

LA VÉRITÉ EN MUSIQUE

CLAUDE MOLZINO



ÉCRITS SUR L'ART

Éditions Manucius

ÉCRITS SUR L'ART

LA VÉRITÉ EN MUSIQUE

DANS LA MÊME COLLECTION

J.-K. Huysmans
Trois primitifs, 2006

Jean-Luc Degonde
Visages 1 & 2, 2008

Didier Laroque
Réflexions sur l'architecture, 2009

Élie Faure
Cinéma, 2010

Claude Molzino

LA VÉRITÉ EN MUSIQUE



Festina Lente

Éditions Manucius

Extrait de la publication

Illustration couverture © Astolfo Zingaro 2007

© Éditions Manucius, 2013
40, rue de Montmorency - 75003 Paris
www.manucius.com

À Frédéric Serrano

*... car la fécondité d'un don est la seule gratitude pour le don,
et l'esprit est femme, dans la gratitude qui enfante en retour...*

Maître Eckhart¹

1. *Sermons allemands*, (trad. Reiner Schürmann), Paris, Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 2005, sermon *Jésus entra*, §4, p. 16.

Cet écrit se classe dans la catégorie de l'essai ; et il ne saurait prétendre à rien autre. Un essai est une tentative, dans la modestie de l'effort tendu vers ce qu'il vise, effort inquiet. Un essai est ce que l'on sait n'être pas définitif mais une étape dans un cheminement de pensée. De sorte que l'essai est aussi une épreuve, ce qui est à entendre ici au sens analysé par un Foucault parrésiasite dans ses cours des années 1981-1984 et qu'explicite par exemple sa magnifique introduction à *L'usage des plaisirs* : « L' "essai" qu'il faut entendre comme épreuve modificatrice de soi-même dans le jeu de la vérité et non comme appropriation simplificatrice d'autrui à des fins de communication – est le corps vivant de la philosophie, si du moins celle-ci est encore maintenant ce qu'elle était autrefois, c'est-à-dire une "ascèse", un exercice de soi dans la pensée »¹. Nous croyons à la philosophie comme cette ascèse par où le chercheur fait l'épreuve du sens et en est transformé ce faisant. Il ne peut donc y s'agir que du sens à proprement parler, celui qui se vit parce qu'il est de la vie. Il y a dans l'étymologie d'*ascèse* – *ἀσκησις* – l'idée d'un travail qui s'emploie à assouplir par l'exercice, on peut penser à la fois à l'assouplissement de son propre corps dans la gymnastique, ou bien en vue d'une pratique artisanale qui elle-même à son tour doit assouplir un matériau résistant ; dans tous les cas, du gymnaste, de l'artisan ou aussi du méditant, il s'agit d'une maîtrise qui s'acquiert par la lente transformation de soi à proportion qu'elle parvient à transformer la matière qu'elle travaille et dont elle ne peut tirer quoi que ce soit que pour autant qu'elle sait s'y plier, l'écouter, la respecter comme l'ébéniste se soumet aux veines et aux nœuds du bois qu'il cisèle. L'ascèse est donc un agir au cœur de la passivité ; ou inversement. Elle repose sur la compréhension que la maîtrise naît de l'écoute et non de la domination, s'y « adonner » c'est s'employer non à se mettre soi-même en valeur mais la matière que l'on travaille. En ce sens, la musique elle-même – certes, comme tout art, mais plus que tout autre – est une ascèse, par excellence² ;

1. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. II, Paris, Gallimard, « Tel », 2008, p. 16.

2. Helmut Lachenmann décrit le travail du compositeur comme une exploration imprévisible dans ses résultats musicaux mais toujours définissable comme une expérience inouïe et bouleversante de soi et du monde. Je reviendrai plus loin sur cette réflexion de Lachenmann sur la musique, mais

tenter de la comprendre ne se peut donc que depuis *l'épreuve* de la démarche philosophique. Toutefois en même temps que d'essai, j'aimerais parler d'entrée, ce n'est qu'un livre d'entrées, non qu'il y ait du plaisir à rester sur le seuil – de surplomb, naïveté de Sirius, ou de limite, vanité du transgressif – mais comme on reste à la porte, parce qu'en l'occurrence il ne peut y avoir rien autre que le mouvement d'un entrer sans franchissement; j'aimerais le dire en anglais, de l'« entrance », à la fois pour les deux sens que la langue anglaise y conjugue, (entrée et ravissement, extase) et pour ce qu'en français nous pouvons aussi y entendre de polysémie heureuse. Une entrée est un chemin à faire, mais non pas du chemin *encore* à faire, comme si on pouvait un jour se reposer pour être arrivé; non, ce vers quoi l'on chemine restera nécessairement au-delà; une entrée, c'est un passage vers, qui ne délivre pourtant pas l'accès, pour une raison simple; on le sait déjà, que le signe représente le présent en son absence, – « Figure porte absence et présence », disait Pascal¹ – condamne tout discours à rester sur le seuil quand il se donne pour objet la présence, c'est-à-dire la musique et aussi le silence, ce qui du reste est le même sous trois rapports différents qui seront tressés entre eux dans les pages qui suivent; ces trois ne pourront être dits qu'à être perdus. Savoir que je ne peux que rester à la porte loin de me désoler me donne l'espoir d'accomplir un vœu tenace, vœu de pauvreté: je voudrais que ce petit essai soit tissé d'une parole gueuse, « une parole qui laisse en elle la place à l'autre, qui rend possible autre chose qu'elle-même »².

pour l'instant, juste quelques lignes de son texte *De la composition*: « le compositeur [...] débarque sur une terre inconnue et/ou tombe de cheval et atterrit de manière peu glorieuse, et à chaque fois en tout cas, là où il ne pensait pas aboutir; et c'est ainsi seulement qu'il fait l'expérience de lui-même, qu'il se transforme, qu'il vient à lui-même. » in *L'idée musicale*, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 239.

1. Pascal, *Pensées*, 265-677, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1975, p. 534.

2. Christian Bobin, *Autoportrait au radiateur*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 103.

ABORD

L'ascèse en philosophie creuse la pensée de questions. L'épreuve ici est encore outre : aucune réponse proprement philosophique ne viendra combler le sol. La règle : pas de parole saturante, rutilante, élagage du verbe ; parler pour tendre au silence et faire place au chant. Il faut donc avant tout que le titre de ce livre soit entendu en étant débarrassé de toute restauration d'un quelconque ton de grand seigneur comme de toute stature impressionnante de prêcheur. La vérité en musique ne prétend annoncer aucun nouveau dogme. Le titre de cet essai indique tout au plus dans quel sens le lecteur est invité à se diriger s'il accepte d'en suivre l'itinéraire, il indique l'orientation du propos : il s'agit de conjoindre la musique et la vérité. La position sous-jacente à tout ce qui suit est qu'avec l'art il y va du sens de l'exister et non de simple esthétique, que se joue dans la création artistique ce que, sous cette appellation de vérité, l'esprit scientifique occidental a cru pouvoir contenir dans la seule théorisation, qu'elle se construisît comme connaissance scientifique ou comme discours philosophique. L'affirmation première et permanente de tout cet essai est que la musique n'est pas un divertissement plaisant, pas plus que les autres arts et même encore moins qu'eux. Position de funambule en philosophie car, que la musique soit à entendre comme vérité, telle n'est point la conception qui en a été donnée par les philosophes tout au long de l'histoire ; exceptons Rousseau et Schopenhauer-Nietzsche ; et Saint-Augustin si l'on veut le classer parmi les philosophes. Depuis Athènes, Platon lance l'anathème qui courra de longs siècles où la condamnation et le mépris pour la musique voileront mal la peur qu'elle suscite chez le philosophe : l'aède, s'il ne se plie à l'ordre du *monos* (μόνος) sera chassé de la Cité et son ombre hante encore la *Critique de la Faculté de juger* qui ravale l'art musical du noble rang de la culture à celui grossier de la sensation, l'accusant d'être intrusive comme le bruit et vulgaire comme le parfum. Décidément, qu'il n'y ait pas de paupières aux oreilles aura déterminé les philosophes à abuser de la cire

pour pouvoir tranquillement continuer à ramer sans encombre et sans détour. Sans surprise non plus. Jusqu'au penseur de l'Être qui ancre pourtant en de solides assises la prise au sérieux, enfin, de l'art comme mise en œuvre de la vérité, mais dont une imprévisible et déconcertante frilosité se révèle lorsqu'il s'agit de penser justement la musique : suivant les chemins battus et rebattus par des siècles de prestigieuses réflexions, le voilà qui se laisse conduire aux mêmes lieux communs de l'esthétique philosophique, lui qui la dénonce pourtant avec la force que l'on sait. Certes, le principe de l'interprétation herméneutique veut que le lecteur épouse la position qu'il explique, mais lorsque Heidegger développe la physiologie de l'art que Nietzsche fourbit contre Wagner, il semble qu'il s'approprie à l'égard de l'art musical tout entier le violent rejet que le philosophe déçu par Bayreuth développe contre son ancien ami compositeur. Corps et affects directement en cause dans la compréhension nietzschéenne de la musique, peuvent en effet devenir des instruments conceptuels à opposer aux dualismes de la métaphysique qui interdisent d'accéder à un questionnement plus radical du sens tel que le permet en revanche la *Stimmung*, sentiment ontologique ; mais si cette corporéité permet à Nietzsche de construire une physiologie de l'esthétique, elle va au passage autoriser son interprète à physiologiser si l'on peut dire, la musique afin de la bannir du territoire du penseur. Ainsi, bien que le déploiement de la présence soit autant « l'affaire » de l'art que de la pensée, et que Mozart soit, paraît-il, le *luth de Dieu*, rien n'est plus étranger et contraire à la pensée méditante que la musique ; souvenons-nous par exemple du discours de commémoration de la mort du compositeur souabe, Conradin Kreutzer (qui n'est pas celui de Beethoven) : Heidegger n'y dit quasiment pas un mot sur la musique après l'avoir exclue de la véritable exigence de la pensée qui s'enracine dans l'appartenance à la terre et développe un discours sur la technique !¹ Déconstruire la métaphysique ne garantit pas d'y échapper complètement...

1. Il s'agit bien sûr de *Sérénité*, dont les dates d'écriture et de corrections s'étalent de 1949 à 1955. On peut trouver dans cette conférence une autre possibilité pour comprendre l'anathème heideggérien à l'égard de la musique que sa réduction à la physiologie : l'on sait que pour Heidegger, la vraie pensée médite et s'affranchit de tous les impératifs d'efficacité et de domination d'une réflexion calculante telle que celle qui porte le développement de la technique ; la musique serait pour Heidegger comme c'était le cas au XVII^e siècle avec le style représentatif, et comme le dit aussi Leibniz, une composition abstraite de combinatoires mathématiques – par opposition au texte expressif du sens et des sentiments – et donc l'illustration sonore du règne du calcul ; finalement la musique serait sourde au sens en même temps qu'émanation corporelle. Tout ce qu'il faut pour la réduire au silence, c'est-à-dire pour faire taire son silence. Toute la pensée de Heidegger s'inscrit, pensons-nous, dans ce bâillon paradoxal imposé au silence que porte la musique en son cœur ; et par là le penseur de l'être rejoint l'histoire de la philosophie.