

La Marionnette et le papillon II

Une musique déchirante

I

Adorno, Mahler et la percée

La figure de Mahler n'est pas sans hanter la rêverie romanesque de Thomas Mann. Il apprécie sa musique, en particulier grâce aux exécutions des symphonies par son ami Bruno Walter. Par ailleurs, on peut facilement imaginer qu'il a pris acte, au contact de cette musique, de la fin de la Grande Symphonie. Et par conséquent que cette musique-là, avec les projections imaginaires que l'on pourrait en faire dans l'avenir, qu'elles en déploient les virtualités ou qu'elles décrivent l'effondrement dont elle serait l'annonciatrice, n'est pas sans rapport avec les œuvres fictives composées par Adrian dans les années Vingt et Trente.

Toujours est-il que pour Adorno le matériau musical de Mahler appartient encore au passé. Par « *matériau* », entendons à ce niveau tout simplement « *ce qui est formé* », en particulier la tonalité. En revanche, le « *ton* », la forme au sens fort, de la musique de Mahler serait nouveau et d'une nouveauté très spéciale. Par conséquent, le paradoxe ou la dialectique entre le matériau et la forme constituerait le lieu de ce que Adorno nomme « *la percée* ». Autrement dit, afin d'apprécier correctement cette musique, il faudrait apercevoir cette singularité, que Mahler ne compose pas à partir du donné, le matériau, en imposant à la matière musicale une forme préétablie (exemplairement, celle de la sonate qui résume à elle seule la tonalité), mais que son geste compositionnel serait

de partir de la matérialité sensible pour en dégager, voici la création, des formes inédites, bien que toujours *et encore* assimilables par la tonalité. Très concrètement, car jamais la musique ne fut-elle aussi concrète, rejoignant ainsi non pas ou plus seulement la nature, la mythologie, mais l'Histoire ainsi exposée au premier plan, il faut donc imaginer Mahler *écoutant*, un Mahler sensible au bruit, certes de la nature – c'est là le point nostalgique, voire régressif (la III^o Symphonie, la IV^o encore) que l'utilisation des cloches de vache synthétise, mais aussi de la ville, des défilés militaires, de Vienne et de toute l'activité qu'il constate autour de lui – un sentiment et un pressentiment non pas du Moderne, mais de ce que nécessairement il met en crise et laisse derrière lui –, un Mahler, donc, qui n'intervient pas d'abord en « compositeur » mais qui ouvre les yeux et les oreilles. Ainsi, la musique n'est pas l'instance organisationnelle *a priori* qui viendrait ranger le donné sensible dans ses catégories. En revanche, c'est le mouvement de métabolisation des données sensibles qui donnera naissance à des formes nouvelles, en faisant vibrer par leur impact, en les dérangeant surtout, en les ébranlant, voire les détruisant pour que s'échappent d'elles des contenus inouïs, les anciennes. Réveillées ainsi de leur sommeil dogmatique, les anciennes catégories de la tonalité laissent transparaître un nouveau langage. Ce qui se montrait *équilibré* et à tous égards harmonieux dans la tonalité et la forme sonate en vertu, comme on sait, du rôle joué par la tonique – qui est précisément ce point d'équilibre ou cette pierre de touche de l'édifice auquel par ailleurs tout le reste du matériau musical tend – perd ainsi de sa puissance de centre de *gravitation*. On pourrait dire que la musique s'incline, se met à pencher, prête à s'effondrer en déployant toutefois les

derniers feux du romantisme avant que Richard Strauss ne réaffirme la valeur en soi, intemporelle, de ce dernier, ce qui rangerait l'œuvre de Mahler dans le moment et la rubrique du « style tardif ». Ce penchant de la musique, en tout point celui de la beauté qui n'est telle que le geste de son évanouissement et en l'occurrence de la certitude de sa disparition, n'est nulle part plus évident qu'ici.

Toujours est-il, pour revenir à la méthode et à la dialectique de la matière et de la forme, que la musique gagne ainsi en concrétude tout en n'étant pas abandonnée à la contingence du donné sensible immédiat. La médiation, entendons par ce terme philosophique, hegelien, le moyen et le ressort, la dynamique compositionnelle, ne se situe pas en effet dans le mouvement du concept (de la catégorie formelle), mais dans le mouvement de la musique qui, elle, proviendra, si l'on peut dire les choses ainsi, descriptivement, de la réalité en dénotant par ce parcours de sa genèse et de sa provenance réelles.

Dans cette mesure, si l'on veut bien lire conjointement le *Faustus* et l'essai d'Adorno sur Mahler, il n'y a pas de hasard que Thomas Mann conjugue le texte de Kleist sur les marionnettes et l'idée de percée, puisque c'est bien d'équilibre et de gravitation qu'il est question. Là où la tonalité s'instaure par la force d'attraction de la tonique, en la constituant comme origine et fin du discours, donc en produisant la hiérarchisation des hauteurs, elle tient lieu de *sujet*, plus exactement de sujet transcendantal. La forme tonale de la musique accompagne la grande philosophie du Sujet (Kant et Hegel). Mais lorsque la musique, avec Mahler, connaît un agencement nouveau, par l'irruption et le travail du

réel sensible dans les catégories de la tonalité – c'est le moment de la fanfare dans la 1^{ière} Symphonie sur laquelle s'étend la réflexion d'Adorno –, alors s'opère une « *trouée* », d'abord par le moyen très concret de la force, de la disproportion sonore, du « *contraste* ». C'est une explosion qui a lieu, un véritable éclatement de la musique, ou encore une « *rupture* » et une « *déchirure* » dans la forme elle-même. Cette *percée*, puisque c'est d'elle qu'il s'agit, devient du coup une puissance formelle, puisqu'elle redistribue ou ré-agence la musique dans son matériau. La polarisation et la polarité de la musique ne sont donc plus les mêmes. Le sujet s'en trouve bousculé dans son statut *a priori*, il devient lui-même une instance sur laquelle une médiation a opéré. Là où il commandait et modelait le contenu musical avec ses catégories, il est lui-même modelé et transformé. Le particulier est entré dans la musique et, par son travail sur la catégorie ancienne, a produit une nouvelle catégorie. Sur ce plan, Adorno soutient que dans l'irruption de quelque chose d'irréductible dans la musique, ce premier niveau de la percée instaure une forme nouvelle, ou bien, c'est la même chose, qu'elle devient immanente à la forme dans laquelle elle a travaillé et où désormais elle réside, apaisée au moins sur le plan formel puisque la musique tient debout. Mais, deuxième niveau de la percée, en produisant une unité nouvelle, c'est-à-dire un équilibre, il n'est pas certain du tout qu'un centre de gravité y soit reconnaissable, à moins de penser que celui-ci se montre insaisissable, qu'il soit ce « *quelque chose de nouveau* » que la musique désormais fait transparaître comme sa polarité majeure, comme ce qui la regarde et la meut, et sur laquelle on porte, selon l'expression d'Adorno, « *un long regard* ». D'où un troisième moment de la percée, celui de « *l'écart* »,

comme dit Adorno pour qualifier la musique de Mahler en ce que l'unité produite est *critique* de la musique tonale traditionnelle (cette critique étant à la fois une réflexivité, comme témoignage à Jean-Paul – la Symphonie porte le nom de « *Titan* », titre d'une œuvre de Jean-Paul¹ –, donc au romantisme, donc à l'ironie, et une distance prise par rapport à la musique comme *a priori*, de celle qui a cru avoir puissance sur toute chose et de ce fait accès au réel, et enfin, si l'on peut dire, le nom nouveau de la musique, une musique *critique* comme Marx a pu parler d'une philosophie nouvelle de la pratique, par le rejet de l'opposition théorie-pratique au nom d'une *praxis*, c'est-à-dire d'une musique elle-même transformée et se transformant dans la réalité). Adorno affirme que dans cette percée la musique tend à devenir « *libre* », dans l'échappée à la forme qui l'emprisonnait. À ce compte, la musique n'est plus celle d'un sujet transcendantal, autrement dit universel ou même général, mais sa propre *individuation* et dans la concrétude de celle-ci. Si l'on extrapole et déplace quelque peu les choses, mais pas tant que cela finalement, on dira que cette musique relève d'un empirisme transcendantal en ce qu'elle provient *a priori* de l'empirie, et surtout, que le fond de cette empirie ne peut être assigné, d'où le vacillement incessant de cette musique, sa complexité compositionnelle et orchestrale, sa confusion parfois, du moins dans l'apparence, ses hésitations et ses reprises. Le concept de « *musique informelle* » qu'a avancé Adorno souligne au demeurant que cette musique se forme *dans* le phénomène.

¹ On laissera ouverte ici la question du rapprochement entre *Le Docteur Faustus* et le *Titan* de Jean-Paul. Il n'a pas pu échapper à Adorno. C'est Stéphane Moses qui traite de lui dans un ouvrage fondamental : *Une Affinité littéraire, le Titan de Jean-Paul et le Docteur Faustus de Thomas Mann*, Paris, rééd. Hermann, 2009.

Si à présent, par-delà les analyses d'Adorno, l'on s'attache à la réalité des effets et des conséquences de cette percée, serait-il possible de soutenir qu'un équilibre et une gravitation nouvelle et effective sont atteints ? La musique tient et se tient, à l'évidence, mais elle penche, elle s'écarte sans cesse d'elle-même en se trouant et se déchirant. En vérité, elle rend manifeste son propre malheur en permettant, au passage, à son passage, d'effleurer la beauté de ce qui vient d'être perdu en en ayant après-coup comme la conscience, dans ce qu'on appelle, à juste titre, pour la qualifier, une « musique déchirante ».

Et puis, la puissance de la musique démontre sa grandeur fragile en signifiant en même temps son impuissance dans le réel. Elle se rassemble sur elle-même, comme effet de la réalité, contre laquelle pourtant elle s'acharne et s'épuise, ne sachant comment la modifier. À cet égard, il devient certain que la musique s'est transformée. Mais elle n'est plus la belle interprétation du monde dans l'apparence, et elle n'a pas davantage transformé le réel. Concrètement et pratiquement, la musique se sait malheureuse, d'un malheur cette fois-ci, si l'on peut ainsi s'exprimer, intégral. Sa mélancolie n'est même plus celle des derniers soupirs de la Grande Symphonie, qu'il s'agisse d'un côté de la IV^o de Brahms qui recouvre le romantisme d'un classicisme, de l'autre les VIII^o et IX^o de Bruckner, toute teintées de confiance religieuse en l'au-delà. Les grincements de la IX^o de Mahler, après la tragédie de la VI^o, l'intermède faustien de la VIII^o, et le final de cette même IX^o marquent le reflux de la musique devant une réalité qui ne promet plus rien. Auparavant, la musique promettait, par sa sublimation, une rédemption métaphysique, à

présent elle n'est plus qu'une promesse qui ne peut être tenue. Elle tourne le dos après avoir tenté d'assimiler la réalité qui la contestait en la niant. Toutefois, aussi fermement que timidement, elle transmet à plus forts, s'il y en a, aux musiciens à venir, la tâche de la relancer là où présentement elle n'a plus la force de le faire. C'est pourquoi, embrassant toutes les dimensions de la musique, voire ce qui se tient au-delà d'elle au titre de réalité sensible, sociologique et politique, l'œuvre de Mahler incarne l'essence *historique* de la musique. Une fin, donc, mais aussi une percée et une transition : en somme, un parcours dialectique dont le dernier terme n'a pas encore, pour Mahler, paru. La musique n'aura donc pas encore libéré l'humanité. Et la musique n'aura pas encore libéré en elle-même *sa liberté*, celle qui lui est consubstantielle, à la fois être, son propre moyen et sa fin.

II

Lamento

L'œuvre, *Le Chant de douleur du Docteur Faustus*, doit s'entendre comme un parallèle entre la création et la personne d'Adrian, et le destin de l'Allemagne. Sa forme de Cantate – il faudra en effet la voix humaine, le langage, l'expression inscrite dans la chair – va retourner, là aussi, comme à propos du regard, ce que l'Allemagne avait promis de meilleur, la liberté, dans les deux massifs que constituaient *Fidelio* et la *IX^o Symphonie*. Adrian aura, selon Zeitblom, travaillé comme jamais à cette œuvre. Même sa santé paraissait florissante, si ce n'était que sa physionomie avait changé en raison de la barbe et de l'accentuation d'un port de tête penché. Sans pouvoir se retenir, Zeitblom évoque « *une expression de*

Christ», ouvrant ainsi la scène terminale, celle du récit d'Adrian, l'évocation d'un *Ecce homo* et toute l'interrogation sur l'image christique. Secrètement, désespérément aussi, Zeitblom rêve que cette œuvre terminale permette une « *délivrance de l'Allemagne* », mais c'est bien la plainte (la *Klage*) qui en constitue le sujet et l'expression. Cette obsession est de règle, manifestement, depuis *Parsifal*, si ce n'est depuis le 3^o mouvement du *XV^o Quatuor* de Beethoven... Outre l'investissement ici de tout le lexique et le contenu religieux, la délivrance et la rédemption, on songe évidemment à l'autre dimension esthétique-religieuse de la plainte d'Amfortas dans *Parsifal* : « *Klage, furchbare Klage...* ». Toujours est-il que la plainte, donc, celle « *du fils de l'enfer* », engage surtout la question de *l'expression*. Las, loin de toute délivrance, « *À présent, seul celui-là nous peut convenir et celui-là seul sera chanté du fond de notre âme : la plainte du fils de l'enfer, la plus terrible plainte humaine et divine qui, partant du sujet mais s'élargissant toujours davantage et en quelque sorte s'emparant du cosmos, ait jamais été entonnée sur terre* ».

Une fois de plus, Zeitblom défend son ami, en considérant que sur le plan esthétique (« *du point de vue créateur* »), l'œuvre de ce *De profundis* manifeste la fameuse « *percée* » dont il avait été longuement question plus haut dans le récit. La percée consiste effectivement dans « *la reconstruction de l'expression* » et dans la « *transmutation de la froideur calculatrice en harmonie expressive de l'âme* ». En effet, sous l'angle de la dialectique, la fin du chapitre à propos du dernier son abandonné par le violoncelle² – ce moment, comme on l'a déjà souvent évoqué, qui forme le sommet, mieux : *le point de césure*, du propos de Thomas Mann – ne marque-t-il

² *Le Docteur Faustus*, *op. cit.*, pp. 524-525.

pas, brouillant ainsi tous les formalismes, toutes les idées reçues portant sur les techniques nouvelles du dodécaphonisme, mettant un terme à toute tentation esthétisante tellement la musique fait corps avec la chair de l'existence et de celle-ci avec le malheur de la chair, le passage de l'objectivation compositionnelle dans la subjectivation du contenu, le passage de la forme au contenu et du froid calcul au sentiment ?

Il faut, toutefois, être plus exact. D'autres formules sont proposées : « *la plainte est l'expression même* » ; « *toute expression est en définitive une plainte* ». Fidèle à ses critères esthético-formels archaïsants, Adrian fait référence à Monteverdi et au Madrigal (connaissait-il Gesualdo, sans le moindre doute plus proche encore, sur bon nombre de plans, de lui ?) ainsi que plus largement au baroque. Mais c'est l'insistance mise sur Écho qui doit retenir avant tout l'attention.

Écho, la musique, la musique comme Écho. On se souvient du petit personnage d'Écho, celui qui avait fait trembler la personne et la mission d'Adrian, celui dont l'arrachement et la mort avaient décidé de la création terminale et de l'accomplissement du Pacte. Ici, au moment du dénouement, Écho est théorisé. Une seule phrase, certes difficile, en livre une définition : « *L'écho, la restitution de la parole humaine comme d'un son de la nature, est essentiellement une plainte, le douloureux "hélas" de la nature devant l'homme et son effort de communiquer son isolement...* ». Au titre de phénomène naturel, et avant de prendre son statut mythologique, l'écho est un renvoi, ici une « *restitution* ». Mais, loin de consister en une répétition pour ainsi dire rythmique du même au même, on assiste dans le phénomène à une différence, – bien davantage, à une *différance*, soit un écart originaire

proprement insurmontable ! –, à un éloignement qui est en même temps un rapprochement. Loin d’accomplir les deux mouvements simultanés de l’émission et du retour, le phénomène les suspend dans sa vibration. Si rien n’est à proprement parler accompli, une « *révélation* » a pourtant bien lieu dans la manifestation. À quoi peuvent bien tendre ces considérations, si ce n’est que dans l’écho la musique trouve son origine et son point d’ancrage, qui n’ont rien de subjectif, d’arbitraire (on ira jusqu’à dire d’anthropomorphique ou d’anthropocentré, malgré les apparences), précisément parce que c’est « *la nature* » qui trouve son propre débouché, disons sa décloison. L’objectivité du phénomène se voit révélé son contenu expressif, dans l’homme certes, ce qui néanmoins ne signifie pas une expressivité issue de l’homme. Car, à l’opposé, on ne peut plus concevoir une musique qui serait fabriquée et qui ne renverrait que l’effet d’une volonté calculatrice. C’est la nature, et la nature dans l’homme qui entend sa propre plainte, donc la tension douloureuse d’une séparation, d’un éloignement pourtant si présent, à portée d’oreille et presque de la main. L’écho, Écho tendent les bras, sans avoir prise sur celui qui écoute, tout comme ce dernier ne parvient pas à saisir à pleines mains, dans la figuration stable d’une écoute, la phrase plaintive. La différence est là, dans une synthèse qui ne peut s’accomplir à même le mouvement qui y tend comme rapport, ou dans une « *synthèse sans jugement* », expression par laquelle, et par une autre voie, Adorno tentait de définir formellement la musique. L’écho et Écho forment bien une réflexivité, mais dont l’assertion sous la forme du « c’est... » ou « ceci est... » est autant réelle qu’évanescence. Et, en définitive, l’expression dont le texte de Thomas Mann comme celui de

l'œuvre veulent faire état, consiste dans un dire sans dit perceptible. Alors que rien n'est proprement dit, il y a le dire de l'expression qui atteste pourtant d'une sorte de « libération » de « soi », comme dit une décloison. Ce dernier terme peut en effet qualifier ce que le romancier en considération de la facture de l'œuvre appelle un « *processus dialectique* », soit « *le passage de la plus stricte rigueur à la libre langue de la passion* ». La « *percée* » aurait donc lieu dans et comme ce *passage*, ce saut qualifié de dialectique, ce qui ne manque pas de paradoxe, sauf si on considère qu'il marque la réussite d'une restitution à la vérité, par conséquent une révélation parvenue à son langage.

Si, toutefois, on se montre plus prudent, voire réfractaire à toute solution dialectique, quant à la qualification de ce passage, on gardera à l'esprit le suspens ou encore la vibration dans lesquels autant la musique que même la littérature s'originent et se tiennent. Dans la césure, précisément, la pure expression sans figuration dans le langage même. Ainsi, le *Lenz* de Büchner est un tel « passage », un tel suspens, une telle césure.³

III

Le Pacte

Que signifie donc la percée, que veut dire « percer » ? Le mouvement, à la vérité, ne peut s'entendre et apparaître en toute conscience que dans et

³ Je renvoie à André Hirt, *Col de la Passante Littérature, Büchner, Stifter...*, Paris, Kimé, 2015.

par son effectuation. Et c'est le Pacte avec le Diable qui offrit cette possibilité à Adrian. À l'origine, la contamination sexuelle, la scène du bordel reprise de la biographie de Nietzsche, scène elle-même composée à partir du livre de Podach⁴ ; et puis la contamination, la même toutefois, par le papillon : « *car ce fut simplement un papillon diapré, l'hetaera esmeralda, qui m'a ensorcelé par son attouchement* »⁵.

Restons sur cette dernière contamination qui mène d'emblée de l'opération physique à la création. Ainsi, on remarque d'un côté la formule objective et de l'autre la plainte subjective. Ou bien, d'une part « *l'anagramme musical* » *h e a e c s*, du nom du papillon, les lettres, déjà les notes et la tonalité de la contamination et de la damnation, et d'autre part *l'expression* qui en résulte. De cette matrice de la formule, comme d'un cercle décrivant la fatalité mythique de la composition, il sera impossible de sortir. On se doute que cette contrainte rejoint – et traduit – celle de la composition dodécaphonique où « *il n'y aurait plus une note libre* ». De même, la « *synthèse sans jugement* », évoquée plus haut et qui définit la musique, trouve une nouvelle illustration en ceci qu'il est précisé que l'œuvre n'est qu'« *une immense variation de la plainte* », donc sans véritable progressivité. On comprend que l'œuvre sera « *toute en variations* », et qu'elle ne peut au demeurant consister qu'en une « *suite de variations* ». Il faudrait comprendre aussi, autrement que sur le plan formel, que malgré la disponibilité de la formule en sa détermination logique, elle n'épuise pas le fond dont elle émane. En ce sens, elle est indialectisable. « *Sans*

⁴ Il s'agit de l'ouvrage que Thomas Mann ne cessa de consulter au cours de la rédaction de son roman. À vrai dire, il fut une source majeure d'inspiration : Dr E. F. Podach, *L'Effondrement de Nietzsche (Nietzsches Zusammenbruch)*, trad. Andhrée Vaillant et Jean R. Kuckenburg, Paris, Gallimard, 1931 (l'ouvrage fut réédité dans l'ancienne collection « Idées » de Gallimard).

⁵ *Le Docteur Faustus*, p. 532.

jugement », par conséquent. Les plans formels et matériels se rejoignent davantage si l'on considère que la formule se laisse transcrire en une autre, dans et par les propos de Faust qui annoncent le discours d'Adrian (ou que ce dernier reprend), à savoir la phrase de douze syllabes : « *Je meurs à la fois en bon et mauvais chrétien* ». D'une manière certaine, cette phrase forme la loi d'une totalité à laquelle il ne peut être dérogé (« *pas une seule note libre* »). Par ailleurs, dans sa tonalité propre, elle contient au-delà de sa valeur et de sa signification linguistique une allure et une teneur musicale, car elle expose la musique et la libère. Et cette teneur, précisément, renvoie son écho, elle traduit une identité profonde, elle avance son irréfutabilité ou si l'on préfère sa singularité irréductible. En un mot, elle renvoie un réel, un écho pur ou, si l'on n'a pas peur de cette nouvelle formule, un *Echo sum*. Ainsi se noueraient la plus extrême objectivité compositionnelle et la subjectivité, les pôles extrêmes se rejoignant dans l'œuvre. Autrement dit, à partir de la formule et de la phrase de départ, l'œuvre – et on ne peut négliger le fait qu'il y a là un trait *diabolique* – est déjà disposée et immédiatement disponible : « *le travail est déjà accompli avant même que ne commence la composition, et celle-ci peut se donner libre cours, c'est-à-dire céder à l'expression ainsi récupérée au-delà du plan constructif ou à l'intérieur de sa rigueur la plus absolue* ».

Cette œuvre, « *négativement apparentée au final de la IX^e Symphonie* » ne l'oublions pas, traduit un « *abandon* », terme réitéré au cours des pages qui lui sont consacrées. Il fait manifestement contraste avec ce qui vient d'être évoqué, à savoir l'objectivité fondamentale de la composition. Si celle-ci est « *déjà* » là, il reste précisément à « *s'abandonner à la subjectivité* ». Nous retrouvons par conséquent l'échange hyperbolique ou

hyperbologique au sens où plus c'est objectif, plus cela peut être subjectif dans le sens d'un abandon à l'expression. Ce qui se trouve touché sur ce point – et du point de vue esthétique, il s'agit bien sûr de la plus grande nouveauté –, c'est « *la reconstruction de l'expressif – l'expression sous la forme première et primordiale, l'expression en tant que plainte* ».

Toutefois, il reste que le calcul de l'objectivité et de la subjectivité dans la composition donne une objectivité. En effet, la plainte subjective se révèle absolument objective. L'universel ainsi déduit est en effet négatif, car il ne s'agit plus de la joie que Beethoven exprimait dans sa IX^e *Symphonie*. Ainsi : « *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* ». La musique ne vient plus trouver son apothéose, pour ainsi dire son débouché, dans la voix, mais elle retourne à la voix plaintive. On comprend désormais clairement pourquoi l'œuvre d'Adrian non seulement se conclut, mais d'abord se pense, dans la voix. Mais cette voix est tachée, enrouée, enraillée, et cela structurellement ou si l'on préfère naturellement. Sa profération, qui en principe consiste dans une ouverture, est retenue et contrainte. Elle ne cesse de s'écraser et de s'assourdir sur le mur de sa propre factualité, autrement dit sur sa douleur d'exister. Si toutefois « *musique* » il y a, c'est par l'ouverture, malgré tout, dans cette fermeture. Loin de tout paradoxe facile, cela signifie une entrevision d'un sens de la plainte, en l'absence de toute signification réelle. Le sens est déjà marqué par la profération et l'écho, par leur intensité et leur appel dans le vide. Et ce dernier lui-même est encore un espace où la musique trouve à résonner. Du sens, un lueur donc, ou une échappée à même la contrainte de la fermeture, voilà en

quoi consisterait la musique, qui serait entièrement du monde, voire le monde lui-même, une sorte de jouissance négative, entendons une sorte de toucher, dont elle peut supporter la nature paradoxale et dont la nostalgie ne serait que la marque la plus facile et superficielle. En effet, la musique s'écoute, elle se désespère de sa situation, comparable à un rêve dans lequel est éprouvé un mouvement impossible, et en même temps elle répète son aspiration, elle s'applique la douleur pour en faire ressortir du sens. Dans le plus profond désespoir de la plainte, il faut entendre en ce sens un espoir, bien qu'il soit sans objet, sans figure et sans signification assignables.

En réalité, aucun sens n'est *produit* par cette musique. Ce serait là une simple signification. Le sens réside au contraire dans l'expression même, et plus immédiatement dans le fait de la plainte et de la douleur d'exister. Et ce fait est justement ouvert, il forme une béance dans laquelle toute subjectivité s'avance et éprouve sa condition à l'égard de laquelle elle ne possède que la possibilité de l'expression. La subjectivité plie sous le poids de l'objectivité. Chaque subjectivité ouvre pour ainsi dire le noir dans lequel elle est prise, elle le travaille par sa plainte réitérée dans toutes ses variations qui, de surcroît, retracent l'histoire de la musique, pour, peut-être, y surprendre à même ses plis et leur réflexivité et leurs écholalies un effet de lumière (« *la clarté dans la nuit* » !). Mais rien dans le monde, rien depuis le monde ne semble pouvoir offrir quelque rachat ou salvation que ce soit. Et l'Histoire elle-même n'est sans doute qu'une illusion, un passage ou une expérience nécessaires afin que la mort soit ressentie au fond d'elle-même, dans son épaisseur et sa plainte, en

apparaissant non plus comme une simple réalité naturelle mais comme un réel vibrant et expressif.

Depuis le fond de la souffrance émerge du sens, une pure ouverture car son mouvement ne se dirige sur rien. Seul un appel timide et désespéré en forme l'expression. Mais aussitôt s'esquisse une dialogique, car il faut aussi considérer l'autre pôle, ce qui appelle, tire ou aimante la souffrance. Cette aimantation ressentie, réellement mais aussi imaginativement, de sorte que le réel de la mort et de la souffrance se trouve secoué des spasmes de l'imaginaire, et de surcroît d'un imaginaire incapable de produire des images – mais c'est là précisément ce qu'on appelle « sens » ! – est la musique. Tel serait le plan d'expérience de l'appel donné et de l'appel reçu dans la constitution ou la reconstitution de l'expression.

André Hirt
Juillet-août 2019