

Chronique du 20

André Hirt

## LE DÉSERT MUSICAL

Dans le désert, il n'y a ni commencement ni fin. Pas de chemin, seulement des nappés sablonneux sans cesse changeants qui rappellent les ondoiements de l'eau. Tout se ressemble alors que l'on sait bien que rien n'est identique à rien. En parcourant à l'aveugle les collines de sable, le corps ne perçoit que des rythmes en s'essoufflant, en se redressant, s'enfonçant, ou encore en tombant. Le désert est la musique. Non pas cette musique-ci ou celle-là, mais le désert forme peut-être une des meilleures représentations que l'on peut se faire d'elle, elle qui se soustrait en principe à toute représentation. Car le désert ne propose aucune image, seulement son nom et le rythme à la fois mouvant et immobile qu'il évoque, son infinité et son irréprésentabilité tout comme la musique le fait de son côté.

Le cadre qu'est le désert nous entraîne à penser qu'ici se trouve une absence de lieu. Ici n'est même pas un paysage. Et que peut bien signifier ici un lieu ? Ce lieu n'est-il pas tous les lieux, à la manière dont Hegel qualifie la nature du langage qui ne dispose que d'un mot universel pour dire tous les maintenant et tous les ici, ce qui conduit pour sa part et concernant sa problématique le philosophe à affirmer la supériorité du langage sur les sensations (« *Le langage est le plus vrai* »). Le lieu du désert est vide. Ici, il n'y a rien ou il y a ce qu'il y a ailleurs, et ce que l'on entend par « monde » dans sa variété, ses dimensions et ses particularités urbaines ainsi que dans sa multiplicité géographique, en particulier végétale et quant aux couleurs, n'est situable de fait que dans un autre monde dont on se demande bien où il peut bien commencer tellement le désert semble infini. Il y a quelque chose d'étonnant à ce qu'un philosophe si musicien comme Leibniz aura manqué cela :

parce que pour lui il faut précisément de tout pour faire un monde – un monde ne peut décidément qu’être baroque en tous les sens du terme ! pas de clarté sans obscurité, pas de sucré sans amertume, pas de conscience sans inconscience, pas de bien sans mal, etc. –, l’espace indéfini et en creux infini de la musique, un espace vide ou encore une forme de négativité ou de cadre transcendantal lui est rigoureusement étranger. Il y a un monde entre sa conception de la musicalité, entièrement fondée sur une harmonie déjà établie, et celle qu’il faudrait avoir de la musique qui n’a lieu que par le passage dans le désert.

Mais qu’on ne s’y trompe pas et qu’on ne fasse pas cesser ici et déjà la pertinence de l’idée : ce monde de la solitude, celui dans lequel il n’y a rien (n’est-ce pas un remarquable paradoxe ? et n’est-ce pas précisément de lui qu’il faut parler à propos de la musique ? ), chacun le connaît car il en a fait au moins une fois l’expérience, celle d’un monde désert, que l’on habite tout seul et à soi seul, dans lequel éventuellement – mais est-ce réellement possible ailleurs que dans la nuit, cette autre forme du désert, en l’occurrence toute fictive du II<sup>o</sup> acte de *Tristan* ou encore dans la voluptueuse noyade métaphysique qui conclut par l’indifférenciation de l’eau et la fusion avec elle la même œuvre, et qui n’a, elle aussi, de réalité que musicale ? – on appelle l’aimé(e) pour partager le soleil ou le froid, la joie et la peine, en tout cas l’expérience toujours extrême d’une sortie hors du monde que nous connaissons et dans lequel nous estimons posséder nos repères. Pourtant, cette expérience ne se réduit pas à celle des émotions dont on affirme qu’elles ne sont pas susceptibles d’être partagées. Mais c’est qu’elles sont suscitées par un objet, une raison ou un désir. Tout au contraire, le désert musical, puisqu’il s’agit de lui, a effacé toute image et il n’en promet aucune aussi loin que l’horizon porte et vers lequel, au demeurant, on a renoncé à diriger le regard parce qu’on se doute bien, désormais, qu’aucune représentation ne viendra en occuper la place en proposant une face du monde avec ses variétés qui, seules, peuvent véritablement faire un monde.

À la vérité, la musique est bien un monde, mais qui n'est pas du monde. Et en même temps, ce n'est guère un monde : on ne peut y vivre, surtout y survivre. C'est une irréalité qui n'est pas une illusion. Le monde de la musique n'existe pas (du reste, la musique tout court n'existe pas tout comme Dieu qui est n'existe pas, sauf le Christ) et c'est néanmoins en lui que nous reconnaissons, pour les plus musiciens davantage même que dans le langage, la réalité et la vérité de nos émotions comme de nos pensées. Nous sommes entièrement ici mais nous sommes véritablement d'ailleurs, comme Mélisande.

Et à y songer par les ressources de l'image, et d'images qui ne sont précisément des images de rien, on s'attarde un instant sur celle de la jungle, où avec Joseph Conrad on ne peut que devenir fou car la jungle est la nuit du monde (*Le Cœur des ténèbres*), celui dans lequel le moindre chemin s'efface et où de surcroît le danger est partout. « *L'horreur, l'horreur* », écrit Conrad. Dans cet exemple, l'association avec la musique se refuse. Songeons alors au Grand Nord, à la Laponie (c'est encore un paysage pourtant), à la banquise, là où à part les falaises, l'étendue immense ne propose aucun tranchant dans le paysage ni la moindre issue. Serions-nous dans ce cas plus près de la musique ? Oui sans doute, car les dénivelés et les explosions végétales de la jungle proposaient encore des modifications du paysage, la possibilité de le modifier, d'en tracer ne serait-ce qu'un court instant un chemin à la force des bras et des machettes. Ce qui dans notre imaginaire du Grand Nord nous ramène à la musique tient à ce que l'on a intuitivement compris dès le début, parce que la métaphore est toute trouvée, à savoir qu'une sorte d'écran blanc constitue à la fois la condition et le contenu objectif de la représentation. L'image est absence d'image, mais cela reste une image. Je crois qu'il est possible de transposer la formule à la musique. Car si elle ne proposait pas le support d'un écran, davantage : si elle ne tirait pas cet écran dès la première note pour que les émotions, les images et les pensées puissent s'y projeter et y circuler librement, alors la musique ne laisserait pas entendre la

moindre note qui ouvrirait à une atmosphère et par conséquent à un monde par sa puissance d'ébranlement. Ce n'est pas le fracas des glaces, dont on peut se faire une idée par l'angoisse que l'on ressent sur un lac gelé, ce n'est pas la profusion des sons ni des couleurs qui s'harmonisent dans la jungle qui donne lieu à la musique. Il lui faudrait, à l'inverse, une radicalité, une nudité, une présence tellement forte qu'elle puisse procéder au retrait de toute particularité qui en serait la marque.

Il existe bien des musiques du Grand Nord, Sibelius, de même qu'il doit exister assurément des musiques de la jungle, innombrables mêmes et l'on éprouve de la honte en raison de l'ignorance ethnographique et ethno-musicale. Dans le premier cas, les symphonies monolithiques (et de plus en plus jusqu'à la dernière, la Septième) sont des blocs de glaces dont les fissurations et les craquements composent l'étrange musique, d'on ne sait quelle nature de la nature ou sous la nature. Une musique lunaire, blanche, pour personne. Quant à la jungle, c'est la prolifération des sifflements qui l'emporte, le passage violent du silence au bruit le plus composite et assourdissant, et inversement – cela peut être expérimenté à l'écoute de l'Art ensemble of Chicago (mais je retiens aussi Villa-Lobos, ses quatuors, Milhaud à certains égards, Messiaen aussi). D'un côté, non pas la terre mais l'eau mille fois gelée dans un des états immémoriaux du monde, de l'autre l'air mille fois humide qui épèle toutes ses gammes de glissements et de frôlements possibles. Ici, donc, une musique de l'avertissement, du danger et de la menace. Mais deux mondes séparés, antithétiques et pourtant identiques parce que invivables. Plus ces mondes sont puissants, plus ils impriment la domination et la souveraineté de la nature, moins ils sont habitables. Nous ne sommes pas d'ici et eux ne sont pas de notre monde.

\*

Pourquoi le désert ? Pourquoi non pas une simple préférence que l'on pourrait lui accorder s'agissant de la quête de figuration à peine perdue pour la musique, mais la reconnaissance décidée d'une pertinence et de la plus grande exactitude ? Si ce

n'est, donc, que – tentons une autre approche parce qu'il n'en existe manifestement pas de privilégiée, seulement *essayée*, à la manière de Montaigne, ce qui ouvre pour la littérature, qui ne parle à certains égards, du moins est-ce ce que l'on partage, que de la question de cette figuration, du son et du sens des êtres et des choses, un livre infini que les romantiques comme Novalis auront commencé d'écrire en sachant qu'ils ne le finiront jamais, et c'est du reste cela la pensée la plus réjouissante, la plus belle aussi, la plus heureuse (ainsi la nature doit être infinie, l'amour doit être infini, la sensation, le sentiment, l'imagination et la pensée doivent être infinies, car le malheur et la douleur, et même l'humiliation de tout l'être et de ses facultés s'éprouvent dans et sur les limites de tout ce qui est fini) – le désert est discret, ne délivre pas de formes ni de sons qui s'imposent à la sensation, à la mémoire si elle existe, ou à l'esprit. Certainement que le désert connaît ses tempêtes, la sauvagerie et la fureur des éléments, les gifles stridentes et infernales que ces derniers (le sable, le vent, la chaleur, le froid), coalisés comme un orchestre déchaîné, infligent, mais c'est alors le rien, ou tout, qui souffle comme un immense poumon qui inspire et expire.

Le rien, le tout, un tableau blanc qui va voir défiler des formes et des ombres, un lieu sans lieu, partout et nulle part, la pure géographie mais qui en même temps ne veut plus rien dire et n'indique pas ses signes cardinaux, en quelque sorte la *mer* sur terre, cette mer qui jusque-là n'a pas connu de mention, mais qui forme avec le Grand Nord, la jungle et le désert notre quatrième état anonyme du monde, toutes ces mentions et ces repères servent d'appui pour, malgré tout, rencontrer et éprouver la venue de la musique depuis son absence qui manifeste pourtant déjà toute sa présence. C'est donc le désert qui l'emporte dans cette figuration (on ne sera pas jaloux d'une autre préférence si elle se justifie autant). Et il faut évidemment en fournir les raisons.

(Le rien : quelques éléments de philosophie s'imposent. Kant aura fourni dans sa *Critique de la raison pure* un tableau des différentes modalités du rien, par exemple le pur néant ou la négation de quelque chose. Peu important ici toutes

ces significations. En revanche, le sens auquel il convient d'être attentif est celui autour duquel Rousseau a tourné dans le Second Discours, lorsque l'homme découvre en lui-même le rien qui est la possibilité même de la technique, par conséquent de l'art. C'est donc une absence d'être, peut-on dire, et par conséquent aussi une absence de figuration et même de figurabilité (d'image et de mise en image), c'est même une négativité, un ne pas être, qui sera la condition ou le transcendantal lui-même de toute technique et de tout art. Cet homme qui se découvre comédien n'est d'abord rien, une pure indétermination, pas même un animal qui, lui, est dans cette logique, au moins quelque chose. C'est de ce rien que va littéralement sortir la musique chez Rousseau, en témoigne *l'Essai sur l'origine des langues* qui met en exergue la puissance expressive première de l'homme par rapport à une rationalité toujours seconde et pervertie. L'homme seul, d'une solitude radicale, dans un monde sans autrui et aussi seul dans son monde à lui, tire de soi, par conséquent de ce rien ou de ce désert que métaphoriquement il est à peine, ce qu'il ne se sait pas être. Et l'indétermination, l'absence d'image et de détermination l'accompagneront dans son histoire, pour son malheur essentiellement et empiriquement. Mais ces propriétés négatives sont également celles qui lui permettent de se reprendre subjectivement dans la rêverie et le partage avec la nature, naturellement dans une redirection de l'éducation et politiquement dans un Contrat social inédit et inouï qui est la tentative d'un recommencement de l'histoire, et toujours subjectivement dans l'émotion du simple chant qui lui vient, en deçà de tout discours toujours déjà corrompu, et qu'il peut éventuellement, par chance, partager avec d'autres.)

\*

Faire mention d'un désert musical, ce n'est évidemment pas esquisser une critique de la musique. Si la musique est un désert, et même un désert en soi, c'est pour divers motifs qui sont comme des points cardinaux géographiques qui permettent de l'approcher, à défaut, car c'est sans doute impossible, de pouvoir la définir. Non pas qu'elle soit indéfinissable, mais elle l'est nécessairement par de trop

nombreux côtés. Et de définitions, outre que pertinentes, il en existe de surcroît de très belles. – Toutefois, le moins que l'on puisse dire, c'est qu'*approcher* la musique par l'image paradoxale et forcée du désert possède quelque chose d'étonnant. Le trait le plus pertinent, on peut le supposer, est celui qui renvoie la musique à son irréprésentabilité. On peut lui accoler celui qu'on a évoqué et qui fait mention de l'impossibilité de déterminer dans cette image quelque commencement ou quelque fin que ce soit. Vouloir pénétrer – mais comment y résister ? – dans l'origine de la musique, au-delà de toutes les tentations qui y portent, de même que lui assigner une signification, une raison et une finalité (ainsi donner un contenu à l'Adieu qui forme toujours son geste et constitue d'un mot sa signature, assigner une direction à l'énergie qu'elle met en œuvre ainsi qu'au voile qui la recouvre dès qu'on cherche à l'approcher) est prétentieux. Et il y a le silence ! Non précisément ou spécialement celui du Grand Nord, trop mêlé à l'image (c'est le paradoxe de sa blancheur qui remplirait si bien sa fonction d'écran), mais celui de l'étendue infiniment modulée du sable, de l'informe et du mouvant en même temps, avec ses deux dimensions seulement du ciel, de la terre, et cette très étrange absence d'horizon.

Ce n'est pas sans raison que le monothéisme est né dans le désert et qu'il n'a cessé de se mettre à l'épreuve en lui, jusqu'à y mourir (Nietzsche a répété cette image du désert, par exemple dans le fameux aphorisme 125 du *Gai savoir* intitulé « L'Insensé » – la désertification qui est la mort de Dieu : « *Mais comment avons-nous fait cela ? Comment pûmes-nous boire la mer jusqu'à la dernière goutte ? Qui nous donna l'éponge pour faire disparaître tout l'horizon ?* » – ainsi que dans *Ainsi parlait Zarathoustra* à propos de la description du processus qui porte le nom de nihilisme : « *Le désert croît* », que Martin Heidegger commente longuement dans *Qu'appelle-t-on penser ?*). D'un côté le monothéisme est, avec le judaïsme, la religion la plus rationnelle en ce qu'elle rejette toute image, tout culte d'objet, toute forme de fétichisme (il est vrai que le christianisme d'Occident

comme d'Orient reviendra là-dessus avant l'intervention de la Réforme – la Réforme qui proposera une table rase, un nouveau désert, en vérité un retour au désert). En proposant un détournement de l'esprit vers l'invisible et en définissant par là l'esprit lui-même, en renonçant à la satisfaction sensible et en portant la pensée plutôt que le regard vers l'invisible, ce rien, en se recueillant dans l'étendue du rien qu'est le désert où seul un buisson fournit une image pour se brûler aussitôt au contact de sa parole, l'humanité aurait accompli, selon Freud dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, le plus grand des progrès. Et s'ajoutant à cette rationalité de la religion juive, et comme pour en corroborer le principe, le désert, en effaçant toute particularité qui attacherait le regard ou qui ferait l'objet de quelque désir et encore de fascination pour un objet, se conceptualise dans la catégorie de l'universel, ainsi que Kant l'avait de fait reconnu (Hölderlin parle de lui comme du « *Moïse de notre nation* »).

De surcroît, toute révélation se serait faite dans le désert (ou encore et aussi la nuit, lorsque, analogiquement, tout est noir, monochrome, indifférencié), comme si l'image était interdite non seulement par refus de l'idolâtrie, mais encore empêchée pour laisser la place à la parole, mais laquelle – n'est-ce pas nécessairement la musique, le souffle et le rythme, l'énergie et la voix ? Dans le désert, il n'y a rien à voir, tout a déjà été vu, et, comme la nuit, avec cependant bien davantage d'épaisseur, de lourdeur et de présence, c'est le lieu de l'écoute, de la disponibilité pour ainsi dire forcée à elle, de la voix et des voix en général.

D'un autre côté, le désert est effectivement le mot pour le nihilisme, et c'est ainsi que Nietzsche l'entendait. L'égalité ou l'indifférence de toutes les valeurs, la destruction de la valeur même et au premier chef celle de ce qui est, à savoir le monde, c'est-à-dire encore le sensible (Platon fut en ce sens le premier nihiliste, suivi, c'est du moins l'interprétation de Nietzsche, par le christianisme), auront épuisé le monde par leurs effets, qu'il s'agisse de la science et de la morale (on peut ajouter aujourd'hui la destruction de la nature, la raréfaction de l'eau,

l'hyperconsommation, l'empoisonnement des populations, et donc non seulement « l'hiver nucléaire » comme on dit et qui menace, là tout près de nous). Nous serions donc déjà dans le désert avant de faire l'épreuve définitive par le feu et la chaleur de son infinité et de sa cruauté.

\*

Et la musique, a-t-on envie de dire en interrompant ces considérations ! Mais la musique ? Que peut-elle donc avoir à faire avec elles ? Les points cardinaux qui nous ont servi de repères livrent à cet égard l'essentiel. On veut faire mention du cadre transcendantal de toute musique, car à la musique il faut d'abord le silence comme la blancheur de la partition. Il lui faut, plus préalablement encore, et c'est sa ressemblance avec la pensée, essayer le tableau comme on efface les images qui ne sont jamais, comme dirait l'esprit scientifique chez Bachelard, que des erreurs premières et des préjugés. La musique commence en effet par faire silence, et celui que quelques chefs instaurent encore, malgré l'impatience devenue manifestement grandissante du public, paraît décisif parce que signifiant – il n'a donc rien de cérémonieux ou de grandiloquent. C'est pourquoi le désert ne serait que le monde effacé (Schopenhauer faisait état de ce que la musique se passait très bien du monde, qu'elle était la première projection ou imitation du vouloir originel, donc qu'elle préexiste absolument au monde empirique).

Pourtant, si l'on s'arrête un instant sur cette idée, on ne pourra s'empêcher de faire remarquer qu'il n'y a pas de musique sans images, du moins qu'elle en fait naître, ne serait-ce que de façon minimale ou de la manière dont les mathématiciens construisent leurs concepts en schématisant leur objet. Mais c'est que l'image n'est pas première en musique, seulement son effet, de même qu'une image n'est pas une pensée mais que c'est la pensée ou encore la parole qui font naître des images.

La musique s'inaugure par conséquent en brûlant l'image du monde, en faisant silence et en ouvrant par ces biais des espaces infinis et des temporalités spéciales. Et c'est bien lorsqu'il n'y a plus d'image que la musique peut commencer, c'est-

à-dire venir, elle qui n'a pas à proprement parler de commencement puisqu'elle ruissèle depuis l'immémorial en déroutant, comme si elle avait percé son lit, le fleuve de l'oubli.

L'inouï signifie cela. Rien du monde, rien dans le monde ne fait la musique et lorsque les apparences laissent entendre le contraire, c'est qu'une couleur du monde s'ajoute en réalité à la musique qui a toujours déjà commencé, qui ne figure donc rien. C'est pourquoi toute grande œuvre musicale donne l'impression de provenir de rien accompagnée de l'idée que si elle a pu s'inaugurer et se dérouler ce ne peut être qu'après avoir effacé toute forme, toute figure et même tout monde qui la précédait.

Il y a ainsi de grandes œuvres qui enchaînent sur d'autres, dont le génie est la continuation d'une coulée (les Symphonies de Mozart, les sept ou huit dernières). Et il y a les œuvres qui surgissent de rien : de nombreux quatuors de Beethoven (ici, la parenté et la continuation avec les quatuors de Mozart et peut-être surtout de Haydn masquent l'essentiel de ces œuvres – c'est-à-dire un peu à chaque fois le résultat d'une traversée du désert comme certains ont traversé une analyse, ou l'articulation d'un cri pourtant proféré sous le poids d'un désastre, mais aussi, autre infléchissement majeur, l'exaltation d'une convalescence et d'une grâce –, c'est le tort de toutes les classifications, ici « l'école de Vienne »), surtout tel ou tel mouvement (la *Grande Fugue* est inouïe !), le début abrupt et violent comme une exécution du *Quatuor Serioso*, toute la bordée du XIV<sup>e</sup> aimantée par le débordement dionysiaque, le 3<sup>e</sup> mouvement du XV<sup>e</sup> Quatuor (auquel le remerciement à Dieu d'avoir accordé la guérison évoquée ci-dessus faisait directement référence), l'avant-dernier du XVI<sup>e</sup> (*Muss es sein... »*), autant de pièces qui brûlent de ce qu'elles ont brûlé – l'expérience de l'effacement, de la retraite et du silence –, autant de jets sonores qui ne proviennent de rien, qui *sont* ce rien aussi et surtout : on entend en eux la parole du vent et de la lumière, leur croisement et leurs perforations réciproques, l'éclatement de la pierre sous la chaleur, la douleur du pas, la soif et, malgré ces tremblements et ces épreuves la

sensation qui domine l'ensemble qu'un regard bienveillant se tient au fond du ciel aveuglant. La musique de Beethoven n'est pas celle du *Wanderer* dans la neige, cette autre forme du désert, que le Lenz de Büchner a connue, mais celle du foudroiement, de la solitude et de la désolation. Là où chez Schubert on va dans l'infini, chez Beethoven on revient de l'infini pour un espoir au-delà du désespoir. Dans les Sonates de Schubert, le *Wanderer* s'enfonce, ses gestes deviennent répétitifs et sa pensée compulsive. Chez Beethoven on entend et voit alors qu'on n'entendait plus rien et ne voyait pas de possibilité d'avenir, et c'est pourquoi la *libération* est possible.

\*

Le désert musical, considéré à partir du génie des œuvres qu'il engendre, n'oublie jamais la destruction dont il témoigne : l'homogénéité des formes, l'éternel retour à l'identique de toute chose, la monotonie et la monochromie dont seul l'état d'hébètement, d'inhibition ou à la rigueur de semi-conscience peut véritablement rendre compte. Le désert a une figure : celle du ravage, qu'il s'agisse d'un paysage ou d'un psychisme. Il est lui-même le résultat d'une tempête, d'un cataclysme plutôt qui a laissé les choses en désordre, celui du naufrage qu'est la création en désordre du monde, d'un monde originellement et hasardeusement brisé et éclaté. De même le désert possède une voix : la destruction de la multiplicité des langues (quelle pourrait bien être la langue du désert, et déjà on ignore en quelle langue Dieu a parlé à Moïse en ce lieu proprement divin et pour cette raison même ?). Il a une couleur qui se résout dans l'éblouissement puis dans l'aveuglement (tableau jaune, gris, rouge ou noir, mais, contrairement aux tableaux de peintres, sans fond).

On vient de considérer la minéralité de l'œuvre de Beethoven, le désert à l'état pur après la calcination originelle. Les œuvres deviennent des statues vivantes et frémissantes dans lesquelles le feu brûle encore. Sans la moindre contradiction, on trouve chez Mahler le caractère végétal de toute chose, ces plantes et ces arbres qu'on regarde heureusement pousser après s'être délivrés de leur cocon,

s'assécher aussi et mourir (le IV<sup>o</sup> mouvement de la IX<sup>o</sup> Symphonie), ou qu'à l'inverse on espère voir proliférer comme dans un paradis (le dernier mouvement de la IV<sup>o</sup> Symphonie). Du rien au rien, à travers la fantasmagorie que sont devenus le monde et l'histoire avec ses dérisoires fanfares, Mahler garde le désir d'une nature, à la fois nostalgique parce que perdue et espérée comme une chance étroite de bonheur. Et que dire de la métallurgie de Bruckner, tout droit sortie de la forge wagnérienne ? Bruckner et l'épée de la légende enfin reconstituée et retrouvée, une musique faite de sable et d'acier mêlés comme les cordes et le cuivres de l'orchestre, le tout rythmé par l'ordre de Dieu qui a voulu ainsi sa Création. Celle-ci éclate, mais son éclat est glorieux, sans fragmentation, presque géométrique et aussi luisant qu'une œuvre de Morandi, aussi abstraite que la plus abstraite des toiles, aussi objective qu'il est possible de l'être d'une main d'homme (le surnom de Bruckner : « le ménestrel de Dieu »).

\*

On a beau accumuler les images et produire les associations qui s'imposent, elles n'épuisent pas le désert dont elles proviennent. La musique elle-même n'est peut-être qu'un rêve entretenu et désespérément poursuivi entre la germination, la croissance ou l'érection de quelques formes mouvantes et leur disparition dans l'invisible et le silence. Sans commencement ni fin, avons-nous dit. Et pourtant, comment ne pas croire aussi que cette même musique laisse entendre, donc toucher quelque réel ? Car il y a plus de ressource encore dans cette image impossible du désert.

Yves Bonnefoy, à l'occasion des tableaux d'Alexandre Hollan, fait part d'une remarque passionnante, que je résume à ma manière, peut-être en la soulignant un peu trop, mais enfin c'est ainsi qu'elle fut éprouvée : de la diversité des choses dans la réalité sensible et de la multiplicité des perceptions dans le même ordre, on ne peut produire aucune unité réelle tant que la sensation proprement musicale n'est pas atteinte, c'est-à-dire la façon dont les choses et les êtres composent, ou encore, dirais-je, se reconnaissent et témoignent l'une de l'autre. Atteindre la

lumière, c'est en réalité parvenir jusqu'au son et pouvoir le faire entendre dans une peinture. Et ce son advient dans le monochrome, qui n'est pas l'indifférenciation des couleurs, mais leur unité ou leur point de fuite. Le paradoxe est donc que le peintre doit être profondément, par conséquent impérativement musicien afin d'atteindre par les yeux une monochromie et par la pensée musicale la rythmicité de la totalité sensible. (L'arbre chez Alexandre Hollan est le sujet parce qu'il ne cesse dans son dépouillement et sa floraison, dans son agitation causée par le vent, le ciel et les autres arbres, de vibrer de l'unité à la multiplicité. Comment le saisir, au titre de métaphore de toute réalité sensible, comme un tout, dans son unité rythmique et vivante comme dans sa richesse monochrome ? C'est ce qui fait toute la différence entre l'arbre élu par le peintre et les choses.) Monochromie : composé décomposable et recomposable ; le monde comme monolithe ; le désert comme toile et partition première et dernière ; l'art comme traversée du désert par quoi il rejoint ce dont il est l'ombre, à savoir l'existence brute elle-même, venue de rien et qui va vers rien.

Et ces réflexions, sur le dernier aspect en particulier, nous entraînent à penser que celui qui abandonne un lieu ou des compagnons se nomme certes un déserteur mais que, paradoxalement et à l'inverse, il s'abandonne lui-même à la solitude. Solitaire, le déserteur qui abandonne sa position et la compagnie va là où il n'y a personne, dans le désert. Et c'est pourquoi l'existence dans sa factualité recouvre celle de la musique et du désert qui lui-même la révèle. La formule biblique *Vox clamans in deserto* n'a guère besoin d'être forcée pour signifier non pas que quelqu'un posséderait seul la vérité, mais que toute voix provient du désert et par conséquent de la solitude. Il n'est donc d'existence que déserte, de nulle part, venue on ne sait d'où et abandonnée, et aussi que cette solitude possède néanmoins, encore, une voix. Celle-ci est elle-même perdue et s'échappant de toute part en raison de son caractère insituable et irreprésentable elle frémit comme l'arbre musical dont parlent de concert Alexandre Hollan et Yves Bonnefoy.

La musique ne s'adresse à personne en particulier. Son seul équivalent est la bouteille à la mer dont parle Paul Celan à propos de la poésie. Mais la musique est une bouteille de cette sorte, valant pour elle-même, que le hasard ou la chance font ramasser, malgré le désert qu'est devenu l'époque et que Nietzsche, comme on l'a vu, avait bien définie. D'où deux considérations pour finir, qui ne laissent guère place à l'optimisme historique, mais pas davantage au pessimisme au sens le plus courant du terme (c'est une facilité en effet, une très étroite et faible philosophie ; le pessimisme n'est fort que lorsqu'il envisage avec passion une issue ou une solution impossibles, comme celle qui passerait on ne sait comment par le chas d'une aiguille).

La première – mais peut-être ne vaut-elle pas même la peine d'être mentionnée puisqu'elle est structurelle – a trait au petit nombre d'hommes-musiciens. N'entendons pas par là le nombre, substantiel, de personnes qui pratiquent ou écoutent de la musique, car à la limite il s'agit de quasiment tout le monde, mais de celui, très restreint, qui, même parmi les poètes, littérateurs et philosophes existe et pense *musicalement*, ce qui est déjà tout autre chose que d'assister bourgeoisement à un concert. Cette caractéristique est de solitude et sa signification toute intérieure et invisible. Les conditions de l'existence et de la pensée musicales, ces existentiels et transcendants très spéciaux en effet ne sont pas très fréquentés. Ce petit nombre vit à part, un peu comme une société secrète, comparable à celle, évoquée un moment par Pascal Quignard, du Cabinet des Lettrés. L'existence se passe à trouver l'un ou l'autre compagnon. Et lorsque cela a lieu, alors le langage devient superflu et on se comprend, non pas de personne à personne, ce qui est impossible, mais objectivement et réellement, dans le souffle et le ravissement des voix, et des chemins de la musique.

La seconde considération relève de l'état même de l'art, qui serait un « *désart* », ainsi parlaient et Adorno, crûment, et je crois bien au moins une fois, mais avec davantage de prudence et de mesure, Philippe Lacoue-Labarthe. À l'origine, le

terme, venu de l'allemand, est dangereux puisqu'il évoque la prétendue dégénérescence par laquelle les nazis qualifiaient une forme d'art, en particulier la musique nouvelle des années 20 et 30 (« *entarte Kunst* », c'est-à-dire art dégénéré, à la lettre de l'art qui se défait ou qui est défait, un art qui s'éloigne de l'art). Appliquée à la musique, la scène serait celle d'un désert et loin de marquer quelque distance avec une norme implicite, elle ne ferait que répéter et réaffirmer la nature de la musique. Même le qualificatif de « dégénéré » se retournerait positivement et irait dans le sens d'une soustraction à toute représentation ou figure. Comme le sable, ou l'eau, la musique glisse entre les doigts. Mais la réalité est justement de cet ordre, ondoyante et fluente, plus rapide que toute image, plus lente que le temps lui-même, et c'est en cela que la musique est son expression la plus immédiate.

### **André Hirt**

(13 avril 2017)

(En écoutant le disque *Einsamkeit Schumann-Lieder* par Matthias Goerne, au piano Markus Hinterhäuser - Harmonia mundi).