié à l'ami-amant Rudi Schwerdtfeger, Adrian introduira dans l'œuvre une citation de ce quatuor. Sur ce point également, le *Journal du Docteur Faustus* insistera.

Mais pourquoi, au juste ? Pour des motifs croisés et parfois inversés : d'une part le mouvement lent, le 3<sup>o</sup>, du Quatuor, est un chant de remerciement à la divinité pour la guérison accordée (la didascalie, célèbre, inépuisable, est la suivante : « Molto adagio. *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* », soit : « Molto adagio. *Chant sacré de remerciement d'un convalescent à la divinité, dans le mode lydien* »), d'autre part parce que à l'évidence il faut entendre et voir dans cette œuvre l'inverse de l'œuvre d'Adrian, le pendant exact du *Chant de douleur du Docteur Faustus*. La maladie, la guérison, donc. La maladie, l'impossibilité de guérir. La maladie, le faible espoir de guérir porté par le chant du violoncelle qui se perd dans le silence à la fin du chapitre XLVI : « *Mais le son encore en suspens dans le silence, le son qui a cessé d'exister, que l'âme seule perçoit et prolonge encore et qui tout à l'heure exprimait le deuil, n'est plus le même. Il a changé de sens, et à présent il luit comme une clarté dans la nuit* ». On ne saurait se situer plus loin, avec le *Quatuor op. 132* non seulement des œuvres d'Adrian mais de l'œuvre de Beethoven qu'il portait partout avec lui, l'ouverture de *Leonore III*... Quant à Thomas Mann lui-même, il paraît certain que cette attention

---

<sup>6</sup> Thomas Mann, *Journal*, 1940-1955, trad. Robert Simon, Paris, Gallimard, 2000 p. 168. L'édition française n'est malheureusement qu'un choix, souvent très arbitraire. La preuve en est l'absence de mention, à la page indiquée, de l'écoute pourtant décisive du Quatuor op. 132 pour l'écriture du *Docteur Faustus*. L'édition allemande du *Journal* est : *Tagebücher*, 1940-1943, Fischer Verlag, 1982-2003, p. 648: « Nachmittags Townhall, Busch-Quartett. Opus 132. »

et cette écoute insistantes de l'*op. 132* aient de toute façon fait l'objet d'une ample réflexion sur la maladie et la guérison en général, pour le destin du roman plus exactement, et plus personnellement encore, s'agissant de la guérison de Thomas Mann lui-même, de sa dépression d'abord et comme par avance de ce qui l'attendra quelques temps plus tard, au moment du déclenchement du cancer du poumon et de l'opération qui s'ensuivra en provoquant une interruption de la rédaction du roman, à savoir une *catharsis* de soi, ce que le roman *Docteur Faustus* fut de fait.

En considérant ce mouvement du Quatuor pour lui-même, nous sommes transportés *après* la maladie. Et celle-ci n'est pas uniquement celle qui relève du sens courant, car à tous égards on assiste, à l'écoute et à la réflexion, immergés que nous sommes dans cette musique dont la nature n'est autre qu'une prodigieuse pensée, à une césure dans l'existence, et tout autant à une césure dans l'Histoire. Celle-ci n'en tiendra nul compte, mais Beethoven aura à travers sa propre existence, la traversée de la maladie (et il fut en même temps malade de l'Histoire), le retournement vers l'intériorité de sa propre écoute et de sa pensée la plus concentrée, la plus pieuse et vertueuse telle qu'il en faisait profession de foi dès le Testament de Heiligenstadt, indiqué une « *autre* » direction pour l'existence et, partant, un chemin déviant par rapport à l'Histoire également.

Piété ? « *Chant de remerciement* » ? Mais pour quelle divinité ? Elle n'est pas nommée. Le christianisme n'est ni embrassé, pas même déclaré, ni davantage exclu. Mais on peut croire qu'il est enveloppé dans une pensée plus large, pour ne pas dire plus originelle, de la divinité, dont la musique



composée ne peut, dans sa perfection et dans la réalité de son envoi, qu'être l'écho, et même la présence singulière.

Quoi qu'il en soit, la divinité est ancienne et Beethoven la célèbre par un *choral*, ce chant si fondamental à tous égards pour la musique qui viendra par la suite, mais dont le style apaisé fait contraste avec cette dernière, si chahutée, si contrastée avec ses alternances et ses relances. Le spirituel est ici désormais pour Beethoven le plus ancien. Quelle autre manière aurait pu utiliser Beethoven, quelle autre modalité, afin de tourner le dos aux illusions de l'Histoire que de recourir à ce qu'on peut nommer l'archaïsme dans la musique ? Plus exactement, il faut recourir non pas à l'image des opposés ou de la symétrie s'agissant de l'archaïque et du Moderne, mais poser que cette musique se tient là avant même l'Histoire pour signifier ce qui devrait avoir lieu après elle, ou à sa place. Partant, la musique se retire de toute tension, ne connaît même plus la détente qui en résulterait nécessairement, dans cette alternance des tons qui fait la musique depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais elle écarte la problématique ou la dialectique de l'Histoire pour laisser transparaitre la tonalité qui combine une existence apaisée avec une présence continue au monde, sans rupture, sans espoir ni crainte suscités par les soubresauts du temps. À la fin des fins et pour tout dire, nous sommes en 1823, dans la césure cathartique résultant de la *IX<sup>e</sup> Symphonie*, dans ce qui pour tous les événements dramatiques à venir du XX<sup>e</sup> siècle se révélera de plus en plus, au sein de la pathologie de l'Histoire et des croyances qu'on avait projetées en elle, comme « *le malaise dans la civilisation* ». Et parce que ce malaise, par définition diffus, révélera à son tour la nature de la maladie (une maladie auto-immune), Beethoven découvre dans « *l'autre musique* » de ce Quatuor et de ce 3<sup>e</sup> mouvement en

particulier la nature de l'humain dont l'Histoire « *pleine de bruit et de fureur* » avait perdu non seulement l'Idée mais jusqu'au sens.

On le sait, sans finalement savoir quoi que ce soit parce que la compréhension en est problématique et controversée, que le mouvement est composé « *en mode lydien* » (*in der lydischen Tonart*). Quelques renseignements disponibles mentionnent toutefois, on fait référence au théoricien de la Renaissance Zarlino, que ce mode musical aurait des vertus curatives des douleurs autant physiques que morales, ce qui consonne effectivement avec l'intention de Beethoven dans ce 3<sup>o</sup> mouvement du Quatuor. Il convient toutefois d'ajouter, au regard de la problématique du *Docteur Faustus*, et d'abord de ce que la musique est devenue chez Beethoven, que la musique sort, par excellence dans ce mouvement, de l'ambiguïté, elle qui n'était jusque-là qu'une « *Kundry* », qu'une sorte de poison qui a progressivement fait, par accumulation de strates religieuses et culturelles au sens large, le malheur de la culture allemande et de la civilisation en général. Cette musique, donc, guérirait de la musique. En l'occurrence, elle guérirait des illusions de la IX<sup>o</sup> *Symphonie*. Et s'il s'avère nécessaire d'« *effacer la IX<sup>o</sup> Symphonie* », ainsi que le voulait Adrian, c'est pour des raisons inverses de ce dernier : non pas parce que cette symphonie aurait été une illusion et n'aurait pas tenu ses promesses de « *tutoyer l'humain* », mais parce qu'elle était à tous égards et surtout en vérité catastrophique pour l'Humanité. Là où Adrian voulait substituer une musique de la catastrophe (malgré « *la clarté dans la nuit* » qui pourrait y apparaître ultimement) à la catastrophe, là où celle-ci devait être la manifestation même de la vérité et de l'Histoire et de l'humanité, Beethoven, dans ce 3<sup>o</sup> mouvement du Quatuor aurait « *avec le sentiment le plus intérieur* », dit une didascalie, entendu la musique de la « *clarté* » et mis

fin à la nuit continue du monde. Ce qui signifierait que la musique détiendrait un pouvoir non plus de damnation mais de *salvation*.

On relèvera également le traitement de la chronologie musicale, au sens historique du terme, dans ce mouvement. En effet, Beethoven recourt à une combinatoire stylistique qui va de la polyphonie de la Renaissance jusqu'au choral en passant par le contrepoint cher à J.S. Bach. Si bien que cette musique n'est même plus celle d'un stade de son évolution, mais elle se situe en deçà ou au-delà de l'Histoire. En ce sens, c'est une *musique absolue*, ou l'absolu de la musique (pour ne pas dire l'absolu dans la musique). Néanmoins, le plus important tient au « *Chant* », au choral, au collectif et à « *l'humain* », aux antipodes de l'hystérie de l'*Hymne à la Joie*, qui situe cette musique si loin de toute forme d'ivresse, dans la sérénité de la sobriété.

Si cette dimension religieuse, aussi indéterminée qu'elle soit, s'avère si importante, c'est que nous nous tenons, à l'écoute, dans le cadre d'une *prière*, plus exactement d'une action de grâce, d'une prière donc qui remercie et qui ne demande pas. Cette attitude, inverse par rapport à tout événement tel qu'on l'entend au sens le plus courant, ne relève plus d'une attente, comme celle d'une Histoire à venir, mais d'une réconciliation avec soi. Ce n'est plus l'espoir hypothétique en la satisfaction de quelque désir, mais une plénitude. D'où l'impression, la sensation et le sentiment à la fois d'une intemporalité, que la lenteur du mouvement accroît, cette lenteur dont Beethoven a un peu partout creusé les possibilités et qui renvoie à un nouveau lyrisme, et comme mentionné plus haut par la didascalie, « *avec le sentiment le plus intérieur* », qu'il faudrait au demeurant préciser dans la

traduction tout à la fois avec les termes de profondeur, de sincérité, d'authenticité, et, autant qu'il est concevable, de pénétration de soi et de transparence dans le rapport à soi. Le remerciement et le hiératisme quant à l'essentiel, par conséquent, la lenteur et l'intemporalité sur le plan de la forme, inductrice ici et même conditionnelle de tout sentiment. Et c'est par cette puissance propre de la forme que la musique toucherait à ses raisons propres, et à son « monde », comme inverse de celui que nous connaissons en faisant l'expérience douloureuse du temps et de l'Histoire, celui en un mot du désir, de ses illusions et de ses errances parce qu'il s'aimante soit à la pure immanence du monde, soit aux fantasmagories de l'au-delà religieux. Inversement, dans ce mouvement du Quatuor, le religieux est ce qui à la fois meut et dévoile l'être-au-monde apaisé ou l'existence rentrée en soi. C'est que cette « pure » existence, comme Rousseau a su la mettre en mot en inventant le lyrisme (la « littérature ») d'où nous venons, n'est plus une « ek-sistence » : elle est au contraire *présence à soi*, car cette existence se double et revient à soi, réconciliée et délivrée de tout projet.

Et quel serait « l'objet » de cette présence si ce n'est ce que nous pourrions appeler, après une si longue séquence de latence de ce terme, aussi bien en philosophie qu'ailleurs, *l'âme*.

De quoi parle en effet la musique, si ce n'est de l'âme, à l'âme ? C'est-à-dire à cette réalité qui constitue chacun, qui contient le *daimon* de chacun, les lignes de ce qu'il est et de son destin, en un mot sa singularité et si l'on n'a pas peur du mot, son « identité » qu'aucune langue ne saurait formuler et s'approprier en première personne, cet « être » de chacun et en chacun, aussi bien insubstituable, incorruptible par quelque temporalité que ce soit

qu'inabordable par le langage et la représentation. À la vérité, on se demande si l'approche de ce que « âme » signifie n'est pas la même chose que l'écoute de la musique. Quoi qu'il en soit, ce qui nous persuade ici, c'est que la musique est « *la voie royale* » de l'âme.

\*

De toute façon, rien n'est plus exact que la thèse d'Adorno selon laquelle le dernier Beethoven livre l'essence comme phénomène<sup>7</sup>. C'est l'âme qui affleure à la surface et compose la forme. Et Adorno d'ajouter comme ce qui à présent est rempli d'évidence que « *le remerciement est une des grandes catégories humaines de Beethoven* ». <sup>8</sup> Ce qui ne signifie rien d'autre, si l'on paraphrase le processus lui-même et les remarques d'Adorno, que dans le remerciement se tient le fait pour la musique de se tourner *vers soi*, de se convertir, vers et dans la concentration la plus extrême, ce qui la distingue au plus profond du *mérite* que recherchent les hommes dans l'Histoire. Le resserrement autour de la catégorie de l'humain, le refus par conséquent de ce que l'humanité devrait devenir par l'action de l'Histoire, se déplace et se traduit dans une boucle temporelle qui produit musicalement une forme d'a-temporalité, si ce n'est d'éternité, en tout cas de ce qui s'approche au plus près de sa contemplation. Adorno l'a bien noté à propos des œuvres tardives de Beethoven : « *la musique parle le langage de l'archaïque, des enfants, des êtres sauvages et de Dieu, mais pas celui de l'individu* ». <sup>9</sup> Dans ce remerciement a lieu, il ne faut pas l'ignorer, un *adieu*. Celui-ci, aussi nostalgique qu'il soit, aussi éloigné également de la catégorie désormais douteuse de la joie, au-delà de ce que les philosophies contemporaines de la vie en ont fait (Nietzsche, Bergson et leur filiation,

---

<sup>7</sup> T.W Adorno, *Beethoven*, Surhrkamp, Franfort, 1999, p. 194. Je traduis les extraits qui suivent.

<sup>8</sup> op. cit. p. 252.

<sup>9</sup> op. cit. p. 227

si à la mode dans un siècle si peu joyeux et encore moins serein ou disposé au remerciement), prend congé de l'Histoire. Il rend grâce à ce qu'une réalité si étrange et si incontestable que le musique existe, fasse un avec l'existence et avec son cœur qui est l'âme, et manifeste de manière irréfutable l'ailleurs, plus réel que toutes les violences et les apparences de l'Histoire.

\*

Félix Mendelssohn qui, juste avant de faire redécouvrir Bach une ou deux années après et de composer on ne sait combien de musiques chorales, songeons aux magnifiques Psaumes moins connues que les Oratorios, rendit bien plus qu'un hommage à cette pièce si singulière qu'est le *Quatuor op. 132* de Beethoven, par un autre quatuor qui en constitue le digne, fidèle mais original miroir, le *Quatuor n° 2 en la majeur, op. 13*. Mendelssohn, toutefois, était si jeune et l'*op. 132* est de vieillesse. Il reste que le ricochet entre les deux œuvres est frappant et maintient sa constance à partir de l'utilisation de la même tonalité, de manière à instituer entre les deux musiciens le même régime de parole, et d'abord la même langue. Félix, on a tellement envie de le nommer ainsi, oui, tellement sa musique apparaît toujours si proche, si intime, si peu grandiloquente, si authentique en vérité, dès lors que quelque chose de cet ordre peut exister, en tout cas constamment *éthérée*. On a l'impression, nous les auditeurs, à la considération des deux Quatuors, l'*op. 132* et l'*op. 13* d'un diptyque, d'un jeu de reflets, de sons qui se répondent, d'un véritable dialogue musical, plus intense et profond que tout échange verbal. Mendelssohn composa la pièce en juillet-août 1827, quelques mois seulement après la mort de Beethoven. Et le Quatuor est déjà résumé dans le Lied, *Frage*, op. 9, n° 1, de même qu'on entend l'écho, dans ce jeu multiple d'échos et de ricochets,

la Sonate pour piano *Les Adieux*, op. 81 de Beethoven. L'ensemble, toute cette symphonie d'échos, provient d'une déploration et progressivement, par une sorte de deuil se faisant, se met au niveau du « Chant sacré » de l'op. 132 pour, finalement s'accomplir dans l'hymne. Nous pouvons ainsi parler ensemble comme Beethoven, reconnaissant, parlait avec Dieu.

## FRAGE

*Ist es wahr? Ist es wahr?  
Daß du stets dort in dem Laubgang,  
An der Weinwand meiner harrst?  
Und den Mondschein und die Sternlein  
Auch nach mir befragst?*

*Ist es wahr? Sprich!  
Was ich fühle, das begreift nur,  
Die es mit fühlt,  
Und die treu mir ewig,  
Treu mir ewig, ewig bleibt.*

## QUESTION

Est-ce vrai ? Est-il vrai  
Que toujours là dans la tonnelle  
Près du mur de vigne tu m'attends ?  
Et qu'à la clarté de la lune et des petites étoiles  
Tu demandes après moi ?

Est-ce vrai ? Parle donc !  
Ce que je ressens, peut être compris seulement par celle  
Qui le ressent aussi et en même temps,  
Et qui me reste éternellement fidèle,  
Fidèle à moi pour l'éternité, éternellement.)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Je traduis (A.H.) Je n'entre pas dans la discussion qui porte sur l'auteur de ces vers. Leur origine est, renseignement pris, discutée. Personnellement, je penche pour Mendelssohn lui-même. Quant à l'adresse, de qui s'agit-il ? De l'épouse, de Beethoven, de Bach, de Fanny, de la soeur bien aimée..? Je dirais qu'elle fixe notre désir. Et c'est désormais pour chacun, qui a ressenti cette musique et qui l'a adressée, à l'adresse de répondre...Parle ! Réponds-moi !

Nous sommes ainsi au plus près de « *l'autre musique* », chez l'autre, dans le monde autre, et nous sommes devenus autres. Et nous sommes apaisés devant la mort, comme dans la mort. Aldous Huxley l'a bien compris lorsqu'à la fin de son roman si complexe, *Contrepoint*, il met en scène un suicide concomitant à une écoute du 3<sup>o</sup> mouvement de l'*op. 132* ! Et au romancier de suggérer que cette musique constituait la preuve de Dieu par la construction musicale du Ciel, l'établissement définitif de la paix autrement que par les voies désastreuses et si pratiquées de l'héroïsme, du sacrificiel et de la guerre.

**André Hirt**

Chronique du 20

Le 20 janvier 2020