

VALERY ALEFF

QU'EST-CE QUE LA MUSIQUE ?

AVANT-PROPOS

Une grande partie des essais que je propose à l'attention du lecteur étaient destinés à paraître à l'occasion de mes concerts ou sur pochettes de disques en illustration des œuvres que je jouées en ces occasions. Et comme la musique antérieure aux accomplissements marqués par Bach ne figure pas à mon répertoire, ses canons et son esthétique demeurent hors de portée de mes investigations, mais pas réellement au-delà de celles de ma compétence. Si le temps et mes forces me le permettent, je pourrai un jour aborder les compositeurs que j'affectionne sans être capable de les jouer ni sur scène ou dans un salon : Gesualdo, Monteverdi, Guillaume de Machaut. En décrivant leurs œuvres, toutefois, je pourrai rencontrer des problèmes que l'on résout aisément dans le domaine de la musique du XIXe siècle : les compositeurs romantiques ne sont pas imperméables à l'analyse d'un poète s'efforçant de fuir une approche purement analytique de la musique. Ainsi, on a l'impression que les œuvres de Schubert font tout ce qu'elles peuvent pour occuper le centre de la scène dans une sorte de pièce de théâtre jouée à notre intention chaque fois que nous sommes déterminés à écouter seulement les notes, et non les idées ou les images poétiques. Au contraire, la musique de Palestrina, par exemple, se prête peu à ce jeu car elle crée un monde de sons autonomes, indépendants, autarciques, autosuffisants, isolationnistes, gouvernés par eux seuls et n'évoquant aucune autre idée, aucune autre image que celles associées à Dieu et à ses anges. Et de nos jours, ce n'est guère un sujet dont un écrivain... veuille discourir.

Ces essais auraient-ils été différents si j'avais pris en considération Dufay, Obrecht et le chant grégorien ? « À propos de l'interprétation » s'achève par l'assertion que chaque œuvre musicale enferme, englobe tout l'éventail de ses interprétations passées et futures, aussi bien que celle de ses interprètes : chanteurs, pianistes, etc... Si j'avais pensé un seul instant à Orlando di Lasso, par exemple, je n'aurais pas englobé les interprètes dans cette infinité pour la simple et bonne raison que ses œuvres ne requièrent pas l'interférence d'êtres humains avec leurs vies et leurs passions, leurs tourments et leurs joies : toutes les pièces de musique ne sont pas des terrains de jeu pour leurs exécutants. Et à l'époque de Dante, le chant grégorien englobait l'humanité, pas seulement les hommes qui ne chantaient pas faux.

Dans l'essai intitulé « Folie », je développe l'idée que, même entre les mains d'un musicien à la raison ébranlée, la musique de Bach ne devient jamais une cible pour les psychiatres ni de nous fait frissonner d'horreur. Cette remarque s'applique à un plus haut degré à la musique antérieure à Bach, en particulier à celles intimement liées aux rituels de l'Eglise : Dieu ne se préoccupe pas des oscillations et convulsions de l'âme humaine.

« Une partition ressemble-t-elle à un ciel étoilé. Est-ce le sens de l'expression 'la musique des sphères' » ? Les pages musicales du XVIe siècle s'apparentent beaucoup plus à un ciel étoilé que les partitions de Beethoven, avec leurs mesures, liaisons, etc. constamment répétées. D'un autre côté,

Pierre de La Rue et Josquin des Prés n'ont confié au papier qu'une partie de ce qui devait être joué — en contraste avec Mahler qui notait tout. Ne pouvons-nous pas entendre ces notes invisibles dans la musique des sphères ?

Mon intérêt pour la chimie naquit le jour où je vis une goutte de teinture rouge se diffuser progressivement jusqu'à ce qu'elle finisse par se répandre pour colorer l'eau d'un verre. D'une manière très analogue, lentement mais sûrement, la musique s'est diffusée à travers ma vie, et a pris possession non seulement de ma conscience, où elle peut se faire entendre clairement ou en sourdine, mais aussi de mon inconscient. Peut-être n'y a-t-il rien d'autre dans mon inconscient et dans l'inconscient de mon inconscient. En tout état de cause, la musique indéniablement règne sur mes pensées et coordonne mes mouvements, en dépit de leur apparente maladresse.

Même dans le domaine de la littérature, je suis incapable d'échapper à la musique. Inutile de le dire — je n'ai jamais cherché à prendre mes distances ni dans mes œuvres littéraires ni dans ma vie quotidienne : mon inconscient n'aurait pas toléré une telle incartade. Même ceux qui trouvent insupportable la musique classique semblent en dépendre au point de modeler leur mort sur la première *fermata*.

ANATOMIE DE LA MUSIQUE

Pourquoi la musique produit-elle un tel effet sur nos âmes ? Pourquoi les larmes montent-elles aux yeux ? Pourquoi ressentons-nous un malaise au creux de l'estomac ? Ressentons-nous un malaise au creux de l'estomac ou est-ce le fruit de notre imagination ? L'effet produit par la musique est-il uniquement un fruit de l'imagination ? La musique agit-elle sur l'imagination ou sur les cœurs et les âmes ? A-t-elle un impact physique ou psychologique ? Notre cœur bat-il au rythme de la musique que nous écoutons ? A quoi pensons-nous durant un concert ? Pensons-nous en mots, en images ou en sons quand on joue de la musique en notre présence ? Comment nos pensées s'accordent-elles à cette pièce musicale ? Y a-t-il une corrélation entre elles ? Pensons-nous pendant ces moments de délectation musicale ? Nos bras et nos jambes ressentent-ils quelque chose ? Le cœur humain est-il le réceptacle le plus approprié des sons organisés ? La musique est-elle seulement une organisation des sons ? Pourquoi certains groupes de sons pénètrent-ils en nous plus profondément que d'autres groupes de sons ? Le cœur humain a-t-il quelque chose à voir avec l'exécution ou l'écoute de la musique ? La vie de tous les jours influence-t-elle notre compréhension de la musique ? Comment ? Quel genre d'événement contribue-t-il le mieux à nous rapprocher de la musique ? Le sentiment de l'amour aide-t-il ceux qui l'éprouvent à comprendre les œuvres des compositeurs dits romantiques ? Le sentiment de haine empêche-t-il de jouir pleinement de la musique ? La musique est-elle une simple expression de l'amour ? Les dissonances sont-elles une expression de la haine ? Sont-elles ses arrière-goûts ou ses signes avant-coureurs ? La musique douloureuse engendre-t-elle les émotions tristes ? Peut-on se sentir heureux quand on écoute une musique douloureuse ? Se sent-on toujours heureux quand on écoute un chef-d'œuvre ? Comment le phénomène de la catharsis opère-t-il dans la sphère musicale ? Que signifie la musique des sphères ? Les objets inanimés irradient-ils une musique inaudible ? La musique inaudible affecte-t-elle nos cœurs ? La peau humaine est-elle le réceptacle le plus approprié de la musique inaudible ? Les chiens entendent-ils la musique inaudible ? Les chiens apprécient-ils la musique inaudible ? Leurs réactions – aboiements, hurlements – ont-ils une signification ? Leurs réactions musicales sont-elles comparables aux nôtres ? Les oiseaux créent-ils de la musique ? Les animaux communiquent-ils par la musique ? Les humains communiquent-ils par la musique ? Comment se traduit une querelle en termes musicaux ? Comment se traduit une déclaration d'amour ? Les roucoulements d'une femme amoureuse ont-ils quelque chose à voir avec la musique ? Nos réactions à ces roucoulements sont-elles comparables à ce que nous éprouvons dans une salle de concert ? Que signifie l'expression « musique de l'amour » ? L'amour est-il une œuvre musicale ? Cette œuvre est-elle composée en mineur ou en majeur ? L'amour est-il une symphonie ou une sonate ? Ou un trio ? Ou un quatuor ? Quelle est la source de la musique ? Un morceau de musique ressemble-t-elle à un fleuve ? Un fleuve sonore ou un fleuve de sons ? Une partition ressemble-t-elle à

des étoiles ? Que signifie la musique des étoiles ? La musique ressemble-t-elle à quelque chose ? Occupe-t-elle une niche particulière dans l'édifice de la création ? Les êtres humains sont-ils dignes de la musique ? Est-ce un don de Dieu ? Est-ce un don de Polymnie ? La musique peut-elle servir de châtiment pour nos péchés ? Qu'advierait-il de nous sans musique ? Perdrions-nous nos oreilles, ou nos cœurs, ou nos âmes ? Ressemblerions-nous à des humains dans un monde de silence ? Agirions-nous comme des humains ou comme des animaux ? Pourrions-nous aimer sans la musique ? Mourrions-nous sans la musique ? La musique peut-elle être remplacée par la poésie ? Les vers rimés sont-ils plus musicaux que les vers libres ? La musique est-elle plus vieille que la poésie ? De quel instrument Adam jouait-il ? La voix humaine est-elle le premier et le plus bel instrument ? La harpe éolienne est-elle un instrument ? Qui en joue ? Comment le big bang a-t-il résonné ? Était-ce la première œuvre musicale ? Comment sera la dernière œuvre musicale ? Aura-t-elle une résonance ? Sera-t-elle silencieuse ? Écoutons-nous la dernière œuvre musicale ? Le chaos est-il une œuvre musicale ? L'absurdité est-elle une œuvre musicale ? Et la mort ? La musique est-elle éternelle ?

JEAN SEBASTIAN BACH

HOMAGE TO BACH

I

Any one of your fugues
is a library.
Every page of yours
is as huge as *Der Mann ohne Eigenschaften*.

Only a blank sheet of paper
can represent your music,
for it contains everything:
a Shakespeare sonnet,
a Webern cantata...

II

What did I do this morning?
I took a bath and drank
two cups of coffee.
There was no milk in the fridge.
There was some sugar in the kitchen cupboard.
But I used none. I'm on a diet.
There was an English film on a subscription channel.
I watched it for a while, then switched the TV off.
An ordinary morning. Yet it can be found
in one of your preludes.

III

Music is supposed to be an ideal, absolute art
divorced from the baseness of human existence.
A piece of music doesn't remind us of reality:
no landscapes, no small talk - nothing except
harmony. No ordinary harmony, mind you, not
the sounds one can hear in a communal apartment,
but a skillful, quasi-mathematical succession of
consonances and dissonances whose only purpose is
to elevate our matter-shackled soul and sublimate

our drab, dreary existence.

Your harmonies
are ordinary and extraordinary. 'Burmese pagodas
have nothing to do with religion. They're simply
treasure chambers,' said Thohanbwa. Your *H.T.K.*
(*The Well-Tempered Clavier* in Conservatory
slang) is both a treasure chamber and a prayer.
And also a walk between my bathroom and my study.

IV

According to the *Glass Palace Chronicle*,
the Ananda Temple had its origins
in the visit to Kyanzittha's palace
of eight Indian monks. They informed the king
that they had once lived in the legendary
Nandamula cave temple. Kyanzittha,
always fascinated by Buddhist tales,
invited the monks to return to his palace
during the rainy season
to tell him more
about this imaginary province.
Through the potency of meditation
the monks made the mythical landscape
appear before Kyanzittha's eyes.
(From a tourist guide.)

In short,
the king had a dream-temple built
in his kingdom. What temple would have appeared
on the hot, dry plain of central Burma
had your music been played for Kyanzittha?
The same temple, I suppose -
a dream around which
one can walk for hours on end.
The Ananda Temple.

V

You encompassed the whole of human existence
 (though not in the way soap-operas do).
 A down-to-earth person, you were closer to Heaven
 than those who have their heads in the clouds.

Anyway Heaven is not as far from Earth
 as might be expected.

HOMMAGE A J.S.BACH

I. Chacune de tes fugues est une bibliothèque. Chacune de tes pages est aussi vaste que *L'Homme sans qualités*.

Seule une page blanche peut représenter ta musique, car elle contient tout : un sonnet de Shakespeare, une cantate de Webern...

II. Qu'ai-je fait ce matin ? J'ai pris un bain et bu deux tasses de café. Il n'y avait pas de lait dans le réfrigérateur. Il y avait un peu de sucre dans le placard de la cuisine. Mais je n'en ai pas pris. Je suis au régime. Il y avait un film anglais sur une chaîne privée. Je l'ai regardé un moment, puis j'ai éteint la télévision. Un matin ordinaire. Et pourtant on peut le trouver dans un de tes préludes.

III. On dit que la musique est un art idéal, absolu, isolé de la bassesse de l'existence humaine. Une pièce musicale n'évoque pas la réalité : pas de paysages, pas de bavardages – rien d'autre que l'harmonie. Pas une harmonie ordinaire, remarquez, pas les sons que l'on peut entendre dans un appartement, mais une succession experte, quasi mathématique de consonances et de dissonances dont le but est d'élever notre âme enchaînée à la matière et de sublimer notre morne, notre lugubre existence.

Tes harmonies sont ordinaires et extraordinaires. « Les pagodes de Birmanie n'ont rien à voir avec la religion. Ce ne sont que des salles du trésor », dit Thohanbwa. Ton *H.T.K.* (Le *Clavier bien tempéré* dans l'argot du Conservatoire de Moscou) est à la fois une salle du trésor et une prière. Et aussi une promenade entre ma salle de bains et mon bureau.

IV. Si l'on en croit le *Glass Palace Chronicle*, le temple d'Ananda eut pour origine la visite de huit moines indiens au palais de Kyanzittha. Les moines racontèrent au roi qu'ils avaient vécu dans le temple rupestre légendaire de Nandamula. Kyanzittha, toujours fasciné par les contes bouddhistes, invita les moines à revenir dans son palais à la saison des pluies pour lui faire mieux connaître la

province imaginaire. Par la seule force de leur méditation, les moines firent apparaître le paysage mythique devant les yeux de Kyanzittha. (Extrait d'un guide touristique.)

En résumé, le roi fit construire un temple de rêve dans son royaume. Quel temple serait apparu dans la plaine chaude et sèche de la Birmanie centrale si tu avais joué pour Kyanzittha ? Le même temple, j'imagine – un rêve autour duquel on peut marcher pendant des heures et des heures. Le temple Ananda.

V. Tu as englobé l'existence tout entière (mais pas à la manière des séries télévisées). Homme terre à terre, tu étais plus près du ciel que ceux qui ont la tête dans les nuages.

De toute façon, le ciel n'est pas si loin de la terre qu'on ne l'imagine.

ESPACE

Un célèbre poète russe a dit un jour que, pour les écrivains, le Temps était beaucoup plus important que l'Espace. Sa remarque n'appela aucune objection de la part des intellectuels en compagnie desquels je regardais une émission de télévision dédiée à ce poète ; et leur silence approbateur était bien compréhensible. Ils pensaient sans doute que l'espace qui s'étend devant nous tel un livre ouvert intéresse plus les voyageurs que les écrivains qui rêvent d'explorer les terres et les royaumes énigmatiques – ou mieux encore, inaccessibles. Et le Temps est peut-être le phénomène le plus intrigant au monde. Seules notre mémoire et notre conscience coupable nous permettent de le revisiter ou le modifier ; et ces incursions dans le royaume du Temps sont assez impalpables et imaginatives pour qu'un écrivain y trouve le support de son inspiration.

Et pourtant l'Espace ne devrait pas être méprisé ou relégué dans les oubliettes putrides d'une tour d'ivoire. Lors d'une conférence sur la littérature contemporaine que j'ai récemment donnée à Moscou et à Saint-Petersbourg, j'ai insisté sur l'importance de l'Espace dans les romans de Samuel Beckett, dans *Le Troisième policier* de Flann O'Brien et dans *Le Château* et *Le Terrier* de Kafka.

L'extrait ci-dessous de *Malone meurt* montre combien l'Espace est flexible, insaisissable, énigmatique et inaccessible, quand il est manié par un écrivain de génie :

C'est curieux, je ne sens plus mes pieds, la sensation les ayant miséricordieusement quittés, et cependant je les sens hors de portée du télescope le plus puissant. Serait-ce là ce qu'on appelle avoir un pied dans la tombe ? Et tout à l'avenant, car s'il ne s'agissait que d'un phénomène local je ne l'aurais pas remarqué, n'ayant été toute ma vie qu'une suite ou plutôt une succession de phénomènes locaux, sans que cela ait jamais rien donné. Mais mes doigts aussi écrivent sous d'autres latitudes, et l'air qui respire à travers mon cahier et en tourne les pages à mon insu, quand je m'assoupis, de sorte que le sujet s'éloigne du verbe et que le complément vient se poser quelque part dans le vide, cet air n'est pas celui de cette avant-dernière demeure, et c'est bien ainsi. Et sur mes mains c'est peut-être la moire d'une ombre de feuilles et de fleurs et des taches claires d'un soleil oublié.

En fait, dans les œuvres de Beckett, le Temps est privé de perspective, ou plutôt de ses perspectives : le passé et l'avenir. Il est relativement plat, car il reste, en général, réduit à l'instant présent à l'intérieur duquel le héros tente de démêler ses pensées et ses sensations ou se contente de marcher à quatre pattes dans la boue.

Quelque chose de similaire se produit dans les œuvres de Bach.

Bach prédit rarement l'avenir musical de la planète, comme s'il laissait cette tâche ardue à Beethoven qui fut le plus grand prophète de l'histoire de la musique : les compositeurs nés après lui furent tous plus ou moins influencés par ses styles divers.

De même, les liens de Bach avec le passé ne sont ni révélateurs ni significatifs. Ce que l'on trouve en revanche dans ses œuvres, c'est tout l'éventail des sentiments humains, des espoirs, des plaisirs, des catastrophes – l'Espace humain, en quelque sorte.

Le mélange séduisant de sentiments religieux et profanes – fondement psychologique de sa musique – est assez riche pour englober non seulement les régions supérieures du microcosme humain (l'esprit, l'âme, *nous*), mais aussi des zones plus matérialistes. Et ces zones matérialistes sont notre vie de tous les jours rendue avec une telle éloquence, avec des nuances si infinitésimales, que l'adepte le plus obstiné de la musique pure ne peut s'empêcher de ressentir les œuvres de Bach comme un objet (une photographie accrochée au mur) ou un sentiment familier. On a même des chances de reconnaître son grand père dans une fugue, ou son chat dans un prélude... ou un arôme dans un contrepoint. On pourrait reconnaître ses quatre murs dans les sons qui semblent obéir uniquement aux lois musicales. Comparé à ce que d'autres compositeurs évoquent en nous – nos humeurs, nos amours, nos désespoirs – Bach est très réaliste, pour ne pas dire matérialiste. Après tout, Joyce est le successeur littéraire de Bach : le poème qui suit est donc un nouvel hommage à Bach.

A SHOUT IN THE STREET

(A Homage to James Joyce)

Staircases, staircases...

Why don't we stay on the same floor?

Up and down. We spend our time

on various stairs, large and small.

Why don't we stay

on the earth,

on its hospitable surface?

Lifts, lifts, lifts...

They pierce clouds and intrude

upon Zeus's privacy.

Olympus is cluttered

with old lifts.

Dressed in white,

old lift attendants

carry around

plates and decanters.

*I prefer horizontal staircases -
the ones which lead up nowhere,
not even to the end of the road.*

*So much can happen
on the way.*

*UN CRI DANS LA RUE
(hommage à James Joyce)*

*Escaliers, escaliers...
Pourquoi ne restons- nous pas au même étage ?
En haut, en bas. Nous passons notre temps
sur divers escaliers, grands et petits.*

*Pourquoi ne restons-nous pas sur terre,
sur sa surface hospitalière ?
Ascenseurs, ascenseurs, ascenseurs...
Ils percent les nuages et font intrusion
dans la vie privée de Zeus.*

*L'Olympe est encombré
de vieux ascenseurs.*

*Vêtus de blanc,
les liftiers des vieux ascenseurs
transportent des assiettes
et des carafes.*

*Je préfère les escaliers horizontaux –
ceux qui ne conduisent nulle part,
pas même à la fin de la route.*

*Tant de choses peuvent
se produire en chemin.*

Bach semble avoir plus de lien temporels avec la littérature qu'avec la musique. L'un de ses précurseurs est Dante dont la Comédie, selon les mots de T.S. Eliot, « exprime tout ce que, dans le domaine de l'émotion, l'homme est capable de ressentir, du désespoir de la dépravation à la vision béatifique. C'est donc pour le poète un rappel constant de son obligation d'explorer, de trouver des mots pour l'inexprimable, de capturer ces sensations que les hommes peuvent difficilement éprouver, parce qu'ils n'ont pas de mots pour cela... »

Ces escaliers horizontaux se reflètent et se justifient dans l'escalier le plus ambitieux jamais construit – la tour de Babel dont chaque artiste recrée dans ses œuvres l'équivalent symbolique :

Et si je devais me mettre encore une fois debout, ce dont Dieu me préserve, je remplirais une bonne partie de l'univers...

Dans les derniers paragraphes du Temps retrouvé, Proust juche ses personnages sur des échasses qui représentent la durée de leur vie et donc remontent le Temps en le transperçant. (Une interpénétration merveilleuse du Temps et de l'Espace : la rencontre du premier type.) Et lui-même est perché sur la dernière marche de sa tour de Babel personnelle – pendant tout le roman.

Bach est un maître d'œuvre de génie. Il affectionne les tours, les cathédrales gothiques, les modestes églises de villages, les maisons bourgeoises, et même les cabanes. Ce que je cherche à souligner n'a rien à voir avec les qualités « architectoniques » de ses œuvres, qui sont évidentes à tous ceux dont les connaissances musicales et architecturales dépassent le niveau des concerts de charité et photos-souvenirs ; je m'intéresse ici uniquement à la « tangibilité » des œuvres de Bach. En fait, on peut marcher à l'intérieur de ses œuvres, toucher leurs murs et, à l'occasion, s'asseoir sur l'une des chaises disposées dans leurs pièces spacieuses afin de boire un verre de bière ou une tasse de café.

Le Dieu de Bach, lui même, est tangible. Dans son livre célèbre, Albert Schweitzer consacre de nombreuses pages à analyser la manière dont Bach transcrit le sens littéraire des textes religieux. Sa foule qui vocifère et se moque des victimes est composée de gens du peuple, non de chanteurs en queue-de-pie ou robe du soir. Heureusement, ces pauvres bougres peuvent aussi chanter un beau choral.

En un sens, la *Passion selon saint Matthieu* est une musique de film idéale. Et une prière efficace qui s'élance « hors de porté du télescope le plus puissant ».

FOLIE

L'étendue de la musique de Bach est assez vaste pour inclure des domaines étrangers au compositeur. Il était assez imperméable aux attraits de la folie. En tout cas, on ne trouve aucune trace de démence dans les nombreux ouvrages que j'ai consultés en me préparant au concours de Leipzig (1968) et à l'actuel enregistrement. Mon désir de m'attarder sur le sujet de la folie semble donc hors de propos. Qui plus est, l'histoire que je vais raconter est si délicate et intime que je risque de m'attirer les foudres de ceux pour qui le bon goût est plus important que l'intégrité de l'information. Pourtant, au nom de l'intégrité de l'information, je me dois de dévoiler l'origine du présent enregistrement qui aurait pu ne jamais voir le jour, eu égard à ma résolution nonchalante d'oublier une fois pour toutes le *Clavier bien tempéré*. (A propos, je me rends compte que la manière dont j'ai traité de la prière à la fin de la partie précédente est sujette à la même accusation. Mais il me fallait suivre mon argument jusqu'au bout, car Bach le fait sans cesse, quelles qu'en soient les conséquences.)

Tout pianiste est amené à jouer des préludes et fugues de Bach dans son enfance, dans sa jeunesse : ce sont des composantes presque inévitables des examens et des concours. Et ni les examens ni les concours n'offrent les délices d'une pratique musicale désintéressée. Souvent, dans l'esprit de l'élève, le *Clavier bien tempéré* s'associe à la contrainte de l'atmosphère scolaire. Rien d'étonnant que certains pianistes y deviennent allergiques et relèguent les deux volumes dans le coin le plus poussiéreux de leur bibliothèque, une fois la période d'apprentissage achevée. Mon cas était plus désespéré encore.

Avant même d'entrer au Conservatoire de Moscou, j'étais capable de jouer par cœur la totalité du *Clavier bien tempéré* : substitut prestigieux des gammes et des études, il avait fait partie pendant des années de mes exercices quotidiens. Aiguillonné par mon professeur, Jacob Zak, et nos mutuelles ambitions, je résolus de préparer le cycle pour le concours Bach de Leipzig ; à cette époque je n'avais pas la moindre idée des efforts qu'une telle entreprise pourrait me demander. (Les concours internationaux peuvent difficilement se comparer aux exercices quotidiens que l'on fait chez soi.) Résultat, dès que le concours fut terminé, je mis de côté le *Clavier bien tempéré* et n'y touchai plus pendant vingt-sept ans.

L'automne dernier, je rendis visite à mon ami Vadim Sukhanov à Munich. Nous passâmes quelques jours ensemble pour préparer un enregistrement de Brahms. La veille de notre départ pour la Suisse, je remarquai sur son piano une boîte de forme bizarre qui contenait six cassettes – des extraits de quelques récitals donnés par Dimitri Gaïdouk lors de son séjour en Allemagne.

Staline éleva sensiblement les normes de la cruauté et du dénuement sur le territoire de son empire. L'ère post-stalinienne fut moins féconde en exploits totalitaires. Néanmoins, malgré le XXe congrès du Parti et le « dégel » mondial, l'Union soviétique ne devint pas un pays normal, confortable.

Gaïdouk étudia au Conservatoire de Moscou et partagea les activités et les difficultés de ses congénères ; comme certains d'entre eux, il désirait s'installer à l'Ouest. Pendant quelques temps, il séjourna en Allemagne, dans le sud de la Bavière. Il y a au moins trois versions de sa mort.

Les cassettes que j'ai entendues à Munich attestent sa maladie mentale. Il y joue plusieurs préludes et fugues (parfois les préludes sans les fugues), le premier mouvement de l'*Opus III* de Beethoven, des sonates de Mozart, *Ondine* de Ravel... La plupart des enregistrements sont insoutenables sur le plan musical et psychologique. Involontairement, l'auditeur devient un espion – à tout le moins un intrus : il est contraint d'entendre ce qui se passe d'ordinaire dans le secret d'une chambre, derrière les frontières de l'inconscient ; quelque chose qui ne fait jamais surface dans la vie publique, dans les salles de concert, dans les théâtres.

Tous ces enregistrements sont insupportables, physiquement insupportables, excepté les préludes et fugues de Bach. Comme s'il y avait en eux une place pour la folie. (Folie, échec, solitude, fausses notes, inexactitude rythmique, destinée pathétique d'un pianiste ayant perdu son talent, ses amis et finalement sa vie... Bach accepte et inclut tout. Même les trahisons.)

Quelques heures plus tard, à mon arrivée à La Chaux-de-Fonds, l'enregistrement du *Clavier bien tempéré* était conclu.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

INTERPRETATION ET PARTICIPATION

Je ne sais s'il faut méditer sur le conseil que Pierre de Coubertin nous donne en mettant l'accent sur la participation et non sur la victoire. Il est vrai que nous voulons gagner toujours et partout, ce qui est compréhensible, étant donné la structure commerciale et médiatique du monde où nous vivons jusqu'à nouvel ordre. Il y a des gens qui croient que toute participation est une victoire – en particulier dans le domaine des arts. Dans les autres domaines, ils gagnent sur tous les plans, surtout sur celui de l'argent, mais cela ne leur suffit pas, car ils veulent prouver à tout le monde que la musique, entre autres, leur tient à cœur et qu'en dehors des yachts et des terrains de golf ils investissent leur argent dans les festivals, dans les salles de concert et même dans des artistes dont la valeur artistique leur échappe pour la bonne raison qu'ils ne connaissent presque rien à la musique. Mais ils se veulent des humanistes et les critères qu'ils utilisent pour sélectionner leurs élus sont déterminés par le cœur et le malheur, sans considération pour les notes. « A beaucoup souffert » suffit parfois pour déclencher une compassion financière de la part de ceux qui feraient mieux de rester sur leurs yachts, ou de perfectionner leur maîtrise des trous de golf et de billard.

Un milliardaire crée un orchestre de toutes pièces pour démontrer à ses amis golfeurs son intérêt pour la musique. L'orchestre joue mal, mais cela n'intéresse personne. Avant chaque concert, une jolie fille fait un petit discours pour signaler que les membres de l'orchestre viennent de tous les pays du monde. Ni elle ni son patron ne se rendent compte que, pour qu'un orchestre soit homogène sur le plan musical, il faut de préférence choisir les ressortissants de la même école, ce qui devient de plus en plus difficile, il est vrai, étant donné le caractère global du monde où nous continuons de vivre. Mais le public ignare et bienveillant pense qu'un seul pays ne saurait contenir un nombre aussi impressionnant de grands musiciens, et le but est atteint. Le mécène passe pour un grand bienfaiteur de la musique, d'autant qu'il se passionne pour un compositeur qui a beaucoup souffert et par conséquent compose avec son cœur, pas avec une tête froide et calculatrice. (Les autres compositeurs ont recours à la table de multiplication.) Personne ne cherche à savoir si sa musique correspond à des critères musicaux qui ne vont pas toujours de pair avec l'humanisme et la gentillesse. Souvenons-nous du cas Wagner.

Une milliardaire participe, elle aussi, à la vie musicale en collectionnant ses propres « ont beaucoup souffert » qui se produisent chez elle, dans des fermes et même au conservatoire. Je ne connais que deux de ses élus souffrants : un jeune homme et une jeune femme. Le jeune homme est issu d'une famille nombreuse. Les qualités de la jeune femme se bornent aussi à la vie de famille dans le cadre de laquelle elle a donné naissance à un fils et s'est fait battre par un mari qui contribue ainsi à son succès social et musical.

Au lieu de demander à ces bienfaiteurs de ne pas participer, de ne pas se mêler des affaires intérieures de l'art, leur entourage applaudit à des efforts qui se soldent toujours par les défaites de la musique. Je ne vois pas pourquoi on ne pourrait badiner avec l'amour : après tout, le badinage est une de ses facettes, de ses attraits incontestables. On peut également badiner avec un terrain de golf, surtout si les futurs Ballesteros ne s'y entraînent guère. On ne badine pas avec la musique.

N'allez pas aux concerts. Aujourd'hui, ce passe-temps est moins prestigieux que le bridge ou un simple bavardage au coin du feu. Jouez au bridge au lieu de soutenir des nullités en applaudissant à leurs exploits discutables et destructeurs. Bavardez autant que vous voulez, à condition de ne pas vous appesantir sur des génies en herbes. (Vous savez... hier soir... un jeune chef... une jeune pianiste... un jeune violoncelliste...)

Laissez la musique tranquille. Exercez votre philanthropie ailleurs. Pour une fois, ne soyez pas des bienfaiteurs de l'humanité. Si vous persistez et signez, n'oubliez pas cette règle d'or.

Un jour, un violoniste russe me demande de participer à son festival. Il me fait part de ses idées et m'offre un CD. J'écoute les amis du violoniste et je décide de prêter mon concours à son projet. La veille de mon récital, je donne une interview à *La Voix du Nord*. Voici quelques extraits de cette interview :

Votre présence est une caution pour un nouveau festival. Qu'est-ce qui vous a incité à répondre « présent » aux Musicales ?

Je condamne sans appel beaucoup de manifestations musicales et beaucoup d'initiatives dans ce domaine. La prolifération des nullités est incroyable. Le public n'écoute pas la musique ; il regarde les interprètes. C'est pour cela que l'âge et le « charisme » jouent un rôle aussi important. Que vous soyez jeune ou vieux, aveugle ou paralysé, cela n'a aucune importance. Il faut bien jouer. Hélène Grimaud est toujours en extase, dit-elle. Les grands artistes d'autrefois étaient plutôt distants. Il s'agissait d'une énergie intérieure et musicale, pas des balancements d'une tête. La scène n'est pas une balançoire.

Vos interprétations de Beethoven sont considérées comme inhabituelles.

Aujourd'hui, les critiques et les mélomanes écoutent des enregistrements et ne regardent pas des partitions. Par rapport à Brendel et à Pollini, mes interprétations de Beethoven et de tous les autres compositeurs sont en effet inhabituelles. Je suis fidèle aux partitions, pas aux interprétations de soi-disant stars. Dommage que je ne puisse pas écouter mes enregistrements en compagnie des partitions et de ceux qui disent que je fais n'importe quoi. Dommage aussi que la plupart de ces gens ne savent pas déchiffrer la musique – dans tous les sens du terme.

Vous êtes grand connaisseur de vins. Par la dégustation de quels crus accompagneriez-vous les œuvres de votre concert ?

Des vins complexes avec beaucoup de corps. Surtout pas des vins frais, légers, des vins « de soif ». De vieux vins. Les vins d'aujourd'hui ressemblent trop aux jeunes d'aujourd'hui : trop de charisme, pas de longueur en bouche (dans l'oreille).

À quoi participe-t-on en jouant du Mozart ? « Platon présentait, à titre d'hypothèses, plusieurs schémas de participation : participer, c'est prendre part ; mais aussi, c'est imiter ; et encore, c'est recevoir d'un démon... » Ainsi parlait Gilles Deleuze. La participation apparaît le plus souvent comme une violence subie par le participant. Serais-je plus tranquille au coin du feu ? au cours d'un bavardage sans lendemain ? Ceux qui croient que Mozart est susceptible de guérir les humains et même les vaches se trompent : sa musique nous enfonce encore plus dans un corridor sans issue, dans un tunnel au bout duquel il n'y a pas de lumière, même pas celle d'une bougie. Et nous nous demandons si cela vaut la peine de sortir du coma pour raconter à tout le monde qu'il y a une lumière au bout de n'importe quel cancer, n'importe quelle existence ; et que cette lumière est une nouvelle Jérusalem ou simplement le Paradis.

La discordance dont Mozart nous entretient est terrifiante d'autant plus que, d'une façon générale, elle est harmonisée et structurée au point de nous paraître normale, banale, quotidienne. Ni Haydn ni Beethoven ne sont aussi harmonieux que Mozart qui force la note sans cesse en nous laissant croire que même l'agonie est harmonieuse et presque désirable. (La mort est une séductrice sans pareille. La belle dame sans merci.) A

l'époque de Bach cette harmonie était plus dans la nature des choses. L'exploit de Mozart s'apparente aux paradis artificiels. La musique de Haydn et de Beethoven nous offre une marge de liberté où nos caprices et nos sautes d'humeur folâtraient à qui mieux-mieux. Bach et Mozart sont une expression impitoyable du déterminisme que seul l'*amor fati* est capable d'apaiser.

« Si la participation consiste à prendre part, écrit Deleuze, on voit mal comment le participé ne souffrirait pas d'une division ou d'une séparation. Si participer, c'est imiter, il faut un artiste extérieur qui prend l'Idée pour modèle. Et l'on voit mal enfin quel est le rôle d'un intermédiaire en général, artiste ou démon, sinon forcer le sensible à reproduire l'intelligible, mais aussi forcer l'Idée à se laisser participer par quelque chose qui répugne à sa nature. » Laissons cette phrase telle quelle, sans commentaire : une fois encore, il vaut mieux ne pas participer, contrairement à ce que nous conseillent la vie et Pierre de Coubertin. On ne peut s'empêcher d'aimer la *Sonate en la mineur*, KV 310 (300d). On n'est pas obligé de la jouer – d'y participer, d'y vivre. Je ne la jouerai jamais en public.

Il y a des œuvres que je ne joue pas dans les salles de concert, par crainte de pleurer sur scène pendant leur exécution. Je n'ai pas peur de pleurer en public : je l'ai fait maintes fois, en écoutant Gilels, Karajan, Oistrach et Michelangeli. Mais on ne pleure pas sur scène en jouant : les interprétations en souffriraient.

On peut pleurer dans un studio d'enregistrement.

Au moins on ne souffre pas d'une séparation d'avec Mozart.

La participation n'est ni matérielle, ni imitative, ni démonique : elle est émanative. Émanation signifie à la fois cause et don : causalité par donation, mais aussi donation productrice. La véritable activité est celle du participé ; le participant n'est qu'un effet, et reçoit ce que la cause lui donne. La cause émanative est la Cause qui donne, le Bien qui donne, la Vertu qui donne.

Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*

LA FANTASIE EN RE MINEUR, KV 397

« *Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among the green aits and meadows ; fog down the river... »*

(Brouillard partout. Brouillard en amont, où le fleuve coule parmi de verts îlots et pâturages ; brouillard en aval...)

C'est ainsi que commence la *Fantaisie en ré mineur* – par le célèbre brouillard de Dickens. Ou par le sentiment qu'éprouve sans doute un voyageur solitaire dans l'espace en contemplant l'immensité lugubre du cosmos. (Dans son *Odyssée de l'espace*, Kubrick traduit cette variété peu fréquente de solitude par un extrait du ballet *Gayané* de Khatchatourian.)

Puis une forme se dessine dans le brouillard. Un personnage de mauvais rêves, un fantôme – digne prédécesseur de celui qui hante le second mouvement du *Geister trio* de Beethoven. D'autres formes et d'autres ombres font leur apparition.

Le Livre des morts tibétain décrit les visions que l'on risque d'affronter dans l'espace intermédiaire entre la mort et la réincarnation :

*Hélas ! quand ici je commence à entrevoir la Réalité incertaine,
Ayant mis de côté toute pensée de peur, de terreur ou de crainte,
Saurai-je reconnaître ces visions comme des reflets de ma propre conscience...*

Si le défunt ne parvient pas à identifier ces visions – les divinités de la Concorde et du Courroux, entre autres – il est torturé par le Seigneur de la Mort :

Le Seigneur de la Mort placera autour de ton cou une corde et te traînera à terre ; il te coupera le tête, t'arrachera le cœur, t'extirpera les intestins, t'aspirera le cerveau, te boira le sang, te dévorera la chair et te rongera les os ; mais tu seras incapable de mourir... Ton corps est un corps mental ; il est incapable de mourir même si on le décapite et on l'écartèle.

A la fin, le ré mineur se mue sans transition en ré majeur, et l'envers de la médaille apparaît – lumière, rayonnement, le Paradis perdu. Ainsi, la fantaisie semble être composée à rebours : de la fin au début, de la mort à la vie.

Cet ordre était-il naturel à Mozart ? En tout cas, la fantaisie semble avoir été composée par deux personnes ou par une personne dotée d'un cerveau multiple, comme le protagoniste de mon poème *Déformation* :

I've got several brains in my head.

*Some of them are closed. (I don't know
What goes on inside them.) Others, open.
Wide-open, in point of fact.*

Il y a plusieurs cerveaux dans ma tête. Certains sont close (je ne sais pas ce qu'il s'y passe).
D'autres sont ouverts. Largement ouverts.

LA FANTASIE EN DO MINEUR, KV 396

Dans mon adolescence, je rêvais de devenir chef d'orchestre et ce rêve était, pour une raison ou une autre, inséparable du désir de jouer le *Requiem* de Mozart dans sa version la plus authentique et donc inachevée, interrompue au *Lacrimosa*. En effet, la composition de *Requiem* s'achève de manière bouleversante par une suite d'accords dont le mouvement ascendant semble tracer le dernier élan de l'âme de Mozart ou, du moins, la direction de cet élan.

Je ne rêve plus de diriger un orchestre. Je le fais de temps en temps, mais cette activité ressemble trop à celle de pianiste ou de violoniste ; je préfère écrire des poèmes, des romans ou des essais. Néanmoins, une partie du rêve subsiste : je n'écoute jamais le *Requiem* dans la version de Süssmayr, si ce n'est dans les salles de concert. Chez moi, je coupe mon appareil après le *Lacrimosa*, ou même au faite de la fameuse suite d'accords.

C'est pourquoi j'ai souhaité enregistrer la *Fantaisie* dans sa forme inachevée, en interrompant l'interprétation à l'endroit où Mozart a lui-même abandonné la pièce. Paradoxalement, ma fidélité à l'histoire semble prolonger la *Fantaisie* bien au-delà de ses prétendues limites en lui conférant d'innombrables potentialités.

De toute façon, les cercles vicieux sont sans fin. (Voir l'essai suivant.)

LA FANTAISIE EN DO MINEUR, KV 475

En mars 1992, j'ai écrit un essai sur la *Fantaisie en ré mineur*, KV 397. En avril 1992, on m'a demandé d'écrire un essai sur la *Fantaisie en do mineur*, KV 475. J'avais tout mon temps. Mais je me suis rendu compte que je ne pouvais rien ajouter à ce que j'avais déjà écrit pour la *Fantaisie en ré*, sauf deux phrases : « A la fin, la terreur revient. Le cercle vicieux des tourments. »

ADAGIO EN SI MINEUR, KV 540

Mozart est le compositeur le plus tragique de tous les temps – chaque fois qu’il écrit dans les tonalités mineures. (Schubert et Gesualdo reçoivent la palme du terrifiant ; Brahms est le meilleur représentant de la mélancolie.)

Docilement les larmes me viennent aux yeux à chaque fois que j’écoute le *Requiem*. Un jour, j’attendais un ami à l’extérieur d’une église où l’on jouait le *Requiem*. Aucun son, ou presque, ne parvenait jusqu’à moi dans le brouhaha habituel de Paris. Pourtant, au bout d’un moment, je fus obligé de dissimuler mes larmes aux regards des piétons.

J’espère que je n’aurai jamais l’imprudence de m’exposer aux dangers d’écouter en public le présent *Adagio*.

Pourquoi la musique produit-elle un tel effet sur nos âmes et cœurs ?

LUDWIG VAN BEETHOVEN

BEETHOVEN

Dans ses conférences sur *Anna Karénine*, Nabokov fait une curieuse remarque sur la manière dont Tolstoï maîtrise le temps dans ses livres : « A ma connaissance, il est le seul écrivain dont la montre est à l'heure des innombrables montres de ses lecteurs... Ce qui séduit réellement le lecteur moyen, c'est le talent qu'avait Tolstoï de doter la fiction de valeurs temporelles qui correspondent exactement à notre perception du temps ». Dans la même conférence, Nabokov reproche à Tolstoï de consacrer trop de pages aux problèmes agraires et aux élections provinciales qui deviennent de plus en plus obsolètes, car ils sont « associés à une période historique ». Je pense néanmoins que le temps de Tolstoï (et le nôtre) dépendent beaucoup de sujets éphémères, « locaux », pour la simple raison que, durant notre vie, nous sommes impliqués dans toutes sortes d'événements et de problèmes sans conséquence. Et même si nous ne faisons pas grande attention à telle ou telle circonstance journalière, sa simple existence prend possession de notre temps et jette une ombre sur les monuments ensoleillés de nos idées et de nos idéaux. (Il en va de même pour ces pensées auxquelles on ne prête pas beaucoup d'attention.) D'ailleurs, notre corps s'interfère toujours dans les affaires intérieures de notre esprit et de notre âme, si l'on en croit quelques philosophes et penseurs religieux. Et aussi les scientifiques.

Tolstoï *ne résume pas* la vie d'Anna Karénine, à l'inverse de ce que la plupart des romanciers feraient à sa place, mus par l'ardent désir de tenir en haleine le lecteur. Durant son dernier voyage vers la gare de chemin de fer, elle prête automatiquement attention aux enseignes commerciales qui glissent devant ses yeux : « Bureau et entrepôt. Dentiste... boulangerie Filipov ». Ces enseignes amplifient le temps (et l'espace) du monologue intérieur d'Anna ; elles confèrent à l'ensemble du chapitre un rythme particulier — le rythme d'un cœur qui doit oublier un battement ici où là, ce qui le différencie d'un métronome. La réforme agraire, les élections provinciales et les nombreuses méditations de l'auteur qui paraissent rébarbatives à beaucoup de lecteurs, Nabokov compris, jouent le même rôle dans la structure générale du roman : elles élargissent, humanisent le temps littéraire, amplifiant ses pages jusqu'aux dimensions d'un paysage. L'espace de Tolstoï coïncide avec le nôtre. (Nos méditations, nos monologues intérieurs font partie des objets que nous regardons.) Tout au long du roman, un grand nombre de « connections non locales » sont établies de cette façon. Cela contribue à la réalité tridimensionnelle — mieux encore, à la réalité « quantique » des personnages de Tolstoï à propos desquels, pour paraphraser Nabokov, les Russes d'un certain âge parlent autour d'une tasse de thé, en mettant dans le même panier Anna, Kitty, Vronsky et leurs proches connaissances.

Les « connections non locales » sont l'élément essentiel de la théorie des quanta. Chaque événement est influencé par tout l'univers. Ainsi le destin d'Anna est influencé par ce qui paraît se produire ailleurs, dans un autre roman — dans le roman dédié aux élections provinciales et à la quête du bien et de Dieu qu'entreprend Levine. Einstein, qui ne pouvait se résoudre à accepter l'existence de « connections non locales », disait que Dieu ne jouait pas aux dés. Pourtant Tolstoï jouait aux dés. Beethoven faisait de même, en particulier dans la dernière période de sa vie. Dans ses derniers

quatuors et ses dernières sonates pour piano, il semble formuler les lois de la musique en termes de probabilités.

La sonate classique qui succède à la sonate baroque vers la fin du XVIII^e siècle, présente de nombreuses affinités avec le roman psychologique — et aussi avec notre notion du temps et notre esprit en général. La vie humaine est composée en forme de sonate : exposition, développement, reprise. « Le contraste des clefs » qui atteint sa pleine expression avec Haydn et Mozart, reflète le conflit entre le héros et son destin (incarné par un ennemi mortel, un amour non partagé, une guerre) — un aspect inévitable de la vie humaine et du roman.

En dépit de leurs traits individuels, intimes, les œuvres de Haydn restent de ce côté-ci du miroir. On peut les rapprocher du roman de mœurs, du roman historique et parfois même du roman picaresque, surtout lorsqu'un thème espiègle se lance dans une série d'aventures tonales. Les intrigues de ses dernières symphonies et quatuors rivalisent souvent avec la complexité de celles de *Tom Jones*. Et, naturellement, ses œuvres sont très réalistes, presque tangibles — à tel point qu'elles évoquent pour nous des objets réels et des phénomènes naturels. Et pourtant la musique orchestrale et la musique de chambre de Haydn n'ont pas de programme littéraire (à la notable exception de *la Symphonie des Adieux*). Que reflète le miroir de Haydn ? La cosmologie, les bals de la haute société, les bals masqués, les danses en plein air, la moisson, les jeux, la pendule du grand père, les animaux, etc. Ce n'est pas pour rien que divers surnoms ont été attribués à certaines de ses symphonies : *Le Matin*, *Le Midi*, *Le Soir*, *La Poule*, *La Surprise*, *L'Horloge*, *Roulement de tambour*, *Militaire*. Seuls la *Passion* et *Funèbre* nous rappellent les surnoms donnés aux sonates pour piano de Beethoven : *Appassionata*, *La Tempête*, *Le Clair de Lune*.

Mozart, lui aussi, reste en deçà du miroir, même s'il s'est efforcé de le briser bien des fois. Que se passe-t-il quand on regarde dans un miroir ? On voit le monde de l'extérieur ; notre perception du monde environnant ne vient pas de notre esprit, mais de notre reflet qui fait partie du tableau. On a un curieux sentiment d'être hors de soi-même, de son propre corps. Que reflète le miroir de Mozart ? Un grand nombre de conflits dramatiques qui commencent sur la scène d'un opéra. Mozart est avant tout un compositeur d'opéras et son traitement de la sonate, de sa forme, révèle sa prédilection pour les contrastes et les déguisements. Il préfère les thèmes fortement différenciés et remodèle souvent ses seconds thèmes quand ils réapparaissent dans la récapitulation, comme s'il imitait les métamorphoses que subissent ses personnages dans *Così fan tutte* et les *Noces de Figaro*. Il va jusqu'à créer un conflit tonal entre les premiers mouvements et les mouvements lents, en écrivant les derniers dans des clefs lointainement apparentées à celles des premiers. Haydn, pour sa part, aime combiner des compositions à clefs dualistes avec un matériel thématique moniste en utilisant le thème de base dans les deux clefs pour atténuer ainsi le conflit.

Mozart dramatise la musique instrumentale jusqu'à lui donner l'allure d'un opéra auquel il prend part lui-même à l'occasion. Dans certaines de ses œuvres, pourtant, il tente de transférer l'action dans son esprit, de briser le miroir. Mais même dans le *Requiem* on se trouve en présence de deux

Mozart : l'un est assis devant son secrétaire, l'autre est sur son lit de mort. Le premier compose un *requiem* pour le dernier — ou pour « l'homme noir » mythique qui l'a commandé. Le produit final (inachevé) ne ressemble pas au monologue intérieur d'Anna Karénine, teinté de mort. (Ou à la seconde partie du roman de Faulkner *Le Bruit et la fureur*.) En fait, il ne ressemble pas du tout à un monologue intérieur. Et certains morceaux de Beethoven ressemblent à des monologues intérieurs.

« Il y a quelque chose de bizarre et de sombre dans votre musique parce que vous êtes sombre et bizarre vous-même. Et le style d'un musicien est toujours l'homme », dit Haydn au jeune Beethoven qui, pendant une courte période, fut son élève à Vienne pour étudier la composition et le contrepoint. En véritable représentant de l'époque des Lumières, Haydn aurait peut-être souhaité enseigner à son élève une approche plus impersonnelle, plus harmonieuse des sentiments personnels. Il s'efforce continuellement de trouver un équilibre entre émotions et pensées, tandis que dans les œuvres de Beethoven il y a trop de pensées, trop d'émotions — aux dépens du naturel et de l'objectivité.

Pour sa vie et sa musique Haydn dépendait du prince Esterházy et d'autres maîtres ou sponsors, comme on dirait aujourd'hui. Il travaillait souvent à la hâte ; il n'avait pas le temps de vivre ni avec ses œuvres ni avec lui-même. Il n'avait pas le temps (ni le désir) de traverser le miroir afin de se retirer du monde, en le remplaçant par son esprit et son cœur. Les pensées qu'il exprime sont de sentiments généraux — le sentiment de ceux qui marchaient autour de lui et dansaient dans les villes et villages des environs. (Existe-t-il un sentiment général de solitude ? Haydn a-t-il jamais exprimé le sentiment de solitude ?) Beethoven, au contraire, était un compositeur indépendant — le premier musicien à recevoir un salaire sans autres obligations que de composer quand et comme il s'y sentait enclin. Il pouvait se permettre de travailler sur la même œuvre pendant des années, et, lorsqu'il était à la recherche de la note juste, il pouvait y réfléchir à deux fois, à trois fois, à quatre fois...

Flaubert demandait à un écrivain d'être partout et nulle part, de régner sur ses personnages et ses phrases depuis un trône invisible. (Aujourd'hui, c'est le lecteur qui règne sur les personnages et les phrases — sur les livres en général. Et il y a divers pouvoirs derrière ce trône.) La musique de Haydn correspond à cette conception ; la plupart des œuvres de Mozart aussi. Mais Beethoven ne laisse jamais ses mélodies et ses harmonies en paix ; il se comporte comme la mouche du coche, parfois même comme un tyran — en particulier quand il compose une fugue. Certes, contrairement à certains artistes qui assument le rôle de médium, il ne tente jamais de copier une idée préexistante dans l'esprit de Dieu. (Bruckner a dit un jour que ses symphonies lui avaient été dictées par les anges.) Et il ne copie jamais une œuvre qui existe déjà dans l'esprit de l'auditeur. (Un procédé commun de nos jours. Copier quelque chose venant de l'esprit des consommateurs, quels qu'ils soient : auditeurs de concerts, lecteurs, téléspectateurs.) Et pourtant sa musique est comme habitée par les personnages dont on a envie de parler sur la terrasse d'une maison de campagne. En d'autres termes : sa montre indique le temps de nos montres ; et son cœur bat au rythme de nos cœurs. La *Missa solemnis* porte en épigraphe les mots suivants : « Du cœur. Puisse-t-elle pénétrer à nouveau jusqu'au cœur ». Ces mots semblent

avoir été écrits par Tolstoï : le style de ses dernières œuvres est à la fois pesant et poignant. (Il aurait peut-être remplacé « le cœur » par « l'âme ».)

Si Beethoven avait été romancier, il aurait procédé à la manière de Tolstoï, en imposant ses pensées à ses personnages (et au lecteur). « De temps en temps, on a l'impression que le roman de Tolstoï s'écrit tout seul, est produit par sa substance, par son sujet, et non par une personne déterminée maniant un stylo de gauche à droite, puis revenant en arrière pour biffer un mot, en réfléchissant et en se grattant le menton sous sa barbe », dit Nabokov dans ses conférences sur *Anna Karénine*. Quant à moi, je n'ai jamais eu l'impression que les mots de Tolstoï lui avaient été dictées par les anges ou quelque autre émissaire céleste. (Par ceux qui ont une information de première main sur les idées platoniciennes : une œuvre d'art est une idée platonicienne après tout.) Au contraire, Tolstoï ne cesse de remuer son porte-plume de gauche à droite (et de haut en bas). Qui plus est, il écrit sur nos cœurs et nos âmes, biffant dans le processus nos propres pensées et sentiments — à l'instar de tout instituteur tyrannique.

Emporté par son élan didactique, Beethoven répète souvent des accords ou des arpèges, ou une seule note (le dernier mouvement de la *Sonate pour Piano*, opus 110) comme pour inculquer une idée musicale à son auditoire indolent. Il n'avait aucun besoin de le faire : à la longue, l'accumulation de ses pensées crée un nouveau type de communication musicale, quelque chose d'analogue à ce qu'on appelle la *psychokinésie*. En effet, sa musique est si intense que nous avons constamment l'impression que tout est répété plusieurs fois, que tout laisse une empreinte à l'intérieur de nos corps. (Du corps. Puisse-t-elle pénétrer à nouveau jusqu'au corps.)

Le *Heiligenstadt Testament* s'achève ainsi : « comme les feuilles d'automne se fanent et tombent, de même ma propre vie devient aride : presque comme je suis venu, je m'en vais. Même ce grand courage qui m'inspirait dans les beaux jours de l'été a aujourd'hui disparu. » Dans *Dombey et fils* de Dickens j'ai trouvé cet exemple de *psychokinésie* : « Monsieur Dombey représentait en lui même le vent, l'ombre et l'automne du baptême. Il se tenait dans sa bibliothèque pour recevoir la compagnie, aussi dur et froid que le temps ; et quand à travers la véranda il regarda les arbres dans le petit jardin, leurs feuilles brunes et jaunes se mirent à descendre en voltigeant comme s'il les avait fanées. » Laissez-moi répéter à ce propos les mots que Haydn avait adressé à son élève : « Il y a quelque chose de bizarre et de sombre dans votre musique parce que vous êtes sombre et bizarre vous même ». Cette remarque remonte aux années où Beethoven était encore ignorant de ce qui lui était réservé — la surdité qui le tourmenta pendant la plus grande partie de sa vie. Mais il représentait déjà le vent (ou plutôt la tempête), l'ombre, l'automne. Et les feuilles de son automne avait jauni et étaient tombées bien avant qu'il n'eût pris la plume pour écrire le *Heiligenstadt Testament*. (Ce porte-plume se déplaça de gauche à droite pendant de nombreuses années.) Dans un essai sur les *Variations Diabelli*, j'attribue l'origine de la surdité de Beethoven à son désir inavoué de se séparer de l'école de Vienne, de son style accommodant et son objectivité. De même, son inconscient peut avoir cherché une excuse : Beethoven devait se disculper des accusations de Haydn (et d'autres). Et son corps

obligeamment trouva une excuse, tel un courtisan qui tue quelqu'un (un héritier du trône) parce que son souverain désire qu'il commette ce meurtre. Comme on pouvait s'y attendre, dans le *Heiligenstadt Testament*, Beethoven rejette toute la responsabilité sur sa maladie : « Vous, les hommes qui pensez ou dites que je suis malveillant, têtue et misanthrope, comme vous me traitez injustement. Vous ne connaissez pas la cause de cette apparence. Depuis l'enfance mon cœur et mon esprit sont enclins au doux sentiment de bienveillance ».

En dehors de lui fournir un prétexte pour se retirer de la société, sa surdité mit fin à sa carrière de pianiste virtuose. Le désirait-il inconsciemment ? Il pouvait être conscient du danger inhérent à un don magnifique, incomparable pour l'improvisation : même Mozart lui était inférieur dans ce domaine. Le don de l'improvisation aurait certainement influencé la musique de Beethoven ; il aurait barré la voie à ses corrections, à ses repentirs. Pas étonnant qu'à la fin de sa vie, il ait éprouvé de la nostalgie pour les beaux jours où il improvisait devant un auditoire émerveillé. Et cette nostalgie est à l'origine de maints passages qui ressemblent à des improvisations. Ou à des monologues intérieurs. Mais ces improvisations sont le fruit d'un processus créatif long et douloureux au cours duquel la musique saisit souvent Beethoven à la gorge, pour paraphraser ses propres paroles. (« Je saisisrai le destin à la gorge », écrit-il dans une lettre à son ami Franz Wegeler.) Des heures durant, il parcourait sa chambre de long en large, hochant la tête (pour échapper aux griffes de la musique) et se privant de nourriture en dépit des efforts culinaires de sa propriétaire. Quand il composait une fugue il ne touchait pas à la nourriture pendant deux ou trois jours. Dans ces moments, il n'était pas seulement dans les affres de création ; c'était, comme d'habitude, une question de vie ou de mort.

Des notes, des notes, des notes — pour paraphraser les paroles d'Hamlet. Ajuster les notes à sa vie. Ajuster sa vie aux notes. L'autre côté du miroir — le miroir intérieur. De temps à autre, Beethoven semble parcourir des cercles, comme s'il explorait le cercle vicieux dans lequel il était emprisonné. (Et seuls les prisonniers font l'expérience de la liberté que symbolisent les œuvres d'improvisation de Beethoven et son opéra *Fidelio*.) A cet égard, il ressemblait aussi à Tolstoï qui aurait eu une passion pour les variations en tant que forme musicale, s'il avait été compositeur. Beethoven et Tolstoï s'efforcent tous deux d'exprimer leurs pensées d'une façon exhaustive — *clairement*, aurait dit Boileau. (Mais ils n'y parviennent pas *aisément*.) Et les variations sont une forme idéale pour ceux qui aiment couper les cheveux en quatre, en huit, en seize. (Après tout, la vie est un cycle de variations de gènes.) Qui plus est, elles coïncident avec la subjectivité du temps humain dont saint Augustin parle si éloquemment dans ses *Confessions*. C'est la forme de nos monologues intérieurs qui se concentrent, se fixent souvent sur une idée — sur un thème, en termes musicaux. Le dernier et célèbre épisode d'*Ulysse* de Joyce est ainsi centré sur l'amour. Les pensées de Molly tournent autour de l'amour, autour de sa lumière, jusqu'à ce que l'un et l'autre soient anéantis par le sommeil. On est loin de ce que préconise Calvino dans ses *Leçons américaines* : la vitesse et la légèreté. Bien sûr, ni Tolstoï ni Beethoven n'ont le verbe long et l'esprit lourd. Il se produit bien des choses dans les œuvres de Beethoven ; en comparaison du temps et de l'espace de Schubert, ils

débordent d'action. On peut en dire autant des romans de Tolstoï et même de ses phrases. Voici ce que j'ai trouvé par hasard dans mon édition de *l'Encyclopédie britannique* : « Si *Guerre et Paix* de Tolstoï nous apparaît comme un roman plus grand que le *Tom Jones* de Fiedling ou le *David Copperfiels* de Dickens, ce n'est pas parce que le thème est plus noble ou plus pathétique, ou d'une plus grande signification historique ; c'est parce que Tolstoï apporte à son drame panoramique la concision et l'urgence généralement considérées comme le monopole d'une fiction plus brève. »

Il en va de même pour Beethoven, naturellement. Comment la concision et l'urgence opèrent-elles dans son œuvre ? Considérons une pièce que chacun connaît par cœur : *La lettre à Elise*. Pourquoi est-elle si intense, si populaire — si inévitable en un sens ? Le thème est plutôt simple, pour ne pas dire primitif. Une mélodie compressée se répète de nombreuses fois avec seulement de légères variations. Mais on la considère comme une mélodie obsédante, hypnotique. Pourquoi ? A cause de sa simplicité ? La plupart de mélodies écrites par Beethoven sont simples, voire rudimentaires. Souvent, elles se réduisent à un simple arpège. Et *La lettre à Elise* commence par une trille au ralenti. Mais à partir de ces « gènes » se développent des œuvres d'une complexité extraordinaire. Pourquoi nous obsèdent-elles en dépit de leur complexité que l'on désapprouve (à tort) dans le monde artistique ? (La « divine simplicité » de Mozart. Je n'ai jamais entendu dire cela à propos de Beethoven.) Pourquoi sommes-nous tentés d'en parler comme s'il s'agissait de vieilles connaissances, d'amis ou même de nos maîtresses ?

Un hypnotiseur répète les mêmes paroles sur un ton suggestif. Son patient s'endort et rêve de choses dont il ne se souviendra pas au réveil. Beethoven répète le même motif avec de légères variations. Le premier mouvement de la *Cinquième* en est un bon exemple. Nous restons éveillés, mais quelque chose de similaire à une séance d'hypnotisme se produit pendant une exécution de son œuvre — même si elle ne contient pas de répétitions ostentatoires.

En plus de ses pouvoirs hypnotiques, Beethoven révèle à l'occasion un talent chirurgical ; il entreprend une transplantation cardiaque pour réduire sa devise « de cœur à cœur » à sa forme la plus simple.

Dans les carnets de Beethoven, on peut suivre les métamorphoses subies par ses symphonies et ses sonates, par ses quatuors. Certaines mélodies se réduisent, s'abrègent, à mesure qu'il y travaille — pendant des années ; d'autres s'amplifient, s'épanouissent comme pour contrebalancer la prédominance automnale à laquelle il se réfère dans le post-scriptum du *Heiligenstadt Testament*. L'adagio du concerto *L'Empereur* est un bon exemple de cette dernière variété. De même l'andante de la *Sonate à Kreutzer*. « Printemps » est un autre mot-clef.

La manière dont Beethoven travaillait ses mélodies me rappelle le passage suivant de la *River Out of Eden* de Richard Dawkins :

Chaque génération est un filtre, un tamis ; les bons gènes ont tendance à passer au travers du tamis à la génération suivante ; les mauvais gènes ont tendance à s'achever dans des corps qui

meurent jeunes ou sans se reproduire. Les mauvais gènes peuvent traverser le tamis pendant une ou deux générations, peut-être parce qu'ils ont la chance de partager un corps avec de bons gènes. Mais il faut plus que de la chance pour voyager avec succès à travers des milliers de tamis successifs, l'un sous l'autre. Après un millier de générations successives, les gènes qui sont passés à travers sont probablement les bons.

Aucun compositeur n'avait travaillé ainsi auparavant.

Le fleuve de l'ADN « coule à travers le temps, pas à travers l'espace. C'est un fleuve d'information, pas un fleuve d'os et de chair : un fleuve d'instructions abstraites pour construire des corps, pas un fleuve de corps solides (...) Un fleuve de pure information digitale, coulant majestueusement à travers le temps géologique et se divisant en trois milliards de bras. » *La lettre à Elise*, le premier mouvement de la *Cinquième symphonie*, la *Sonate pour piano en fa majeur*, opus 54 et la plus grande partie de la *Sonate pour piano en mi majeur*, opus 109 sont construits sur des blocs de construction — sur des gènes, plutôt que sur des thèmes. Ils ont plus d'affinités avec une matière vivante qu'avec des œuvres d'art, car ils présentent un phénomène d'auto-organisation dont les caractères fondamentaux (mots-clefs) sont l'auto-renouvellement, l'adaptation et l'évolution.

Le premier mouvement de *l'Héroïque* est essentiellement basé sur un thème en arpège qui, au cours de son auto-renouvellement, de son adaptation et son évolution, dépasse la forme de la sonate, et finit par introduire une coda démesurée, pareille à une tumeur. Elle a l'air d'une tumeur bénigne, tout d'abord ; puis vient la marche funèbre.

Beethoven a fait de son mieux pour contrebalancer le post-scriptum du *Heiligenstadt Testament* en saisissant le destin à la gorge. Tantôt il en résulte une explosion de joie naïve ; tantôt cette joie semble au bord de l'hystérie - dans le finale de la *Neuvième*. Mais un grand nombre de mélodies qui ornent ses mouvements lents sont placides, sereins. Pourquoi ne pas les comparer à la poésie japonaise ? Elles ne dévoilent pas les nuances sensuelles si caractéristiques des mélodies de Mozart.

En cueillant une violette, -

Le svelte

Cœur du printemps !

(Gyôdai)

Les fleurs silencieuses

Parlent aussi

A cette obéissante oreille à l'intérieur.

(Onitsura)

« *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei* » (plus comme l'expression d'un sentiment que comme une peinture) — ainsi présente-t-il sa *Symphonie pastorale*. (Un grand nombre de ses œuvres pourraient être surnommées « pastorales ».) Un autre reflet dans le miroir intérieur, un autre monologue intérieur.

Matthew Arnold écrit dans l'un de ses essais : « La vérité est que nous ne devons pas prendre *Anna Karénine* comme une œuvre d'art ; nous devons la prendre comme une tranche de vie. » (Les problèmes agraires et les élections provinciales sont des ingrédients indispensables à cette énorme tranche de vie.) Et Haydn, Mozart, Brahms, Chopin, Monteverdi ont composé des œuvres d'art. (Ils ne jouaient pas aux dés.) Beethoven est plus proche de Bach à cet égard. Et a beaucoup d'autres égards. Mentalement, il est plus proche de Bach que de Haydn et Mozart, en particulier dans sa dernière période. Si ce n'est que les monologues intérieurs de Bach étaient des dialogues déguisés — une prière incessante.

Beaucoup de choses se reflètent dans le miroir intérieur de Beethoven : les guerres napoléoniennes et la poésie japonaise, la lune et la boulangerie de Filipov, les feuilles mortes et le jardin d'Eden. Dans mon essai sur les *Variations Diabelli*, j'ai dit que Beethoven était le meilleur représentant du paradis musical, en dépit de tous ses procès et tribulations. Il a fait le voyage de Dante : de l'enfer au paradis, de mineur à majeur (souvent à l'intérieur de la même œuvre), d'ici à l'éternité. Et comme Dante, il avait le don de prévoir l'avenir — au moins celui de la musique. D'une certaine manière, il écrivait des romans de science-fiction.

Et l'avenir ne peut se refléter que dans le miroir intérieur. L'avenir parle aussi à cette oreille intérieure obéissante.

VARIATIONS SUR UNE VALSE DE A. DIABELLI OP. 120

Hier, j'ai vu une émission sur Stanley Kubrick qui est mort la semaine dernière. Un critique important a dit que les films de Kubrick plaisaient à tout le monde ou presque : aux adolescents, aux intellectuels, aux femmes au foyer, aux célibataires endurcis. « Et il est bien plus difficile de créer une œuvre qui suscite un intérêt universel », a-t-il souligné. Et il a ajouté que les œuvres de Shakespeare étaient aussi admirées par tout le monde. D'évidence, il n'avait pas vu le film d'Al Pacino *Looking for Richard* où les représentants de divers groupes sociaux s'expriment sur la question. La plupart trouvent Shakespeare ennuyeux, obscur et compliqué.

Aujourd'hui, la notion romantique du génie incompris est passée de mode pour la simple raison que les œuvres d'art sont devenues des produits commerciaux : plus les gens les achètent, mieux cela vaut. Comme dit un réalisateur américain : « Quand j'ai fait mon dernier film, j'ai senti que j'avais un impact réel sur le goût du public. Le goût du public était mon goût. Nous ne faisons pas nos films pour les exposer au Louvre. Nous les faisons pour qu'ils soient vus par le plus grand nombre. » Il en va de même pour tous les arts, j'imagine : les artistes contemporains considèrent rarement le Louvre comme un lieu approprié pour exposer leurs œuvres.

Quelques critiques vont même jusqu'à réécrire l'histoire de l'art ; ils déclarent, par exemple, que Schubert était apprécié et compris de ses contemporains. Oublient-ils qu'aujourd'hui seulement — 170 ans après sa mort — certains aspects de son œuvre sont enfin appréciés à leur juste valeur ? Peu de gens froncent les sourcils quand je dis que sa musique s'apparente plus à l'enfer qu'au paradis. Aujourd'hui, il est possible de jouer toutes ses œuvres malgré la crise économique (et artistique). En d'autres termes, toutes ses œuvres sont devenues commerciales. Il en allait différemment dans les années cinquante, quand Sviatoslav Richter commença à jouer ses sonates pour piano. Même les professeurs du conservatoire de Moscou fronçaient les sourcils : à leur avis, il fallait jouer Schumann et non Schubert — en tout cas pas ses sonates, à l'exception de celle en Si bémol (D. V. 960).

Beaucoup de musiciens professionnels, sans parler des simples amateurs de musique, n'apprécient pas les *Variations Diabelli*. (Était-il beaucoup plus facile de l'écrire que de composer la *Neuvième symphonie* qui plaît même au héros d'*Orange mécanique* ?) Je suis intimidé par cette œuvre sans parallèle dans l'histoire de la musique. (Et il est difficile d'écrire à propos de cet opus secret. J'aurais déjà achevé mon essai sur la *Neuvième symphonie*. Et sur *2001 Odyssée de l'Espace*.) Je les ai étudiées il y a quatre ans, à l'époque où j'écrivais mon plus long roman *Chasey Saves the World*. Le roman a près de 1000 pages. Je ne pense pas que j'aurais été capable d'écrire une œuvre de cette envergure si je n'avais été en quelque sorte sous l'influence des *Variations Diabelli*, de leur liberté et de leur diversité troublantes. Peut-être mon roman *Chasey Saves the World* n'est-il qu'un essai sur les *Variations Diabelli*.

Michel Butor leur a consacré un livre — 150 pages. Dante paraît aussi avoir été inspiré par elles, quand il écrivait sa *Divine Comédie*. Et Dieu ? Après tout, notre histoire se résume à quelques variations sur un thème assez inepte — l'humanité.

Quelques variations : pas plus de 33. Peut-être moins. Mais Beethoven était généreux. Au début il refusa de composer quoique ce soit sur un thème aussi banal. Puis il changea d'avis et envoya une lettre à Anton Diabelli, en lui demandant la permission d'écrire non pas une, mais 6 ou 7 variations sur un thème qu'il avait fourni à plusieurs compositeurs, notamment Schubert, Czerny, Hummel et Liszt. Finalement, Beethoven se laissa emporter par son travail. Je me demande si quelque chose de semblable s'est produit dans notre histoire. Le monde aurait pu ne pas voir le jour. Et le déluge aurait pu y mettre fin — après 6 ou 7 variations. Et pendant combien de temps Dieu refusa-t-il de créer quelque chose ? Mais le temps n'existait pas avant le « big bang ».

Supposons qu'il y ait un monde en dehors de l'univers. Supposons que ses habitants puissent lire notre univers comme un roman. Ce roman deviendra-t-il un best-seller ?

Voici le poème que j'ai écrit il y a quelques jours :

LA PERSPICACITÉ DU CORPS

Je pense que notre corps sait mieux
ce dont nous avons besoin, et ce dont nous n'avons pas besoin —
mieux que notre âme et notre esprit.

Certains deviennent sourds parce qu'ils n'ont pas besoin de sons.
Et leurs vies silencieuses les conduisent à Dieu —
Les films muets de leurs vies.
La surdité a conduit Beethoven à ses derniers quatuors,
ses dernières sonates pour piano ;
et à Dieu — en tout cas, au paradis,
à en juger par le troisième mouvement de l'opus 132.
Et ceux qui entendent le paradis sur terre
ne sont pas vraiment sourds.

La surdité n'a rien à voir avec l'audition.
Tout se passe dans l'esprit, qui a ses oreilles
et ses yeux, son nez, sa peau.
Mais l'esprit est guidé par le corps.
Et l'esprit est un enfant turbulent, sans foi ni loi.

Beethoven ne souhaitait pas devenir sourd.

Il a fait de son mieux pour échapper au monde « dans lequel seuls les poissons peuvent vivre et prospérer ».

Il a presque commis un suicide —
 l'ultime tentative de remédier au Mal.
 Mais le corps est allergique à la mort
 sous toutes ses formes.

Je crois vraiment que Beethoven devait devenir sourd pour se débarrasser de l'influence de Haydn et, d'une manière générale, de l'école viennoise qui aurait pu affadir ses recherches musicales, ses incursions audacieuses dans l'avenir. Car il a prédit l'évolution musicale de son siècle, de notre siècle. Et même notre littérature. Il a prédit Flaubert et Nabokov qui n'ont jamais utilisé deux fois les mêmes modèles stylistiques et structuraux ; il a aussi annoncé Joyce dont l'*Ulysse* est rempli d'échos beethovéniens. L'idée même du monologue intérieur a son origine dans Dujardin, dans *Anna Karénine* et aussi dans l'*Ariette* op. 111 où un thème, un sentiment subit plusieurs métamorphoses avant de se dissoudre en harmonie – dans l'harmonie du sommeil, comme les pensées de Molly à la fin d'*Ulysse*. (Un sentiment érotique dans son cas). Ou dans l'harmonie de la mort, dans l'harmonie de la rose blanche (*candida rosa*) que Dante contemple à la fin de son odyssée de l'espace.

Mais ces prophéties sont moins importantes que la manière dont Beethoven rassemble les fragments les plus hétérogènes en une saisissante entité musicale - les *Variations Diabelli*, par exemple. Ou ses derniers quatuors. Il y dévoile ses pensées musicales avec une franchise désarmante : il nous autorise à pénétrer dans son laboratoire, dans les recoins les plus intimes de son cerveau. (Privé de l'ouïe, Beethoven n'avait d'autre alternative que de se retirer dans son cerveau). Et je ne pense pas que Mahler, Berg ou Chostakovitch aient mis à nu leurs pensées et leurs sentiments à ce point et avec une telle candeur anatomique. Haydn s'arrête à mi-chemin, quoique son cerveau soit plus visible que celui de Mozart. Il se soumet toujours à la discipline formelle de la sonate. Et sa musique aurait pu entraver la progression de Beethoven vers la transparence.

Ces paysages intérieurs me font penser au *Voyage fantastique*, un film dans lequel un groupe de scientifiques est introduit dans le cerveau d'un homme en train de mourir pour raccommoder quelques canaux ou neurones. Le paysage du cerveau est si beau, si séduisant, qu'ils en oublient leur travail.

Et on a aussi la permission de voyager autour du cœur de Beethoven — un voyage tout aussi séduisant, une autre odyssée de l'espace. Métaphoriquement, le cœur est associé avec le romantisme et la sentimentalité. Beethoven est, je pense, le compositeur le plus sentimental de l'histoire de la musique ; il devance à cet égard tous les compositeurs italiens et russes. Même les romances de la vieille Russie sont moins sentimentales parce qu'elles « embellissent » toujours les peines de cœur et les transforment en mélodies pleines de charme, souvent déchirantes. Beethoven procède autrement : il

arrête la croissance naturelle de ses mélodies, les dépouille de tous les ornements — de l'infini Wagnérien — en sorte qu'il subsiste seulement des motifs courts, fondamentaux, répétés plusieurs fois comme pour marteler dans nos cœurs la quintessence de la tristesse (variation XXIX). Où au contraire, il agrémente un thème simple d'une multitude d'ornements qui brodent sur lui en racontant par le menu la même histoire triste. Ainsi la douleur exprimée par le thème atteint-elle une intensité presque insupportable (variation XXXI). D'ailleurs, on pourrait appeler ces deux variations, ainsi que la variation XXX, « l'anatomie de la tristesse » par analogie avec le fameux livre de Robert Burton. Ou « la quintessence de la tristesse ». Les dernières œuvres de Brahms sont souvent plus mélancoliques ; quelques nocturnes et mazurkas de Chopin plus nostalgiques et poignants. Mais je n'ai jamais rien entendu de plus douloureux que ces trois variations.

Ce qui suit, toutefois, peut être comparé aux derniers chants du *Paradis* de Dante : en dépit de son humeur chagrine et de ses crises de désespoir, Beethoven était beaucoup plus près du paradis que de l'enfer. La variation XXXII (fugue) résonne comme ces chants qui expliquent la doctrine chrétienne, la création et la hiérarchie des anges. (Les fugues de Beethoven gardent un côté scolastique, toutes débridées, indisciplinées qu'elles soient par rapport à celles de Bach et de Mozart). Et la variation XXXIII correspond aux quatre derniers chants du paradis dont l'action (ou l'inaction) est située au-delà de l'espace et du temps. Dans le troisième mouvement du quatuor op. 132 mentionné plus haut, certains accords se succèdent avec la majesté d'un rite. Et les rites sont situés au-delà du temps. (Et leur espace est symbolique — une église ou une aire sacrée.) La même chose se reproduit avec la dernière variation. Ce Menuet sonne comme un rite — ou plus exactement comme une danse rituelle. Ou comme le début du *chant XXXI* :

*In forma dunque di candida rosa
 mi si mostrava la milizia santa
 che nel suo sangue Cristo fece sposa;
 ma l'altra, che volando vede e canta
 la gloria di colui che la 'nnamora
 e la bontà che la fece cotanta,
 sì come schiera d'ape che s'infiora
 una fiata e una si ritorna
 là dove suo laboro s'insapora,
 nel gran fior discendeva che s'addorna
 di tante foglie, e quindi risaliva
 là dove 'l süo amor sempre soggiorna.*

*(En forme donc de rose blanche
 m'apparaissait la sainte milice*

*que le Christ épousa dans son sang;
 mais l'autre, qui voit et chante en volant
 la gloire de celui qui l'embrase d'amour,
 et la bonté qui la fit si grande,
 comme essaim d'abeilles, qui tantôt
 s'enfleure et tantôt retourne
 là où son butin prend saveur,
 plongeait dans la grande fleur qui s'orne
 de tant de feuilles, puis remontait
 là où son amour séjourne toujours.)
 Traduit de l'italien par Jacqueline Risset*

Je ne pense pas que les mots soient inadéquats pour exprimer ou décrire une pièce musicale.

Beethoven est le meilleur porte-parole du paradis dans la musique profane. Naturellement, il a jeté quelques coups d'œil sur l'enfer et il y a même, dans les *variations Diabelli*, quelques passages d'inspiration infernale, par exemple la variation *XXI* où les démons torturent leurs victimes et se moquent de leurs souffrances. (L'un de ses homologues est le chant *XXI* de *l'Enfer*.) Il y a aussi une étrange parodie du *Don Giovanni* de Mozart (variation *XXII*) qu'on pourrait attribuer à une interférence démoniaque. Néanmoins, le sentiment contemplatif prédomine dans cet impressionnant chef-d'œuvre. Et aussi la joie pure — la joie candide — souvent exprimée de manière si exubérante que l'air semble frémir de myriades d'anges peints par Botticelli (variation *XXIII*).

Au chant *XXI*, Dante et Virgile sont rejoints par un esprit qui les accueille et les questionne. Suit une conversation au cours de laquelle l'ombre (le poète Statius) reconnaît sa dette envers la poésie de Virgile. Statius découvre aussitôt qu'il est en présence de Virgile :

*Già s'inchinava ad abbracciar li piedi
 al mio dottor, ma el li disse: 'Frate,
 non far, ché tu se' ombra e ombra vedi.'
 Ed ei surgendo: 'Or puoi la quantitate
 comprender de l'amor ch'a te mi scalda,
 quand' io dismento nostra vanitate,
 trattando l'ombra come cosa salda.'*

*(Il se penchait déjà pour embrasser les pieds
 de mon docteur, qui lui dit : « Frère,
 ne le fais pas, car tu es ombre, et vois une ombre.
 Et lui, se redressant : « Tu peux comprendre*

*la quantité d'amour qui me brûle pour toi,
 puisque j'en oublie notre vanité,
 traitant les ombres comme corps solides. »)*
Traduit de l'italien par Jacqueline Risset

La quintessence de la *Sehnsucht* dans la littérature ! Par parenthèse, la variation XXXI ressemble à un nocturne de Chopin, et Chopin est le meilleur porte-parole du purgatoire. Et Schubert est le meilleur porte-parole de l'enfer, cela va sans dire.

Le nombre des variations que Beethoven a écrit sur le thème de Diabelli est égal au nombre des chants du Paradis et du Purgatoire. L'enfer contient 34 chants parce que le chant I est une sorte d'introduction — le thème de la *Comédie* annoncé par Virgile (un voyage dans l'au-delà.)

A la fin des années soixante, j'ai entendu Maria Yudina jouer les *Variations Goldberg*. Comme à son habitude, elle parla beaucoup durant le récital, et mit en parallèle de chaque variation un vers ou un épisode du nouveau testament. J'étais tellement irrité par ces comparaisons burlesques que je suis parti à l'entracte — l'une des choses les plus stupides que j'ai faites de ma vie, d'autant que j'ai continué à boudier ses concerts.

Sans doute les parallèles que je trace entre la *Divine comédie* et les variations Diabelli sont-ils incongrus. Mais je ne peux éviter de comparer Dante et Beethoven que je considère comme les artistes les plus exceptionnels de l'histoire de l'humanité. Je leur baiserais les pieds si l'on m'autorise à les voir dans l'au-delà. A la fin des séances d'enregistrement, j'ai eu l'impression qu'aucun artiste ne pouvait être comparé à Beethoven, pas même Bach ou Mozart. Pas même Shakespeare. Et puis, j'ai pensé à Dante. Et je me suis dit que seuls Dante et Beethoven pouvaient se comparer à Dieu, car seuls ils ont créé des mondes aussi infinis et éternels que le nôtre. Mieux encore — c'est à travers leurs œuvres qu'on peut découvrir le néant qui a précédé la création.

*Il n'y avait pas d'inexistant ou d'existant ; il n'y avait pas
 de royaume dans l'air, ni de ciel au-delà.
 Une substance s'abritait-elle quelque part ? et où ?
 Qui donnait abri ? Y avait-il de l'eau, sa profondeur insondable ?*

*La mort n'existait pas alors, mais rien n'était immortel :
 il n'y avait pas de signe, de diviseur du jour et de la nuit.
 Cette Chose Unique, sans souffle, respirait par sa propre
 nature : sauf elle, il n'y avait rien.*

The Rig-Veda

POSTSCRIPTUM

Notre histoire se résume à quelques variations
sur un thème assez inepte — l'humanité.
Et c'est un thème de danse, j'imagine.
Quelque chose comme une valse, une valse de Diabelli ?
(Strauss était trop brillant pour l'humanité.)
Quelque chose comme le *Rigodon* de Céline.
(Céline lui-même était du hard rock.)
La musique répétitive de la vie
se retrouve dans les danses.
On y danse tout en rond :
encore une ronde de nuit,
encore une ronde de jour,
encore une ronde de police,
encore une Carmagnole...
Et sa futilité : la cigale
qui suit le conseil de la fourmi.
(La fourmi aussi exécute une danse,
une gavotte ou une allemande.)
Et la vanité, et la suffisance.
Notre destinée en forme de tango.

Le rap est un symbole
de la dernière décennie.

LES TROIS DERNIERES SONATES DE BEETHOVEN (à revoir)

Les miroirs exercent une fascination indéniable sur les êtres humains. Assisté par une sorcière obligeante, on peut contempler dans un miroir le temps passé et, surtout, le temps futur. Le destin de l'homme curieux - Macbeth, entre autres - se cache dans un miroir; et aussi la beauté féminine qui n'a pas besoin de sorcellerie pour se manifester au grand jour.

Les habitants des îles Fiji pensaient que l'homme avait deux âmes, l'une claire et l'autre ténébreuse. L'âme ténébreuse terminait ses jours aux enfers; l'âme claire résidait constamment dans un reflet, dans un miroir.

L'histoire de l'art est pleine de reflets. La plupart des oeuvres se reflètent à la fois dans le miroir du passé et dans celui du futur.

Aucun grand artiste ne bâtit son oeuvre sur rien. Le passé influence et, en quelque sorte, gouverne le présent. Les tentatives d'en faire table rase se soldent nécessairement par un échec. Les révolutionnaires de l'art et de la politique appauvrissent leurs oeuvres, leurs idées, lorsqu'ils rejettent sciemment les richesses accumulées au cours des âges. De vrais révolutionnaires - Joyce et Schoenberg, par exemple - dressaient volontiers la liste de leurs précurseurs; ils étendaient leurs oeuvres dans le temps. Bach, Wagner et Brahms constituent le passé de Schoenberg. Berg, Webern, Boulez et Stockhausen le prolongent dans le futur. Grâce à ce réseau d'affinités, à cette enfilade de reflets, les oeuvres de Schoenberg ont graduellement acquis une profondeur irréductible. (Quant à Joyce, il est un miroir de toute la littérature anglaise et, peut-être, de toute la littérature mondiale.)

Dans sa jeunesse, Beethoven s'est révélé un successeur hardi de Haydn. Par ailleurs, ses oeuvres de maturité ont influencé plusieurs générations de compositeurs - Schubert, Berlioz, Brahms, Wagner, Chostakovitch... Beethoven ne se dérobe donc pas au rituel des reflets. Jusqu'à un certain point.

On éprouve une étrange sensation en écoutant ses derniers quatuors et ses dernières sonates pour piano. On devrait éprouver la même sensation en présence d'un être humain qui, contrairement aux lois physiques d'ordinaire infaillibles, ne se reflète pas dans le miroir.

La disparition du reflet, attribuée souvent aux manigances des forces maléfiques, ne présage rien de bon. Rappelons le conte d'Hoffmann *Die Geschichte vom verlorren Spiegelbilde* (Le reflet perdu), ou la légende qui nous met en garde contre une personne sans reflet, « car cette personne est assurément un vampire ».

On se sent perdu devant des oeuvres qui ne se prolongent pas, (qui) se referment sur elles-mêmes; comme si l'histoire, au lieu de continuer son mouvement inexorable et linéaire, faisait un détour, s'arrêtait quelque part. Schoenberg avouait ne pas comprendre les derniers quatuors de Beethoven. Aucun compositeur ne semble avoir été influencé par cette musique. Elle n'a pas de reflet dans le futur. On a parfois l'impression qu'elle n'a jamais été composée, imprimée, que les partitions sont susceptibles de disparaître un jour ou l'autre.

Les derniers quatuors et les dernières sonates de Beethoven, les dernières oeuvres de Scriabine, tout Berlioz, *Finnegans Wake* de Joyce sont une fin en soi, une impasse; au-delà, il n'y a plus de temps.

Dans le deuxième mouvement de la sonate op.111, la mélodie se dissout dans l'harmonie (un grand nombre de mélodies beethovéniennes ne sont que des harmonies déployées), les interminables trilles figent la musique; le temps s'arrête comme pour suggérer un état de choses où il n'existe pas - l'éternité.

FRANZ SCHUBERT

LA VERITE

Il est difficile de croire que, pendant un siècle et demi, Schubert fut considéré comme un compositeur simple, chantre d'une vie rustique dont les signes extérieurs - ruisseaux, moulin, etc. - constituent le canevas d'un certain nombre de ses lieder. On avait l'air d'oublier que la plupart de ses lieder, même sous une apparence sereine, présagent les cauchemars d'un Hugo Wolf.

Chez Bach, la tonalité mineure a souvent une connotation joyeuse - comme si toutes les souffrances et les injustices se dissolvaient dans la bonté finale du Seigneur. D'après Spinoza, le mal n'existe qu'en vertu de notre esprit caduc, détérioré par le temps et l'espace : dans l'esprit atemporel, infini de Dieu, tout n'est qu'ordre et beauté. « Pour Dieu, tout est beau et bon et juste ; les hommes tiennent certaines choses pour justes et d'autres pour injustes », dit Héraclite d'Ephèse. Chez Beethoven, majeur et mineur correspondent plus ou moins à ces opposés classiques de nos humeurs : la joie et la tristesse. Cela crée du reste l'équilibre inimitable qui distingue ses oeuvres. Chez Schubert, le majeur est souvent tragique - à la limite du supportable. L'équilibre harmonique se trouve ainsi rompu, détruit.

Dans les dernières oeuvres de Schubert, majeur et mineur sont presque interchangeables, avec éventuellement pour résultat leur juxtaposition rapide, illogique. Les rythmes dansants qui parsèment ces oeuvres n'ont rien à voir ni avec la marotte bien connue des habitants de Vienne - on croirait qu'ils dansent même quand ils flânent dans les rues - ni avec les fêtes villageoises peintes par un Brueghel. Ils font plutôt penser à la salle d'attente d'un psychanalyste.

AJOUTER

Cela nous rappelle plus généralement que ce terme de *heimlich* n'est pas univoque, mais qu'il appartient à deux ensembles de représentations qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé.

Les dernières œuvres de Schubert produisent une sensation de malaise qui annonce une sorte de vérité absolue, rarement ressentie dans l'art. Cette vérité dépasse les lois de la catharsis aussi bien que celles de la composition; d'où les accusations de longueur et de gaucherie proférées à l'adresse de Schubert.

Il y a très peu de variantes dans sa musique : la vérité n'a pas besoin de variantes.

LA SONATE EN SI BEMOL, D.V. 960

Je me souviens avec une acuité nostalgique du jour où, jeune étudiant au conservatoire de Moscou, j'ai entendu pour la première fois le dernier quatuor de Schubert. En dépit de ma détermination à me concentrer principalement sur les aspects techniques de l'œuvre, j'avais l'impression que, dans les deuxième et quatrième mouvements surtout, la musique dépassait ses propres limites, devenant l'expression tangible du mot « horreur ». De nombreuses années plus tard, j'ai éprouvé une impression similaire en visitant à Milan une importante exposition d'Edvard Munch.

« Nous nous croyons à deux doigts d'une vérité absolue, éblouissante dans sa splendeur, et en même temps presque accueillante dans sa simplicité », dit Nabokov à propos de l'œuvre d'un écrivain imaginaire. Cette vérité absolue, ou son équivalent musical – l'harmonie parfaite –, un auditeur sentimental peut la découvrir et l'apprécier dans les œuvres de la plupart des compositeurs, Schubert compris. En effet, les œuvres de la jeunesse de Schubert, les lieder notamment, nous livrent un nombre impressionnant de thèmes célestes dont le développement, à peine perturbé par quelques dissonances accidentelles, s'achève dans la sérénité d'un *happy ending*. La *Sonate en si bémol* débute sans ces passages subits de majeur en mineur si caractéristiques pourtant des dernières œuvres de Schubert. « Nous nous croyons à deux doigts d'une vérité absolue », mais elle s'évanouit, annihilée par les fluctuations tonales, et surtout le trille dans les graves : le trille le plus sinistre de toute l'histoire de la musique.

« L'homme est mort et nous ne le savons pas. » La sonate est achevée, nous laissant en guise de souvenir le triomphe du mensonge, non celui de l'éblouissante vérité que les premières mesures semblaient nous offrir ;

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

Autre exemple de l'horreur dans l'art : la vie est assez proche pour nous assimiler à Tantale, et cependant trop lointaine pour être accessible. Le poème a été composé en prison, mais cela ne diminue en rien sa portée universelle. (Verlaine n'ignorait pas que la vie citadine n'était ni simple ni tranquille ; mais comparée à son chaos personnel, elle étachit tranquille : la face cachée de l'horreur.)

La simplicité et le calme apparents du monde extérieur peuvent avoir inspiré à Schubert ces rythmes de danse qui, dans le dernier mouvement de la *Sonate en si bémol*, sont assombris par les monstrueuses intrusions des accords en mineur. Comme si un violoniste de village, légèrement éméché, était soudain frappé par la foudre. Tout le processus me rappelle ce que Bergson disait à

propos de l'âme qui n'est capable de se joindre à Dieu que passagèrement, quelle que soit la force de l'élan mystique, car quelque chose reste en dehors : la volonté à l'origine de l'union.

Il y a deux ans, cette participation et non-participation, cette dualité des dernières œuvres de Schubert s'est curieusement confondue avec mes préoccupations littéraires : lors d'un voyage dans le Sud de l'Allemagne, l'idée m'est venue d'écrire un roman dont le protagoniste tenterait de s'identifier à Louis II de Bavière. L'identification n'est jamais totale : une fissure dans l'identité de mon héros donne naissance à toutes sortes de situations ambivalentes dont la progression inexorable conduit au suicide rien de plus qu'un miroir brisé. « Parfois, je laisse passer une ligne, un point, une plante qui pousse sur ma terrasse, une feuille qui bruisse sous mes pantoufles, une douleur qui fait la noce dans mon estomac. Je suis sans cesse confronté à la perspective de corriger mes erreurs flagrantes, d'ajouter à ma représentation les lignes et les douleurs manquantes, d'adjoindre des post-scriptum à mes lettres. Somme toute, ni le français ni l'anglais ne me donnent l'occasion de prendre pied sur la terre ferme. Wagner n'est d'aucun secours, lui non plus. »

Tous ces liens et coïncidences ont surgi de nouveau quant, à Lockenhaus, Gidon Kremer m'a demandé de jouer la *Sonate en si bémol*. Affranchis de l'automatisme des tournées, favorisés par l'atmosphère détendue du festival, mes souvenirs, lectures et projets se sont fondus en une agréable synthèse dont l'enregistrement m'aide aujourd'hui à évoquer cette nuit d'été, cette grande salle du *Burg* où j'ai joué la sonate. Je crains seulement que ma sentimentalité congénitale ne me porte à pardonner trop aisément les carences de mon interprétation.

LA SONATE EN LA MINEUR, D.V.845

Ceux qui parviennent à l'antichambre de la mort – dans une salle de réanimation ou au milieu de nulle part, coincés entre le volant et la porte de leur voiture – ont parfois l'occasion intimidante de jeter un coup d'œil dans l'au-delà et de revenir dans le monde des vivants grâce au talent de leur chirurgien ou à l'intervention opportune d'un passant. Les récits de ces émules involontaires de Dante contiennent quelques points communs, par exemple l'image d'un long tunnel et d'une lumière attendant les âmes à l'extrémité du tunnel. Quelle est la nature de cette lumière ? Est-ce un feu qui brûle dans les forêts de l'enfer ? Est-ce la rutilance du paradis ?

Schubert n'a pas eu d'expérience de cette sorte. Pourtant ses dernières œuvres semblent décrire en termes musicaux tout à la fois le tunnel où les âmes des morts se frayent un chemin vers l'au-delà, et la lumière – dans le cas de Schubert, le feu éternel de l'enfer. (Dans la fantaisie en ré mineur, K.397 de Mozart, la lumière provient naturellement d'une matinée radieuse du paradis, à moins qu'il ne s'agisse de la blouse blanche du médecin.)

L'été dernier, j'ai écrit un poème intitulé « *In the Coma* » (Dans le coma). Le héros reçoit un coup de téléphone. Une voix étrangère lui apprend qu'il vient de mourir. Au début, le jeune mort ne fait pas attention à la nouvelle mais, de retour dans sa chambre, il perçoit dans l'air une odeur d'encens. Sur son oreiller repose un bouquet de chrysanthèmes. Et il entend une marche funèbre - où qu'il aille : dans la rue, dans le jardin public, sur le quai de la gare, au bord de la place... Il entend aussi *Ein deutsche Requiem*. L'orchestre est placé sous la direction de Willem Mengelberg. Ma vision du poste frontière est privée de toute lumière, heureuse ou malheureuse. Néanmoins, elle présente une sorte de tunnel et, en termes d'atmosphère poétique, correspond aux dernières sonates de Schubert, à son *Quintette pour deux violoncelles*, à son dernier quatuor.

J'ai écrit un autre poème à ce sujet :

THE IMPOSSIBILITY OF SUICIDE

*Chasms. Chasms. I might call them holes
or downward perspectives. I call them chasms.
They yawn at my feet whenever I stop.
I can't be on the move. Always. So
they split the floor open.*

*I do not fall into these chasms,
contrary to what might be expected.
(One step would be enough.
A half-step.)*

*In my mind
stands a tree.
I can't find it.*

L'IMPOSSIBILITE DU SUICIDE. Précipices. Je pourrais les appeler des trous noirs ou des perspectives renversées. Je les appelle des précipices. Ils baillent à mes pieds chaque fois que je m'arrête. Je ne puis être toujours en mouvement. C'est pourquoi ils déchirent le plancher. Je ne tombe pas dans ces précipices, comme on pourrait s'y attendre (un pas serait suffisant, un demi-pas). Dans mon cerveau se dresse un arbre. Je ne peux pas le retrouver.

L'arbre qui pousse dans le cerveau de mon personnage est une copie miniature de l'Arbre de Vie dont aucun catalogue des symboles ne saurait se passer. Incapable de se brûler la cervelle, mon personnage continue de vivre au bord de ces précipices tentateurs qui lui offrent quelques aperçus du territoire de l'enfer. « ...je ne sais pas, je ne le saurait jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je vais continuer », dit Beckett dans « 'Innomable », après nous avoir offert sa version de l'enfer. Pourquoi faut-il continuer ?

La sonate en la mineur fait penser, entre autres, à « Stalker », le film de Trakovsky où quelques hommes pataugent dans la boue d'un no man's land et progressent lentement à travers un tunnel initiatique. Il y a une espérance déçue à la fin du tunnel. Il y a une espérance déçue dans le second mouvement de la sonate en la mineur. Et dans le trio du troisième mouvement.

Sur la tombe de Schubert, sont gravés ces mots de Franz Grillparzer : « Ici l'art de la musique a enterré un riche trésor et des espérances plus riches encore. »

Les espérances d'un enfer encore plus riche en tortures musicales.

LA SONATE EN SOL MAJEUR (OP. 78)

Et alors nous nous précipitâmes dans les étreintes de la cataracte, où un gouffre s'entrouvrit, comme pour nous recevoir. Mais voilà qu'en travers de notre route se dressa une silhouette voilée, de proportions beaucoup plus vastes que celles d'aucun habitant de la terre. Et la couleur de la peau de la silhouette était de la blancheur parfaite de la neige.

E.A. Poe, Les Aventures de Gordon Pym

Certains apprécient et même recherchent le vertige de la couleur blanche. A cet égard, rien ne surpasse ni n'égale le *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch qui superpose une géométrie blanche à la blancheur de l'infini – l'horreur du Temps sur l'horreur de l'Eternité. En termes picturaux, au moins, ce tableau dénonce les limites de ce qu'un être humain peut endurer psychologiquement.

Je suis redevable à Borges de nombreux plaisirs littéraires éprouvés au cours des deux dernières décennies. Le plaisir de l'horreur blanche – un euphémisme tautologique – est celui que j'apprécie le plus, peut-être à cause de la *Sonate en sol majeur* de Schubert. Je me demande en quelle mesure les plaisirs artistiques peuvent être masochistes.

J'ai écrit cinq essais sur Schubert et, chaque fois, j'ai mis l'accent sur la morbidité de ses dernières œuvres, au détriment de leurs aspects plus réconfortants. Et de fait, les dernières sont encore plus morbides et perverses que les premières, dans la mesure où la blancheur est plus terrifiante que la noirceur.

A la différence de Scriabine et Rimski-Korsakov, je n'ai pas reçu le don de l'audition colorée ; pourtant je sens et je vois l'insupportable blancheur de la *Sonate en sol majeur*. Son mouvement introductif semble situé, non au début, mais à la fin de quelque chose – une méditation, un long voyage, une longue nuit d'insomnie, une vie trop courte... Glenn Gould a dit que Mozart aurait dû mourir plus tôt. Je me demande ce que la musique serait devenue si Schubert était mort deux ou trois années plus tard.

Le premier mouvement de la *Sonate*, qui semble n'être composée que de derniers mouvements, me fait penser aux dernières pages « blanches » des *Aventures de Gordon Pym* d'Edgar Poe.

La substance cendreuse pleuvait alors incessamment autour de nous et en énorme quantité. La barrière de vapeur au sud s'était élevée à une hauteur prodigieuse au-dessus de l'horizon, et elle commençait à prendre une grade netteté de formes. Je ne puis la comparer qu'à une cataracte sans limites, roulant silencieusement dans la mer du haut de quelque immense rempart perdu dans le ciel...

De funeste ténèbres planaient alors sur nous ; mais des profondeurs laiteuse de l'océan jaillissait un éclat lumineux qui glissait sur les flancs du canot.

En dépit de ses rythmes dansant qui présupposent la présence invisible d'insouciantes campagnards échauffés par la bière, la *Sonate* reste étrangement inhumaine, inanimée, désolée. De temps à autre, une silhouette irréaliste, extraterrestre, fait son apparition – pour accroître l'impression de solitude.

Ce jour-là, passa à côté de nous un de ces animaux blancs dont l'apparition sur la baie de Tsalal avait causé un si grand émoi parmi les sauvages. J'eus envie de l'accrocher au passage ; mais un oubli, une indolence soudaine s'abattirent sur moi, et je n'y pensai plus.

Dans le second mouvement, Schubert succombe une fois de plus à la tentation sadique d'interrompre une mélodie immaculée par un groupe d'accords brutaux. Comme s'il s'accusait d'hypocrisie, d'immaturité ou de philanthropie équivoque – le péché par action que j'évoque dans ce poème :

HUMANISM

*From time to time we happen to hear,
'This is the end!' We shout, 'Oh dear!'
We rush towards our desperate friend
And snatch the pistol from his hand.*

*And should our friend hold no pistol
(He might prefer skyscrapers and poisons)
We simply pat him on his shoulders
And, while doing so, administer*

*Piquant words of flattery, murmuring,
'Come on, cheer up, you're healthy,
Intelligent and rich. And Betsy
Is the best wife anyone could hope for.'*

*We count unconsciously on our fingers
His wife's betrayals and false oaths.
We figure out the steady growth
Of his lung cancer. He still lingers*

*On our earth. What for? To feel
Excruciating pain? To find out
About his dear wife's outings?
To have another gorgeous meal*

*In his favourite restaurant?
To read a story by Chesterton?
The Innocence of Father Brown.
We bring the book and a dressing gown.*

HUMANISME. De temps à autre nous entendons « c'est la fin ! » Nous crions « mon Dieu ! » Nous nous ruons vers notre ami désespéré et nous arrachons le pistolet de sa main. Et si notre ami ne tient pas de pistolet (il peut préférer les gratte-ciel ou le poison), nous lui tapotons fraternellement l'épaule, et ce faisant, nous lui administrons des mots touchants de flatterie ; nous murmurons « allons, courage, tu es en bonne santé, intelligent et riche. Et Betsy est la meilleure femme qu'on puisse espérer. » Nous comptons inconsciemment sur nos doigts les trahisons et les faux serments de sa femme. Nous nous représentons la croissance régulière de son cancer du poumon. Il s'attarde encore sur terre. Pourquoi ? Pour souffrir atrocement ? Pour découvrir les escapades de sa chère épouse ? Pour prendre un autre repas fabuleux dans son restaurant favori ? Pour lire une histoire de Chesterton ? L'Innocence du Père Brown. Nous lui offrons le livre et une robe de chambre.

Quant aux amis de Schubert, ils appartenaient pour la plupart à la catégorie des mouches du coche. Ils lui conseillaient de raccourcir ses « *himmlische Längen* », d'écrire des lieder plaisants, « beaux » - semblables à ceux qu'il avait composés dans son adolescence. Ils cherchaient à éviter ce qui ressemblait indéniablement à un suicide musical au ralenti.

La *Symphonie inachevée* est achevée, bien entendu – le second mouvement n'est même pas indispensable. Le troisième et le quatrième mouvements de la Sonate en sol majeur pressent l'allure de l'épouvante. Et pourtant tout reste immobile – achevé.

Dans son essai sur *La Métamorphose*, Borges écrit que les romans inachevés de Kafka doivent leur pathétique au nombre infini des obstacles que leurs identiques héros doivent surmonter. Ces romans n'auraient pas pu être finis. Ils sont infinis. Comme l'enfer. Le héros du *Procès* est en fait exécuté dans le premier chapitre.

Est-ce la signification de « *himmlische Längen* » ?

LES DERNIERES SONATES

Une fois l'enregistrement de Bach terminé, j'ai eu l'impression que toute ma vie était contenue dans le *Clavecin bien tempéré*, mon passé et mon avenir. L'actuel enregistrement de Schubert reflète mon état d'esprit - mon présent, en d'autres mots. Mon amertume et mon dégoût. S'accordent-ils avec ce que Schubert éprouvait lui-même au seuil de la mort ? Il croyait qu'il avait été empoisonné et refusait en conséquence de manger quoi que ce soit, en particulier du poisson. Et, autour de lui, tout devait sentir le poisson à ce moment. Il se croyait dans un sous-sol, quelque part. « Est-ce que je ne mérite pas une place *sur* terre ? » demandait-il. Il ne reconnaissait pas sa propre chambre parce que Beethoven n'y était pas. (Et je ne reconnais pas Paris parce que Proust, Joyce et Beckett n'y vivent plus. Comme si nous vivions sous terre, dans un débarras quelconque). Je ne pense pas qu'il avait envie de continuer à vivre et à composer. Les grands artistes ne meurent pas s'ils veulent vivre et créer de nouveaux opus. Pendant qu'il composait le *Requiem*, Mozart n'avait plus le désir de vivre non plus, d'où l'apparition de l'Homme Noir.

Un nombre de choses contribua à créer l'atmosphère idéale pour interpréter les dernières sonates de Schubert. Entre autres, je découvris deux romans les plus sombres de toute l'histoire de la littérature : *Jude the Obscure* de Thomas Hardy et *Moscou heureuse* d'Andrei Platonov. Dans le premier, un enfant tue ses deux frères et se pend lui-même parce que les enfants sont des fardeaux pour leurs parents et ne devraient donc pas être nés. Dans le roman de Platonov, un protagoniste parvient à la conclusion que les morts ne peuvent ressusciter d'entre les morts que par la mort, grâce à l'élixir de vie sécrété par le corps humain au moment du dernier soupir. Et, à un moment, il montre la localisation de l'âme humaine en plongeant sa main dans un cadavre encore tiède - dans le vide séparant la nourriture digérée des aliments non digérés.

J'aime ces deux écrivains depuis de nombreuses années. Pourquoi faut-il que je tombe sur ces romans juste avant cet enregistrement de Schubert ? *Moscou heureuse* a été publié en 1991, ce qui explique en partie ma découverte tardive de son existence. C'est un roman inachevé, découvert dans les cahiers de Platonov.

Avant les séances d'enregistrement, j'étais plongé dans mon travail sur mon dernier roman, *Tristan sur terre*, d'où vient l'extrait suivant :

Bon, je les ai éteints, en fin de compte. Tous ces gens. Plus de paroles. Seul, mon ordinateur est encore branché, et ronronne avec mes pensées et mes prophéties. Laissez-moi parler à mon ordinateur. Laissez l'ordinateur me caresser de temps à autre. Tant que je vivrai. Mon 50e anniversaire. Certains commencent à célébrer leur jubilé un an à l'avance. Et ils continuent de le célébrer pendant trois ans au moins. Je fêterai mon anniversaire dans les bois. Et j'espère qu'il y aura moins de joggers. Ce jour là. Moins de joggers que d'habitude. Le meilleur cadeau d'anniversaire que mes contemporains puissent m'offrir.

Est-ce que j'aurais écrit ces lignes si je n'avais pas prévu d'enregistrer les dernières sonates trois mois plus tard? Heureusement, ma conscience professionnelle ne me poussa pas au suicide. (Aurais-je mieux interprété les sonates dans l'au-delà? Je me demande quel sorte de studio il y a dans le jardin d'Eden. Y a-t-il des pianos en enfer ? Ces pianos ont-ils des touches en plastique ou en d'ivoire ?)

Quelque chose d'étrange se produisit à la fin de l'enregistrement. J'ai dit au producteur artistique, Gerhard Betz, que je ne comprenais pas pourquoi Schubert avait fini la sonate D. V. 959, en La majeur. Il aurait pu nous offrir une fois de plus une oeuvre inachevée - deux mouvements seulement - car, même un génie comme Schubert était incapable de créer quelque chose digne du deuxième mouvement de cette sonate. (Est-ce que le dernier mouvement de la sonate en Si bémol majeur aurait convenu ?) Le troisième et le quatrième mouvements sont magnifiques, naturellement ; mais ils ne maintiennent pas la tension du deuxième mouvement ni ne font contrepoids à son intensité dramatique. Rien ne peut contrebalancer la tragédie dépeinte dans ce mouvement. (Pas même le dernier mouvement de la Neuvième de Beethoven.) J'ai enregistré le deuxième mouvement assez vite et je suis sorti pour déjeuner. Nous sommes retournés au studio vers 4 heures de l'après-midi et nous avons repris le travail. Je fus immédiatement frappé par la métamorphose qu'avait subi le piano durant mon absence. Il était méconnaissable. Constamment, il se désaccordait en dépit de tous les efforts de Robert Richter - l'un des meilleurs accordeurs au monde. Et, pour couronner le tout, il se mit à tomber des hallebardes, ce qui nous interdit de continuer l'enregistrement. Nous dûmes nous arrêter pendant une heure au moins. Mais nous achevâmes la sonate (et tout l'enregistrement) vers 10 heures du soir.

Schubert doit avoir eu peur du côté sombre de sa nature. Ce n'est qu'à l'extrême fin de sa vie que Schubert donne libre cours à son imagination : le dernier mouvement de sa dernière sonate pour piano est impitoyable et irrémédiable. Comment aurait-il achevé la sonate en La majeur s'il l'avait composée deux ans plus tard ?

Par tous les moyens, Schubert s'efforce de contrecarrer ses sombres instincts. Il s'accroche à la forme traditionnelle de la sonate, sans égard pour les recherches de Beethoven: il croit dans son équilibre musical (et mental, pour ainsi dire). Mais, de temps à autre, il se permet d'écrire un premier mouvement relativement lent (*moderato*), et ces mouvements sont terrifiants, abyssaux - anormaux, d'un point de vue « classique ». (Sonates D. V. 845 et D. V. 894). Le premier mouvement de la sonate en La majeur, malgré l'indication « *allegro* », a un caractère profondément *moderato*, à mon avis. Du moins, c'est un compromis entre *allegro* et *moderato* - un moyen terme entre les premiers mouvements des sonates en do mineur et en Si bémol majeur.

Le premier mouvement de la sonate en do mineur est un vrai *allegro* beethovénien. Et pourtant, même dans ce mouvement il y a des abysses *moderato* auxquels je ne peux m'empêcher de rendre justice. Et plusieurs silences. Même les silences qui, au troisième mouvement, ponctuent l'accompagnement tout au long du trio, sont abyssales, malgré leur dimension. Il y a une trace de *fugato* dans le deuxième mouvement - en général un mauvais présage dans les oeuvres de Schubert.

(En fait, cette sonate est un mauvais présage d'un bout à l'autre). Et il y a une chevauchée dans le dernier mouvement - dans la plupart des interprétations, du moins. Et quelle chevauchée ! au galop ! Et pourtant ce n'est qu'un *allegro*, pas même *vivace*, et encore moins *presto*. Le caractère de ce mouvement n'a rien à voir avec les courses de chevaux. Il me fait plutôt penser à un poème de Keats, *La Belle Dame Sans Merci* - et pas au *Roi des aulnes*, bizarrement. L'enfant a peur du roi des aulnes dès le début du poème. La belle dame est beaucoup plus terrifiante, car elle est une personnification de l'amour.

*Oh, what can ail thee, knight-at-arms,
Alone and palely loitering?
The sedge has withered from the lake,
And no birds sing!*

(Oh, quel est ton tourment, chevalier en arme, qui flâne seul et pâle ? Le caraïche s'est flétri sur le lac, et nul oiseau ne chante !)

En flânant - pas au galop ! Ce mouvement est beaucoup plus ambigu et mystérieux que le *Roi des aulnes*.

*Oh, what can ail thee, knight-at-arms,
So haggard and so woe-begone?*

(Oh, quel est ton tourment, chevalier en arme, si hagard et si affligé ?)

L'épisode médian correspond à la description de la dame que le chevalier rencontre dans les prairies: "*Full beautiful and fairy child.*"

*I set her on my pacing steed,
And nothing else saw all day long;
For sidelong would she bend, and sing
A fairy's song.*

(Je l'assis sur mon cheval qui marchait au pas et ne vis rien d'autre de toute la journée ; car elle se courbait sur le côté et chantait une chanson de fée.)

Mais comme il arrive souvent chez Schubert, la tonalité majeure - Si majeur, au cas particulier - est pleine de sous-entendus maléfiques. En fait, elle est beaucoup plus tragique que n'importe quelle tonalité mineure « normale ».

*And there she lullèd me asleep,
And there I dreamed - Ah! woe betide! -
The latest dream I ever dreamt
On the cold hill side.*

*I saw pale kings, and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
They cried - 'La belle Dame sans merci
Thee hath in thrall!'*

(Et elle m'a bercé pour m'endormir, et j'ai rêvé - ah ! quel malheur ! - le dernier rêve que j'ai fait sur la froide colline. J'ai vu les pâles chevaliers, et les princes aussi, les pâles chevaliers, tous pâles comme la mort; ils crièrent – « La belle Dame sans merci t'a asservi. »)

« Cette belle dame représentait tout à la fois l'amour, la mort par consommation et la poésie, fait qui peut être confirmé par une étude des romances dont s'est inspiré Keats pour ce poème », écrit Robert Graves dans *The White Goddess*. L'amour et la mort. Un « grand duo » sanctifié par la poésie. Dans ses notes sur la traduction, Marina Tsvetaeva dit : « Je traduis toujours la rime 'amour-toujours' par 'lubov'-krov' (amour-sang) ». Schubert ressentait *physiquement* cette association fatale. Sa première rencontre avec l'amour s'était produite dans un bordel où il avait attrapé la syphilis - cause médicale de sa mort prématurée.

Il y a d'autres causes. La mort de Beethoven, par exemple. En dehors d'une solitude qu'on peut qualifier de spirituelle, Schubert éprouva un sentiment qui lui était jusqu'alors inconnu: toutes les responsabilités venaient de lui tomber sur les épaules. Et il n'était pas assez sûr de lui pour supporter de telles fardeaux. A-t-il deviné que la destinée de la musique était désormais entre ses mains ? Je pense qu'il était conscient de sa propre grandeur en dépit de sa modestie proverbiale. *Le dernier des mohicans* - l'un des livres qu'il lut sur son lit de mort.

Il essaya désespérément de s'affirmer : dans la *Grande symphonie*, dans le premier mouvement de la sonate en La majeur. Mais l'emphase qui donne le ton de l'ensemble du mouvement - particulièrement ampoulé dans la récapitulation - décroît et devient une sorte de danse des elfes. Dostoïevski aimait citer l'ode de Derjavine *Dieu*, en particulier ce vers : « Ja tsar - ja rab - ja cherv' - ja Bog » (Je suis le tsar, je suis un esclave, je suis un vers de terre, je suis Dieu). Sous des formes

différentes, Pascal exprima la même idée tout au long des *Pensées*. On se souvient aussi des vers de Pope : « La gloire, moquerie et énigme du monde », qui ressemble à un euphémisme, comparé à : « Je suis un vers de terre, je suis Dieu. » Le contraste le plus impressionnant de toute l'histoire de la littérature. « Je suis un microbe, je suis Dieu », serait moins impressionnant. A propos, Byron ne craint pas d'être moins expressif, quand il écrit : « Demi poussière, demi déité, à la fois incapable de sombrer et de m'envoler. » Le deuxième mouvement est un vers de terre, comparé aux premières mesures de la sonate. Et il y a un contraste « vers de terre – Dieu » à l'intérieur de ce mouvement. Ou un « vers de terre – *fatum* ». Il faut attendre quatre-vingts ans - les symphonies de Mahler - pour retrouver de tels contrastes. Seule la musique de Mahler nous offre un tel désespoir. Un désespoir presque de la même intensité. Pas tout à fait. Pour moi, le deuxième mouvement de la sonate en La majeur est la pièce la plus tragique de toute l'histoire de la musique - suivie de près par le dernier mouvement de la *Sixième symphonie* de Mahler et du *In diesem Wetter, in diesem Braus des Kindertotenlieders*.

Horrible, terrifiante, inquiétante, sinistre, troublante, épouvantable, affreux, atroce, insupportable, redoutable... Une vingtaine de synonymes, trois ou quatre langues (russe compris) seraient nécessaires pour donner une description approximative de ce troisième mouvement. C'est un autre *Voyage d'hiver* - moins les poèmes de troisième ordre de Müller. Plus l'inspiration de Schubert sans entrave. « Beethoven était plus malheureux que Schubert, je pense. Schubert avait quelques amis », ai-je dit à Gerhard avant l'enregistrement. « Quel destin peut être plus malheureux que celui de Schubert ? » m'a-t-il répondu. Et il avait raison. Le deuxième mouvement est une preuve éloquente de la supériorité de Schubert dans le domaine du malheur. Un champion du malheur, comme aurait dit Kafka.

Dans ce texte au moins, la sonate en La majeur demeurera inachevée.

« Nicolas Vsevolodovitch, je suis un esclave, je suis un vers de terre, mais pas Dieu - ce qui fait la différence entre moi et Derjavine », dit Lebiadkine à Stavrogine dans *Les Possédés*. Dans la dernière sonate, il n'y a ni dieux ni tsars. Seulement des esclaves et des vers de terre. Qu'arrive-t-il dans le premier et le deuxième mouvements ? Si une dépressurisation subite se produit dans la cabine d'un avion à 20 000 pieds d'altitude, les passager s'engourdissent, sont frappés par une stupeur grandissante et perdent conscience en 10 minutes. C'est ce qui arrive aux protagonistes de la sonate - un vers de terre ou un esclave, peu importe. Engourdissement, stupeur grandissante. Mais il/elle/cela ne perd pas conscience. *Le Voyage d'hiver* moins le voyage. Il n'y a nulle part où aller. A l'encontre de ce que Coriolan déclare dans la pièce de Shakespeare, il n'y a pas d'autre monde ailleurs. En fait, la même chose se produit dans les troisième et quatrième mouvements, avec cette différence que la substance à demi consciente commence à remuer un petit peu - à remuer, à ramper, à se tordre, à agoniser. Mais elle reste clouée au sol. Ce n'est même pas *A Journey into Fear*, ni un voyage au bout de la nuit.

Le premier mouvement.

*In diesem Wetter, in diesem Saus,
 In diesem Braus,
 Sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,
 Von keinem sturm erschreckt,
 Von Gottes Hand bedeckt,
 Sie ruh'n wie in der Mutter Haus.*

Le premier mouvement s'apparente à la fin des *Kindertotenlieder* de Mahler. Mais ce n'est pas une fin - seulement le début. L'agonie arrive plus loin. La main de Dieu ne protège pas la substance. Ni ne fait rien pour nous rappeler notre « *home, sweet home* ». Le premier mouvement de la dernière sonate est le lied de Mahler - moins Dieu, moins l'abri, moins la mort (et moins la poésie de second ordre de Rückert).

Le deuxième mouvement est aussi sans protection - pas même celle de la pédale, dans mon interprétation. La mélodie reste suspendue dans l'air. Comme si, tel un pendu, la mélodie se balançait dans un lointain grenier - en rythme, sans fin. L'épisode médian n'est qu'un souvenir. Pas un heureux souvenir. Un souvenir. Ou une chaise sur laquelle la mélodie se prépare à grimper afin de se pendre.

Le troisième mouvement. Un autre souvenir, sous l'influence d'éther. (La musique semble allongée sur une table d'opération.) Et l'épisode médian est la plus pure expression de ce qu'on appelle alternativement « cercle vicieux » ou « karma ».

Le quatrième mouvement. La musique est sur la table d'opération. (Schubert pratique une autopsie de ses lieder et de ses danses). Mais la substance est quelque part ailleurs. Personne ne transportera jamais la substance à l'hôpital. Personne ne l'aidera jamais. Le chasseur Gracchus déclare : « Personne ne lira jamais ce que j'écris, personne ne viendra à mon aide ; si l'on faisait un devoir de me venir en aide, toutes les maisons resteraient fermées, toutes les portes, toutes les fenêtres ; tout le monde se mettrait au lit, la tête sous les draps ; la terre entière ne serait plus qu'un dortoir. Ce ne serait pas sans raison, puisque personne ne sait rien de moi, et, quelqu'un sut-il, quelque chose, il ne connaîtrait pas l'endroit où je me trouve ; le connut-il, il ne saurait m'y retenir ; il ne saurait par conséquent comment m'aider. L'idée de vouloir m'aider est une maladie, c'est au lit qu'il faut la soigner. » (Traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte.)

Les contemporains de Schubert savaient-ils où il était ?

La substance est plus malheureuse que le chasseur Gracchus. Il tomba d'un rochet, il mourut... mais le navire de la mort se trompa de direction. Ainsi est-il vivant lui aussi. Son navire est conduit par le vent qui souffle dans les plus profondes régions de la mort. Et pourtant il ne souffre pas réellement - du moins, rien dans sa mort vivante ne nous rappelle le quatrième mouvement de la dernière sonate de Schubert, même pas le fait que personne ne viendra jamais l'aider. Rien ne peut nous rappeler ce mouvement. Rien ne peut lui être comparé. (Et penser que pendant des années je l'ai

considéré comme indigne du reste. Par parenthèses, il y a une belle explosion de confiance en soi dans la coda. La confiance en soi d'un cercle vicieux.)

Si on me demandait de tracer un parallèle entre des compositeurs et des écrivains, je comparerais Schubert et Kafka: après tout, *Le Château* est aussi un *Voyage d'hiver*.

La substance est plus malheureuse que Gregor Samsa, un autre personnage de Kafka, car il vit dans la maison de ses parents et meurt dans sa propre chambre. Tous les insectes ont le droit de mourir. Pas le protagoniste de la sonate de Schubert.

Et en définitive, la substance est plus malheureuse que Schubert lui-même. William Hazlitt, dans un célèbre essai, propose une définition de la grandeur : « Un homme véritablement grand, dit-il, a toujours une idée de quelque chose plus grand que lui. »

UN PERDANT

Au Japon, les gagnants ont leur récompense sous forme de succès matériels, mais traditionnellement ils servent de repoussoirs aux perdants, idoles d'historiens et de foules - deux ou trois siècles après leur mort. A l'ouest, les porte-parole du christianisme privilégient les ratés, souvent au détriment des riches, hédonistes et des surhommes nietzschéens. Il n'est pas facile d'imaginer nos vies hors des traditions et des dogmes. Et pourtant je pense que tout homme, même s'il vivait sur une île déserte, innocente de l'histoire, éprouverait instinctivement de la pitié pour un animal blessé, sans parler des souffrances d'un condisciple humain. Et j'espère que la pitié est un instinct humain "*naturel*" que nulle évolution darwinienne ni un nouvel ordre mondial ne parviendra jamais à éradiquer.

Un artiste créateur vit dans ses oeuvres, par conséquent on doit étudier ses oeuvres, pas sa biographie. Mais je ne peux m'empêcher de penser à la vie de Schubert chaque fois que j'entends ou que j'interprète sa musique - pour la bonne raison qu'il est parvenu à transmuter les métaux vils de ses infortunes en or musical. (En tant que compositeur, il était d'une franchise exceptionnelle, et Freud lui-même n'aurait pu tirer plus de confessions de son inconscient. Seuls Mahler, Gesualdo et Chostakovitch peuvent lui être comparés à cet égard.)

Schubert était le perdant par excellence - d'ailleurs, dans une lettre à Léopold Kupelwieser, il se décrit comme le "plus infortuné, le plus misérable être au monde". Et je suis certain qu'il n'était pas indifférent à son statut musical et social. Je ne partage donc pas l'avis d'Adorno qui considère la *Grande symphonie* comme la dernière oeuvre musicale "authentiquement positive". Je l'appellerais plutôt "authentiquement négative". Telle est aussi la *Wanderer Fantasie*, à mon avis. Toutes deux sont des images absolues, indéniables du perdant. (Je me demande quelle sorte de galerie de tableaux Schubert aurait choisi, si on lui avait commandé *Les tableaux d'une exposition*). Dans les deux pièces, le deuxième mouvement est presque réduit à néant par le mouvement précédent et les deux mouvements qui suivent ; dans les deux cas, le deuxième mouvement est douloureusement et pathétiquement autobiographique. (Je ne répugne pas parler de la musique en termes littéraires.) Les mouvements "environnants" sont prétentieux et suffisants. (Il y a une virtuosité outrée, extravagante dans la *Wanderer*.) Et les deux conclusions sont mécaniquement impitoyables. D'autre part, ces mouvements-là sont "présentables" et ne se trahissent pas immédiatement. (C'est pourquoi Adorno a pris la grande symphonie au pied de la lettre. J'ai de même exprimé une opinion différente sur la *Grande symphonie* dans mon essai sur les dernières sonates de Schubert. Après tout, chaque chef d'oeuvre est infini et peut par conséquent donner naissance à des interprétations différentes. On peut même le prendre au pied de la lettre - de la valeur harmonique et mélodique, dans le cas d'un chef d'oeuvre musical. D'ailleurs, Stravinski pensait qu'il n'y avait rien d'autre dans la musique que le premier degré, "le pied de la note". Cela me rappelle la manière dont Richard Strauss voyait (entendait) le baron Ochs de son *Chevalier à la rose* : "Ochs doit être un Don Juan rustique d'environ trente-cinq ans, toujours gentilhomme (quoique assez ennuyeux) qui sait se conduire décemment dans

le salon de la maréchale de sorte qu'elle ne le fait pas jeter dehors par ses serviteurs au bout de 5 minutes."

Pour une raison inconnue, Schubert s'identifiait avec un voyageur, alors qu'il ne s'était presque jamais aventuré hors de Vienne. Et, à la fin de sa vie, il affichait une attirance immodérée pour la neige, bien que la neige soit beaucoup plus commune en Sibérie qu'en Autriche. Et il ne pouvait même pas demander de l'aide aux organisations qui cherchent à assister les personnes déplacées (S. D. F.) : il habitait chez lui après tout. Je ne suis pas un admirateur effréné de Camus, mais son roman *l'Etranger* et la déconfiture de son protagoniste sont une esquisse de la vie et de la personnalité de Schubert.

Que peut éprouver un pianiste en lisant cet extrait de la biographie de Schubert : "Le seul concert public que donna Schubert eut lieu le 26 mars 1828 - huit mois avant sa mort. Ce fut un succès à la fois financier et musical et le compositeur impécunieux, dit-on, fut enfin en mesure de s'acheter un piano."

LE TRAITRE

*Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
e sotto i piedi un lago che per gelo
avea di vetro e non d'acqua sembiante
Dante, L'Enfer, chant XXXII*

Schubert fut, peut-être, le compositeur le plus délicieux de tous les temps. Et j'imagine qu'on aurait pu éprouver en sa compagnie des émotions paradisiaques, en particulier durant l'exécution d'un nouveau lied. (Sa manière de jouer du piano devait même être délicieuse.) Il est donc plutôt étrange - ce mot n'est employé aujourd'hui que dans un sens péjoratif - de l'associer avec le neuvième cercle de *l'Enfer* de Dante où les eaux gelées du Cocyte abritent et proposent à l'observation diverses catégories de traîtres.

Je ne pense pas que Schubert ait jamais trahi personne - du moins ses biographes sont-ils silencieux à ce sujet. Mais, assez souvent, il s'est trahi lui-même. De plus, il a trahi tout ce qu'il représentait dans l'esprit de ceux qui étaient conscients de son existence. Et il a trahi aussi l'Ecole viennoise, son harmonie paradisiaque. (Jusqu'à la fin de sa vie Beethoven est resté fidèle au paradis fondé par Haydn, de sorte qu'en cas de besoin, on pourrait utiliser certains mouvements de ses dernières sonates et quatuors pour illustrer l'expression poétique "musique céleste". D'évidence, aucune des dernières pièces de Schubert, pas un seul mouvement, ne pourrait convenir à cette fin.)

Au début de sa vie, Schubert a souvent trahi le côté sombre de sa nature. Dans le *Grand Duo* (D. V. 812) par exemple, il tente d'adoucir, de "désarmer" les épisodes les plus tragiques par des tempos rapides qui les rendent inoffensifs et transforment le sinistre Trio syncopé, terrifiant, du Troisième mouvement en *lied* mélancolique et les métastases du dernier mouvement en tumeurs bénignes.

A la fin de sa vie, Schubert trahit constamment ses *Ländler* et *Lieder*, ses belles meunières et ses bergers avantageux. Et il accomplit cette mission kamikaze par des interruptions orageuses à grand renfort d'accords et au moyen de déviations tonales dans lesquelles la tonalité mineure joue le rôle proverbial de l'empêcheur de tourner en rond. Et le nombre des anicroches augmente presque chaque jour. Et la quantité de la viennoiserie décroît.

Dans le *Duo* et la *Fantaisie* pour violon et piano Schubert déploie des artifices pyrotechniques spectaculaires - la plus perverse de ses auto-trahisons, à mon avis. Car, à première vue, ces pièces ne sont que des catalyseurs d'applaudissements, des amplificateurs de bravos. Et pourtant, l'auto-dérision et l'autodestruction y sont terrifiantes - presque aussi masochistes que dans la *Wanderer*. Pis encore, Schubert ne se contente plus de ses conflits intérieurs. Il va au-delà et lance ses accusations musicales au clinquant de son époque, à sa ville natale - un exemple rare dans l'histoire de la musique. (Schumann, de manière plus explicite, parvient au même résultat dans le *Carnaval*. En revanche, je ne crois pas que Mahler se moquait des philistins dans le dernier mouvement de sa *Septième Symphonie*.)

Il croyait dans "l'affirmation" et, du point de vue musical, l'optimisme lui réussissait aussi bien que le pessimisme. Mais il n'y pas lieu ici de polémiquer contre Adorno). Appelons cela la "trahison de la virtuosité".

Une autre trahison de Schubert que je voudrais évoquer peut s'inscrire dans le catalogue dantesque sous le nom de la "trahison de l'espressivo". En effet, aucun autre compositeur n'a aimé à ce point les pianissimos interminables (*himmlische Längen!*). Les chuchotements Schubertiens (ou Bergmaniens) détruisent le "bel canto" de ses mélodies. C'est comme si un chanteur avait perdu sa voix, se voyait obligé de fredonner ou de mimer les beaux lieder d'antan. Les mélodies d'outre-tombe. (A propos, la plus grande partie de *La Truite* doit être jouée pianissimo). Ces "espaces pianissimo" s'apparentent au lac gelé de Dante, destination finale du *Voyage d'hiver*.

Dans un de mes essais, je me demande combien de cercles Schubert aurait ajouté à *L'Enfer* de Dante, s'il avait vécu dix ans de plus. Aujourd'hui, je me demande combien de cercles infernaux il hébergeait pendant les deux dernières années de sa vie. En tous cas, ses paysages pastoraux saignent comme les arbres dans la forêt des suicidés que Dante décrit dans le chant XIII de son *Enfer*.

JOHANNES BRAHMS

LES DERNIERES OEUVRES DE BRAHMS

Certains artistes feignent de ne pas s'apercevoir de la vieillesse, de l'approche de la mort. D'autres nous en informent avec lucidité, voire avec une frénésie hystérique, comme Chostakovitch ou Van Gogh.

La musique de Brahms, telle un jardin japonais, peut être appréciée à travers le prisme des saisons. Ce sont l'automne et l'hiver qui imprègnent ses dernières oeuvres.

Le tempérament de Brahms s'apparente à celui de Schopenhauer dont la philosophie a su harmoniser, structurer la tragédie de l'existence humaine en dominant la volonté qui nous gouverne. Brahms harmonise les passions de ses oeuvres de jeunesse. Avec une perfection stoïque, il met en ordre toutes les composantes de la vie et de la mort. Son arrangement logique, presque inévitable, des éléments musicaux préfigure la parcimonie de Webern. L'atmosphère mélancolique de ses dernières oeuvres qu'incarne souvent la clarinette au timbre automnal, rappelle la poésie de Tutché, Housman et Verlaine. Étrangement, elle me rappelle aussi une majestueuse bouteille de pomerol - un Trotanoy 1961 - dont la robe sombre, le nez de sous-bois et de terre recelaient le même mystère, la même tristesse.

Le regard de Brahms âgé s'éloigne de la vie et par conséquent des photographes et des peintres qui voulurent l'immobiliser. Dans la *Maison de Poupées* d'Ibsen, un médecin qui découvre avec certitude sa mort imminente prend ainsi congé de ses amis :

"Au prochain bal masqué, je serai invisible ... Il existe un grand chapeau noir - vous avez entendu parler du chapeau invisible? - vous le mettez sur la tête, et alors, personne ne peut plus vous voir."

On retrouve cette acceptation mélancolique dans les arrière-plans et les sourires esquissés de Léonard de Vinci. (Léonard ne se prête guère aux comparaisons. A qui en effet peut-on le comparer, sinon à l'humanité entière, à l'univers?) Chez La Tour, Rembrandt et Brahms la douceur des crépuscules s'accroît au point de se confondre avec la nuit...

Mais seule la poésie peut rivaliser avec la musique pour traduire ce que les Japonais appellent *mono-no-aware* : la tristesse que l'on éprouve en constatant la fuite, la disparition du temps. Ainsi ce superbe poème "hivernal" de Verlaine, extrait du recueil *Sagesse* :

Un grand sommeil noir

Tombe sur ma vie :

Dormez, tout espoir,

Dormez, toute envie !

Je ne vois plus rien,

Je perds la mémoire

Du mal et du bien...

O la triste histoire !

Je suis un berceau

Qu'une main balance

Au creux du caveau :

Silence, silence !

Les dernières oeuvres de Brahms n'ont-elles pas en effet plus de parenté avec le silence qu'avec les sons?

LES DEUX RHAPSODIES OP. 79

La musique n'exprime qu'elle même, disait Stravinski. En tant qu'écrivain, je ne peux cependant m'empêcher de tracer des parallèles entre des arts différentes, des événements disparates et des objets hétérogènes. Je ne comparerais pas un nocturne de Chopin à un coucher de soleil sur le lac Léman, mais je pense que les *Rhapsodies op. 79* dépeignent ce que l'on appelle communément la destinée ou la fatalité. Ces *Rhapsodies* paraissent inexorables, inévitables, inflexibles, implacables, indomptables, intransigeantes, impitoyables – la seconde surtout : le destin a aussi besoin de trouver la cadence, de prendre son envol. A propos, l'op. 54 et l'op. 89 de Brahms sont respectivement intitulés : *Schicksalslied* (chant du destin) et *Gesang der Parzen* (chant des Parques).

ANGST

How can I ward off catastrophe?

Should I walk slower?

Should I lie down?

Time might stop by my bedside.

*Should I forget everything,
leaving the soil of the future untilled?
The future doesn't grow in deserts.
The future grows amidst ruins.*

*Why are we so fond of forebodings?
Why can't we live in the present
and leave the future alone?
The future knows its job.
When in doubt, it repeats the past
and Madame Bovary dies once more,
swallowing some arsenic or drowning in a bath.*

Angoisse. Comment prévenir la catastrophe ? Faut-il marcher plus lentement ? Faut-il me coucher ? Le temps s'arrêtera au chevet de mon lit ! Faut-il tout oublier et laisser inculte la terre de l'avenir ? L'avenir ne pousse pas dans les déserts. L'avenir croît au milieu des ruines. Pourquoi aimons-nous tant les prémonitions ? Pourquoi ne pouvons-nous vivre dans le présent et délaisser l'avenir ?

L'avenir sait ce qu'il a à faire. Dans l'incertitude, il répète le passé, et Madame Bovary meurt une second fois en avalant de l'arsenic ou en se noyant dans sa baignoire sabot.

Dans le cas présent, l'avenir est synonyme de temps :

Why can't we leave Time alone?

Time knows its job.

When in doubt, it repeats itself.

Pourquoi ne pouvons-nous délaissier le Temps ? Le Temps sait ce qu'il a à faire. Dans l'incertitude, il se répète.

D'où la doctrine de l'éternel retour.

En dehors de quelques exceptions notables (op. 10, n°3 ; op. 116, n°7 ; op. 119, n°4), les dernières œuvres de Brahms et, bizarrement, les ballades op. 10, sont situées au delà du rythme inexorable du destin : une solution judicieuse au problème du déterminisme.

BALLADES OP. 10 ET FANTAISIES OP. 116

Voici un extrait d'une nouvelle que j'ai écrite l'an dernier :

« Il ne faut pas rester à la surface de la vie, disait mon grand père. Descends dans les profondeurs ! Tu dois plonger dans l'océan de la vie. Ne fais pas la planche ! Plonge ! plonge ! de plus en plus bas ! La vie commence dans les entrailles de la terre. La vie s'achève au centre de la terre. Tu dois te glisser dans les fissures, dans les souterrains et continuer d'avancer jusqu'à ce que tu atteignes le centre de la terre, le cœur de la vie – la vérité. »

Plus facile à dire qu'à faire. Naturellement, la vérité est cachée sous la surface de la vie – sous chaque mot, sous chaque mouvement, sous chaque objet. Mais comment la trouver ? On peut enlever un objet pour découvrir ce qui est caché dessous. On ne peut enlever un mouvement, un mot, un paysage, sans fermer les yeux et se boucher les oreilles.

« Ausculte chaque mot que tu entends, disait mon grand-père. Tu trouveras un énorme mensonge, un amas de mensonges, une pyramide de mensonges, un océan de mensonges ! Et ces mensonges sont la vérité de notre existence. »

Je me tiens au milieu de nulle part. Un paysage se déploie devant mes yeux. Et il y a un autre paysage derrière ce paysage. Il y a un autre crépuscule au-delà de ce crépuscule, un autre mensonge derrière cette rangée d'arbres...

Même dans sa jeunesse tumultueuse – sturm und drang, pour employer la formule consacrée – Brahms emprunte souvent cette allure de patriarche si caractéristique de la fin de sa vie. Chaque fois qu'il est dans cette disposition omnisciente, il préfère d'évidence les paysages souterrains au plein air et aux fleurs dont Goethe et Heine – et le jeune Schumann – parsèment leurs œuvres. Et il préfère les pièces courtes aux sonates, la musique de chambre aux symphonies. Et il peint la réalité dans les termes hindouistes que Schopenhauer avait exploité avec une volupté platonicienne. Brahms lève les « voiles de Maya » l'un après l'autre, tandis qu'il approche du centre de la terre, du cœur de la vie – de la vérité des mensonges, de la réalité des illusions.

Comme aurait dit Richard Strauss, l'*Opus 10* est une danse des quatre voiles ; et l'*Opus 116* est une danse des sept voiles. Naturellement, Brahms n'a rien en commun avec Strauss et son opéra *Salomé* – si jamais on les oblige à partager une salle du musée Grévin, leur figures de cire se placeront dans des angles opposés – mais quelques unes des pièces mentionnées plus haut s'apparentent à des danses : op. 10 n°3, op. 116 n°5. La dernière évoque l'image d'un oiseau préhistorique volant au-dessus d'un désert, battant l'air de ses ailes immenses.

THE SURVIVAL OF THE FITTEST

The silence continued, breathless and heavy and full of shame.

- *William Golding*, *Lord of the Flies*

*Silence is always full of shame.
Some are ashamed of having said too much
and vow not to utter a word
as long as possible.*

*Others are ashamed of what they've heard
and silence the talker.*

*When the sea is dead calm
it remembers Atlantis.*

*And deserts always
remember dinosaurs,
even during sandstorms.*

*Silence is sure to have the last word.
And dinosaurs will be raised from the dead.*

LA LOI DU PLUS FORT. « Le silence persista, hors d'haleine et lourd et chargé de honte. » William Golding, Lord of the Flies. Le silence est chargé de honte. Certains sont honteux d'en avoir trop dit et jurent de ne pas ouvrir la bouche aussi longtemps que possible. D'autres sont honteux de ce qu'ils ont entendu et font taire le bavard. Quand la mer est sans ride elle se souvient de l'Atlantis. Et les déserts se souviennent des dinosaures, même pendant les tempêtes de sable. Le silence est sûr d'avoir le dernier mot. Et les dinosaures ressusciteront d'entre les morts.

(J'ai écrit ce poème l'été dernier. A l'époque, je n'avais pas entendu parler du film *Jurassic Park*. Je ne suis pas sûr que j'aurais mis en avant les dinosaures si j'avais eu connaissance du dernier exploit des fabricants de jouets hollywoodiens.)

Dans un essai précédent, j'ai écrit que les dernières œuvres de Brahms ont plus de parenté avec le silence qu'avec les sons. Cette observation aurait pu s'inspirer de la philosophie chinoise ou la poésie japonaise ; elle provient en fait de mon expérience de musicien. A mon avis, le silence constitue des fondations sur lesquelles Brahms superpose des sons et des silences. (A cet égard,

Brahms a beaucoup de points communs avec Webern.) Et ce silence est chargé de honte, de souffrance, de résignation, de mélancolie.

De temps en temps, il y a des tempêtes de sable dans ses déserts : op. 10, n°3 ; op. 116 n°7. Ce sont réellement des tempêtes de sable, plus que des ouragans ou des cyclones : l'air turbulent est chargé de grains de sable en suspension.

A la recherche de la vérité musicale, Brahms semble avoir voyagé dans le Temps vers un passé lointain, antérieur à l'histoire humaine. Les voiles de l'obscurité, leurs teintes et leurs textures variées, se succèdent dans l'opus 10, n°4. A la fin, ils sont superposés, empilés. Au cours de cette pièce, Brahms construit une pyramide d'obscurité.

Il aurait pu aussi voyager vers l'avant, et atteindre l'avenir situé après l'histoire humaine.

THE IMMORTALITY OF THE HUMAN RACE

*The world is bound to end.
Snow will fall and cover our beds,
gently, gently - like a new dream.
And we are not to wake up.*

*In our sleep we shall attend
the funeral of the world.
I wouldn't mind bearing its coffin.*

*Perhaps the world has already died
and we live on only by momentum,
reluctant to close our eyes.*

We might have outstayed the stars.

L'IMMORTALITE DE LA RACE HUMAINE. Le monde doit arriver à son terme. La neige tombera et couvrira nos lits, doucement, gentiment – comme un nouveau rêve. Et nous ne nous réveillerons pas. Dans notre sommeil, nous assisterons aux funérailles du monde. Je ne refuserais pas de porter son cercueil. Peut-être le monde est-il déjà mort et ne vivons-nous que par inertie, par refus de fermer nos yeux. Nous avons peut-être survécu aux étoiles.

LA SONATE POUR DEUX PIANOS OP. 348

1

Seules les mères nous appartiennent. Même après leur mort, les mères sont plus affectionnées que tout autre être vivant, que tout étranger. Même quand elles ne nous entendent pas. Nos mères. Elles nous entendent encore. Leur oreille interne nous entend toujours.

Brahms est un des compositeurs que je préfère, et cela pour de nombreuses raisons. Certaines de ces raisons sont tout à fait personnelles, d'autres purement musicales.

Brahms fut un enfant tardif et sa mère joua un rôle important dans son existence. Grâce au ciel, les conséquences de cet amour filial ne portèrent pas la marque des découvertes de Freud, mais se transformèrent en une amitié touchante avec Clara Schumann. Cet amour imprègne les œuvres de Brahms d'une sorte de sagesse maternelle qui n'exclut ni passion ni sacrifice.

Ma mère a tué les femmes dans mon corps, dans mon sang. Quel paradoxe ! Toutes les femmes sont des mères. Elles tuent les femmes en nous et elles les ressuscitent. Est-ce le sens de l'expression « love-hate relationship » ? Il n'y a pas de féminité sans maternité.

L'ambiguïté fondamentale de la musique de Brahms repose sur l'association singulière d'une structure classique avec la sentimentalité, la passion, l'hystérie d'un romantisme débridé. Parfois, sa musique prends son envol, en dépit de la trame austère qui lui est imposée.

Elle dévorerait mon corps si je la laissais faire, ce à quoi elle aspire, j'imagine. Toutes les mères veulent garder leurs enfants à l'intérieur d'elles-mêmes. Nous sommes prisonniers de leur corps. Pour toujours. Nous ne pouvons pas naître.

En écoutant la musique de Brahms, on a souvent l'impression que le compositeur fait tout son possible pour s'évader du canevas qu'il a imposé à ses œuvres. Il s'en échappe et introduit dans une structure parfaitement logique une mélodie sortie de nulle part (*Quintette* op. 111, coda du 1^{er} mouvement). Mais alors, la plupart du temps, il impose plutôt un carcan encore plus austère à son imagination (dernier mouvement de la *Quatrième symphonie*).

Je quitte rarement sa chambre désormais. Je ne sors jamais. Que ferais-je dehors ? Le monde est mort avec ma mère, car toute personne, toute chose n'a vécu qu'à l'intérieur de son corps.

(Les citations proviennent de ma nouvelle *La Reine*.)

2

Certains ont besoin de contraintes pour organiser leur vie en accord avec les principes rendus sacro-saints par la tradition, qui semblent promettre, sinon le bonheur sur terre, du moins un agréable séjour dans l'au-delà. Certains ont besoin de Dieu, d'autres pas. Certains poètes composent des vers rimés, et les sanglent même dans la camisole du mètre classique – pour protéger du chaos leur production créative, sans doute ; les autres, au contraire, laissent leur imagination courir à sa guise ou à sa perte.

Un célèbre poète et romancier russe, Andrei Beli, décida un jour de réécrire ses vieux poèmes pour les mettre en conformité avec ses propres théories prosodiques. Heureusement pour nous, Schoenberg ne fut pas tenté de modifier ses compositions atonales après sa « découverte » de la dodécaphonie. Peut-être à mon âge est-il temps d'avouer ma préférence pour les opus présériels de Schoenberg.

Beckett, quant à lui, était un amoureux notoire du chaos. Il insista toujours sur le caractère chaotique, non structuré, de son œuvre – image fidèle, « authentique », du monde.

3

J'ignore les opinions religieuses de Brahms et je ne suis pas assez curieux pour approfondir le sujet. Peut-être croyait-il inconsciemment en sa mère ou dans les Mères de Goethe – en une source maternelle de la vie, en une main maternelle caressant le monde. Ce que je sais en revanche, c'est que sa musique possède un centre autour duquel chaque note est en rotation constante. Les années passent, et son œuvre continue ainsi à créer un cercle vicieux – logique et formel – excluant tout superflu, toute périphérie. Il y a des exceptions naturellement. Il y a aussi une tension à l'intérieur de ces limites, de sorte que l'on peut avoir l'impression d'être au bord d'une catastrophe, au seuil d'une révélation foudroyante. Mais les sons s'évanouissent et Brahms reste assis sur le banc avec son air de patriarche – majestueux, réfléchi, avisé, imperturbable. Et immensément triste.

4

J'aime presque toutes ses œuvres de maturité. Mais, jusqu'à présent, j'aimais moins le *Quintette pour piano* op. 34 (et la *Sonate pour deux pianos* op. 34b). En termes de « musique pure », cette œuvre ne semble pas à la hauteur du *Trio* op. 114 ou du *Quintette* op. 115. J'allais même jusqu'à comparer le thème principal du dernier mouvement avec la musique des films de guerre soviétiques.

La Réponse à Job de C.G.Jung a toujours été mon livre « psychanalytique » favori :

... par son comportement moral, un homme mortel s'élève dans le ciel au-dessus des étoiles, et de cette position d'avantage, il peut apercevoir la face cachée de Yahweh, le monde insondable des « débris », des Kliploth (...) En effet, Yahweh peut tout faire et tout se permettre sans sourciller. Avec impudence, il peut projeter son côté sombre et rester inconscient aux dépens de l'homme. Il peut se

glorifier de son pouvoir supérieur et promulguer des lois qui n'ont pour lui aucune signification (...) Le drame fut consommé de toute éternité : la nature double de Yahweh se révéla, et quelqu'un ou quelque chose vit et enregistra ce fait. Une telle révélation, qu'elle atteigne ou non la conscience de l'homme, a des conséquences d'une portée considérable.

Les souffrances injustes de Job sont récompensées par une élévation au rang de juge suprême – rang jusqu'alors accordé à Dieu seul (par Dieu lui-même). Malgré lui, Job juge les actes du Dieu vivant. Il découvre son côté négatif, ombrageux.

Jusqu'alors il était naïf, il rêvait peut-être d'un « bon » Dieu, ou d'un dirigeant bienveillant et d'un juge équitable. Il avait imaginé qu'une « alliance » était un sujet juridique et que tout signataire d'un contrat pouvait réclamer le respect de ses droits stipulés dans l'accord : Dieu se devait d'être loyal, fidèle ou, au moins, juste et, comme les Dix commandements pouvaient le laisser présager, il devait reconnaître les valeurs éthiques ou, au moins, se sentir lié à son propre point de vue juridique. Avec horreur, Job découvre que Yahweh n'est pas humain mais, à certains égards, moins qu'humain...

Brahms savait que la musique était d'abord et avant tout une harmonie – fruit de la réconciliation de différentes tendances tonales et rythmiques. Cependant il tenait pour suspecte cette harmonie préétablie dont les solutions tranchées, précises, lui paraissaient inaptées à exprimer les sentiments les plus intimes d'un homme confronté à l'amnésie et à la légèreté de Dieu – le côté « moins-qu'humain » de la nature divine, pour emprunter la terminologie de Jung. C'est pourquoi, dans le dernier mouvement de la *Sonate*, il dépasse les limites musicales de son époque et introduit quelque chose qui évoque les airs populaires – les bas-fonds musicaux de Mahler. Au lieu d'une cathédrale, d'une salle de concert ou d'un musée, on se trouve soudain dans un hospice. On entend une plainte, un gémissement, une prière désespérée. La musique est poussée aux extrêmes. Et pourtant tout reste à sa place : l'introduction, l'exposition, le développement, la récapitulation, la coda... (La coda la plus dévastatrice de l'histoire de la musique !) La partition reste sur le pupitre. Elle n'a été ni déchirée ni brûlée. Brahms reste assis sur son banc. Job n'a pas renié Dieu. Il ne l'a pas défié non plus. Au contraire, il se repent « dans la poussière et les cendre ».

NOTRE AMITIE ET *SOUVENIR DE LA RUSSIE*

Nous nous sommes rencontrés pour la première fois il y a trente ans. Nous avons fait tous deux nos études au conservatoire de Moscou, mais notre amitié est moins redevable de ses murs et de ses salles de cours que du Boulevard Circulaire et du Jardin « où l'on ne s'ennuie pas ». Une fois, nous avons passé la journée entière dans un parc d'attractions. Dédaignant l'appel tapageur des « Montagnes américaines » - la version soviétique d'un mode de transport connu dans les pays francophones sous le nom de « Montagnes russes » - nous nous sommes glissés, grâce à un pot de vin, dans un enclos où des autos miniature roulaient en cahotant sur une voie ferrée sinueuse. Seuls les enfants avaient le droit d'entrer dans cet enclos. Nous avons fait une ballade dans la réplique d'une vieille Renault. Un ange à l'ouïe très fine pourrait-il détecter un écho de cette promenade lointaine dans le présent enregistrement ?

Dans les années soixante-dix, nous avons demandé l'asile politique en Europe de l'Ouest. Dans les années quatre-vingts, nous nous sommes souvent rencontrés à Munich et à Paris pour parler de notre passé commun et de la Russie de l'époque. Nous avons tour à tour discuté de la sénilité de Brejnev et des réformes de Gorbatchev. Comme il s'est avéré par la suite, nos idées sur ce qui se passait en Russie n'avaient rien à voir avec les événements réels. Et je suis sûr que notre mémoire a, de la même façon, déformé le passé ; qu'elle l'a traité ou plutôt maltraité à la manière du *Souvenir de la Russie* basé sur quelques mélodies russes authentiques, quoique difficilement reconnaissable.

MOUSSORGSKY

Eu égard, sans doute, à leur caractère indestructible et insoluble, les grands problèmes de la vie humaine - la religion, l'art, l'amour - continuent à engendrer des opinions bizarres et des malentendus dont il n'est pas facile de se débarrasser. Par exemple, certains croient que les artistes ont le devoir de « refléter » leur époque. Hélas, il y a des époques qui ne méritent pas d'être reflétées : les deux dernières décennies, entre autres.

Les artistes qui se font les médiums ou les porte-parole de leur temps risquent de s'y enliser au point de devenir incompréhensibles et sans intérêt pour les générations futures. Les petits et les grands fonctionnaires de Gogol nous émeuvent aujourd'hui non à cause de notre curiosité historique, mais parce qu'ils appartiennent à la mythologie éternelle de l'humanité dont la peur, le sens de la hiérarchie, la vanité sont les composantes principales.

Pourtant, les artistes ne peuvent échapper à leur époque. (Personne ne le peut, pas même les gens bornés et sans talent.) Ils sont influencés par ses événements et ses humeurs. Les petits artistes ne reflètent que la couleur locale de ce qui se passe autour d'eux. Les grands, telle l'héroïne de Lewis Carroll, passent de l'autre côté du miroir - dans la mythologie de notre âme. Kafka ne prophétisait pas la Loubianka et les camps de la mort; il parlait de notre impuissance devant les lois inexorables de la vie. Beckett ne décrivait pas la désorientation du genre humain au lendemain de la deuxième guerre mondiale; il brodait inlassablement sur la phrase de Pascal : « Je vois ces effroyables espaces de l'univers qui m'enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette vaste étendue, sans que je sache pourquoi je suis plutôt placé en ce lieu qu'en un autre, ni pourquoi ce peu de temps qui m'est donné à vivre m'est assigné à ce point plutôt qu'à un autre de toute l'éternité qui m'a précédé et de toute celle qui me suit. » Nous avons toujours eu un mauvais sens de l'orientation.

Moussorgsky appartenait au « groupe des Cinq » dont on connaît les tendances nationalistes. Il était en proie aux faiblesses rhétoriques de son temps : la surestimation du mot « peuple » que l'intelligentsia russe employait souvent à tort et à travers. Mais il était l'un des plus grands individualistes de l'histoire, ce que lui a permis de donner une expression musicale aux caprices insaisissables de notre conscience.

Dans sa pièce *Méditation*, il nous laisse entrevoir le cours de sa pensée. La musique ralentit, s'arrête, reprend, pour aboutir à un épisode sans rapport aucun avec ce qui précède. Moussorgsky ne nous offre pas une image élégiaque et figée d'un homme méditatif; il décrit le cours imprévisible et fantasque de sa pensée.

« Fait significatif, Moussorgsky, dans sa musique, ne tente pas de rendre l'impression subjective produite sur lui par les peintures exposées, mais il décrit directement les sujets représentés par le peintre, » dit un texte introduisant *Les Tableaux d'une exposition*. Tout ceux qui ont vu les tableaux de Hartmann doivent constater qu'à l'exception des titres, ils n'ont rien en commun avec ceux de Moussorgsky. Celui-ci continuait à suivre le cours sinueux de ses pensées. Les œuvres de Hartmann

n'étaient qu'une impulsion, le point de départ d'une nouvelle pensée musicale. Une fois encore, Moussorgsky est passé de l'autre côté du miroir; c'était un témoin fidèle et objectif de la subjectivité, de la mythologie humaine.

La pièce théâtrale qui suit ne donne pas une image « objective » de la personnalité de Moussorgsky. Elle s'inspire des *Tableaux* et de quelques anecdotes racontées et peut-être inventées par les contemporains du compositeur.

HOMMAGES

"Toutes les époques sont décadentes," écrit Okakura Kakuzo. Pourquoi donc parler de décadence, du déclin de l'humanité ? Pourquoi ? Parce même la décadence a des limites. Dans l'Odyssée, Homère dit que les enfants sont en principe inférieurs à leurs parents. Combien de générations sont-elles venues au jour et retournées au néant depuis que ces mots ont été écrits ? Dois-je compter ? Pour quoi faire ? Je ne serai jamais capable de prouver quoi que ce soit à ceux qui croient au progrès en général et à leur supériorité en particulier. Et ils sont légion. Il leur arrive d'exprimer quelques doutes sur l'état écologique de notre planète, mais, dans l'ensemble, ils sont satisfaits, très satisfaits. Ils sont heureux. Et leur bonheur irradie des écrans de télévision. Et des écrans des ordinateurs. Et vous ne pouvez débrancher, éteindre leur bonheur et leur autosatisfaction. Même mon ordinateur étincelle, en dépit de toutes les danses macabres dont je le nourris.

Ainsi commence mon neuvième roman. Et comme il est partiellement autobiographique, je ne peux m'empêcher de partager les vues de mon héros. C'est pourquoi je suis tenté de rendre hommage au passé et à mes souvenirs. Heureusement, je me souviens d'un tas de choses. Je me souviens de ce que j'ai éprouvé en écoutant pour la première fois un enregistrement de Rachmaninov. Il jouait quelques unes de ses oeuvres. Et une valse de Chopin. Et je me souviens des concerts que Michelangeli a donnés dans la grande salle du Conservatoire de Moscou en 1964. Qu'ai-je ressenti quand Michelangeli a joué les premières notes de la *Chaconne* de Bach ? Un choc. Une extase. (On devrait employer plus souvent le mot "extase à propos de la musique - toujours, en fait.) J'ai compris que je n'avais jamais entendu cet instrument auparavant. Cet instrument là-bas. (J'étais assis au septième rang). Un objet non identifié. Un objet. Et en même temps un être humain dont j'étais, soudain, tombé amoureux. Le piano était devenu un être humain durant ce récital : je pouvais toucher son corps, caresser sa peau. (Depuis, je caresse toujours le piano sur scène avant de jouer.

Peut-on éprouver une telle sensation de nos jours ? J'en doute. La notion de virtuosité ne semble plus inclure la sonorité et l'utilisation de la pédale, par exemple. On a pour seul culte la vitesse - la vitesse et la précision. Les fausses notes ne sont plus permises. Et Gilels faisait souvent des fausses notes. Mais il savait se servir d'une pédale. Et son piano sonnait comme un être chaleureux, vivant.

Et la soi-disant "authenticité" semble avoir exclu des salles de concert et des disques tout ce qui pourrait être personnel - réel - dans l'interprétation musicale (Ne sommes-nous pas plus proches des compositeurs au moment d'une confession ?) Van Gogh a dit que son but était d'exprimer les sentiments d'un être humain - et pas les idées et les idéaux de quelque école picturale. En fait, sa célèbre paire de souliers est plus vivante qu'aucune paire de souliers "réelle" - en tout cas, c'est ce que pensait Heidegger. Rachmaninov, Horowitz, Sofronitsky, Gilels, Michelangeli, Glenn Gould. Leurs interprétations sont plus réelles que n'importe quoi - plus que l'ordinateur sur lequel j'écris ce

texte. Et mes souvenirs sont beaucoup plus réels que tout ce que j'entends aujourd'hui dans les salles de concert.

Naturellement, j'ai été tenté de rendre hommage aux grands pianistes du *passé* : raison pour laquelle je n'ai pas inclus Richter qui était encore vivant à l'époque de l'enregistrement. Je n'ai pas non plus ravivé mes souvenirs de Rosenthal, Gieseking, Schnabel et Edwin Fischer que je révère presque autant que les pianistes à qui je rends hommage.

"Pensez-vous qu'aujourd'hui les enfants naissent stupides, privés de talent ? Comment est-ce possible ? Ont-ils des gènes différents ?"

"Tout talent a besoin d'une atmosphère appropriée pour s'épanouir. Un Stimmung approprié, pour reprendre le mot de Heidegger. Ce qui manque aujourd'hui, c'est le Stimmung."

Un autre extrait de mon dernier roman.

Je ne pense pas que les enfants de cette fin de siècle naissent médiocres. Mais, de toutes façons, personne ne recherche plus le talent. Loin sont les temps de Sol Hurok et autres infatigables découvreurs de talents - les découvreurs de la vérité musicale. Ceux qui sont destinés à - ou plutôt désignés pour devenir des stars sont souvent choisis au hasard, au petit bonheur - au grand malheur du public. Et le public n'a pas droit à la parole. Et c'est au public de choisir ses héros - comme cela se passait au début du siècle. Les stars virtuelles qui deviennent des stars du jour au lendemain sont présentées au public sous l'étiquette de "grands artistes", jeunes ou vieux, selon le cas ; et le public applaudit - automatiquement, unanimement, comme si Staline lui-même était sur scène en train de tripoter sa moustache. (Les hommes ne peuvent vivre sans croyance. Malheureusement, la foi en Dieu a été remplacée par la foi dans les grandes compagnies de disques et les présentateurs de télévision). Partout dans le monde il y a toujours quelques personnes pour crier bravo, même après le concert le plus effroyable. Chacun de ces cris est une insulte aux grands artistes du passé, aux critères d'excellence qu'ils ont établis pour l'avenir.

Je ne peux me résoudre à chanter, par politesse, les louanges de mes confrères en exercice, parce que j'aurais honte d'être impoli envers les morts. Montaigne a dit que personne n'est tenu d'avouer chacune de ses pensées. Mais ce que nous disons doit être sincère. A notre époque décadente, je pense que tout doit être dit. Toute vérité doit être dite haut et fort. (C'est ce que j'appelle la "politesse réelle" : on doit être poli à l'égard de ses idéaux). Plus nous parlons de notre décadence, mieux cela vaut. C'est en méditant sur notre médiocrité que nous ouvrirons la voie à une nouvelle Renaissance.

Je dis souvent aux jeunes pianistes : "quel dommage que vous n'ayez jamais entendu Michelangeli : aucun disque ne peut donner l'idée de sa sonorité. Quel dommage que vous n'ayez pas entendu Gilels. Je l'ai entendu dans son appartement, dans sa chambre." Seuls des artistes de ce calibre peuvent créer le *Stimmung* approprié, bénéfique. Mais où sont les neiges d'antan ? Même en Sibérie il

n'y en a plus. (Je me demande comment sonnait le piano de Rachmaninov dans une salle de concert. Heureusement, j'ai eu l'occasion d'entendre Horowitz. Et j'ai eu la grande chance d'assister au dernier concert du légendaire pianiste russe Sofronitsky. J'avais treize ans à l'époque).

J'ai écrit ce poème à l'annonce de la mort de Michelangeli:

IN MEMORY OF ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI

*The birth of a great artist
is never announced on television:
for all their omniscience,
journalists cannot
predict the future.*

*Actually
they are quite indifferent
to future masterpieces,
for art is neither a bullet
nor a president's interview.*

*But they are rather fond of death
which is an important item of news
so that even an artist
might appear on television
alongside a row of corpses -
the victims of an execution.
His life story might be told
(in a few words punctuated by dates)
before some fashion parade
and a record-breaking pole vault.*

*'The music world has lost...'
(They didn't bother to say
what you had died of.)*

*Thus I unexpectedly saw you
playing Debussy's Prelude,
Danseuses de Delphes,*

(a few notes, only an excerpt)
in the evening news.
Broadcast from the Hereafter...
or so it seemed at first.

Is your Hereafter
just a video-cassette?
A laser disc, at best?
Chopin's Berceuse?

Or something
you have never played?
Diabelli Variations?

À LA MÉMOIRE D'ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI

La naissance d'un grand artiste n'est jamais annoncée à la télévision : en dépit de leur omniscience, les journalistes ne peuvent prévoir l'avenir.

En fait, ils sont tout à fait indifférents aux futurs chefs d'œuvre, car l'art n'est ni une balle de kalachnikov ni l'interview d'un président.

Mais ils ont une certaine affection pour la mort qui est un important sujet d'information ; aussi un artiste peut-il apparaître à la télévision au milieu d'une rangée cadavres - victimes d'une exécution. On peut même raconter l'histoire de sa vie (en quelques mots et quelques dates) avant un défilé de mode ou un record au saut à la perche.

"Le monde de la musique a perdu..." (Ils ne se sont pas donné la peine de dire de quoi tu es mort.) Ainsi, subitement, je t'ai vu jouer un prélude de Debussy, Danseuses de Delphes (quelques notes seulement). Au journal du soir. Nouvelles de l'au-delà. À première vue.

Ton au-delà n'est-il qu'une cassette vidéo ? Un disque laser, au mieux ? La Berceuse de Chopin ? Ou quelque chose que tu n'as jamais joué ? Les Variations Diabelli ?

HOMMAGE À SVIATOSLAV RICHTER

En juillet dernier, dans le cadre d'un festival en Belgique, j'ai joué ma pièce de théâtre inspirée par *Les Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky. Après le spectacle, le directeur artistique du festival m'a dit : "Nous devrions signer un contrat dès maintenant. L'an prochain, je veux que tu nous donne *Kreisleriana*." J'étais sur le point de lui dire que l'un des protagonistes de la pièce - la

marionnette - s'était perdu dans les faubourgs de Zagreb (et cette marionnette était mon sosie grandeur nature, pas une marionnette de Salzbourg). Mais il y avait trop de monde autour de nous et je n'ai rien dit.

A mon retour chez moi, cependant, j'ai décidé d'écrire une autre version de *Kreisleriana* - un *one-man show*, cette fois. (Je ne risque pas de me perdre dans les faubourgs de Zagreb, j'imagine). Je traînais les pieds : à la fin de juillet, il faisait un temps splendide et je n'avais pas envie d'écrire quoi que ce soit. Il y eut seulement un jour de pluie durant cette période et, au lieu de ma promenade quotidienne, je me suis lancé dans mon nouveau *Kreisleriana*. Je me suis assis devant mon ordinateur vers trois heures de l'après-midi et ne m'en suis levé qu'à minuit passé. Naturellement, j'étais épuisé et j'avais sommeil. Mais je ne parvenais pas à m'endormir. Et comme je n'ai pas l'habitude de rêvasser la nuit, j' ai repris mon travail dans l'espoir de finir avant l'aube. J'ai en effet fini avant l'aube, vers 5 heures du matin. Voici la dernière phrase :

Je vous laisse. Mais je vous laisse mes enregistrements. Mon espace, mon temps, mon immortalité.

Deux jours plus tard, j'ai appris que Sviatoslav Richter était mort d'une attaque cette nuit là, à cinq heures du matin.

Ma nouvelle pièce est un hymne aux pianistes, ce qui peut paraître bizarre, étant donné que, toute ma vie, j'ai manifesté une préférence pour les compositeurs et les artistes créateurs en général. Je pense que les artistes créateurs sont beaucoup plus importants que les interprètes, car ils écrivent (ou composent) l'histoire du cerveau humain, tandis que les interprètes ne font que mettre les chefs d'oeuvre dans le temps et dans l'espace. (Par exemple, le 26 novembre 1997, au Musikverein de Vienne.) Pourtant, dans la pièce, j'exprime le point de vue opposé. Mon protagoniste s'étend sur l'aspect physique des *live performances* - "les ondes" auxquelles on s'expose dans une salle de concert.

Je me souviens très clairement des sensations physiques que j'éprouvais durant les concerts de Richter à Moscou. Comme beaucoup d'autres étudiants, j'aspirais à devenir son double. Pas de la même taille - une version "Tom Pouce". Hypnotisé et presque écrasé par la puissance musicale de Richter, je suis passé à côté de pianistes et de violonistes de talent - mon seul regret. C'était le cas, hélas, de la plupart des mélomanes. Dans les années Soixante, il n'y avait pas de pluralisme musical en Russie. Des gens qui n'auraient jamais adoré un Tsar, sans parler du Premier secrétaire du parti, idolâtraient Richter comme un dieu. Et leur religion était monothéiste.

Les Russes n'ont pas pour habitude de distribuer le qualificatif de génie à tous les artistes de marque. (Les français en usent différemment). Qui plus est, je repugne à utiliser ce terme en association avec un interprète. Et pourtant je suis très tenté de dire que Richter était un génie.

Je ne le connaissais pas personnellement. Mais j'ai assisté au moins à une centaine de ses concerts, et ce "champ musical" a peut-être manigancé notre rencontre paranormal, à quatre

dimensions. (L'aspect parapsychologique des *live performances*). Par parenthèses, Richter n'a jamais joué la pièce de Schumann.

Je dis souvent aux jeunes pianistes : "Quel dommage que vous n'ayiez jamais entendu Michelangeli, aucun disque ne peut donner une idée de la manière dont sonnait son piano. Quel dommage que vous n'ayiez jamais entendu Gilels. Et je l'ai entendu chez lui, dans son salon."

Quel dommage que je ne puisse plus jamais entendre un grand pianiste. Aurais-je du intituler cet hommage à Richter : "Le dernier des Mohicans ?"

Quel dommage que je n'aie jamais entendu un grand chef d'orchestre. Quelles sensations physiques devait-on éprouver à un concert de Furtwängler ?

L'ART DU CHEF D'ORCHESTRE

KARAJAN (à un ami, après une représentation de Don Giovanni à Salzbourg) : *Furtwängler aurait détesté.*

Karajan in Salzburg

Die eigentliche Wiederholung einer gewesenen Existenzmöglichkeit—dass das Dasein sich seinen Helden wählt—gründet existenzial in der vorlautenden Entschlossenheit.

Heidegger, *Sein und Zeit*

Dans son livre *Masse et puissance*, Elias Canetti consacre un court chapitre aux chefs d'orchestre dont il fustige la forte propension à étaler publiquement omnipotence et omniscience. Le livre fut publié en 1960. Furtwängler était mort six ans plus tôt, en 1954 – année fatale pour l'art de la direction d'orchestre. (Toscanini donna son dernier concert cette année-là.) En 1960, Knappertsbusch et Klemperer étaient encore en vie. Et Bruno Walter dirigeait pour la dernière fois à Vienne. Un concert de légende. En 1960, on pouvait encore parler de la dictature des chefs d'orchestre.

De nos jours, ce chapitre semble irrémédiablement dépassé. Le mélomane d'aujourd'hui aurait de la peine à comprendre ce qui provoqua la colère et les plaisanteries acerbes de Canetti. Certes, les chefs d'orchestre présentent toujours leur dos au public. (Canetti brode longuement sur cet aspect particulier des concerts symphoniques.) Et ils agitent toujours les bras. Mais ils s'apparentent plus à un Premier ministre accommodant qu'à un dieu vivant ou un Jules César. Comme si Jules César avait été poignardé à nouveau – au nom de la démocratie musicale ! (Margaret Thatcher elle-même aurait des problèmes si elle décidait de consacrer sa vie à cette profession.)

Dans la première moitié de notre siècle capricieux le « culte des héros » - ou le « culte de la personnalité », pour employer la terminologie communiste – connût des sommets. Dans le sillage de la seconde guerre mondiale, l'humanité se lassa des héros. Et, bizarrement, des divinités. Pour une raison incompréhensible, le cinéma, lui aussi, souffre aujourd'hui de cette passion inassouvie pour l'homme de la rue – John Doe, pour employer la terminologie hollywoodienne. Le temps de Greta Garbo et Marlène Dietrich est à jamais révolu. Les sœurs de John Doe sont à l'honneur. L'Olympe est devenu un café-tabac.

Dans le sillage de la seconde guerre mondiale, les héros durent associés aux tyrans. Et pourtant la musique est à l'opposé de la tyrannie, de la répression ; mon horreur de Hitler augmente encore, si tant est que ce soit possible, quand je regarde les films des années de guerre où Furtwängler dirige la Philharmonie de Berlin sur fond de croix gammées. Ce qui, en revanche, ravive douloureusement le souvenir des régimes totalitaires, c'est la tendance de nombreux musiciens contemporains à mettre en avant leurs « conception musicale » au détriment de l'intuition, de l'inspiration et de l'émotion. Hélas,

tant de concerts, de nos jours, rappellent la rentrée des classes. Et aucun ne fait songer à ce concert de Furtwängler après lequel David Oistrakh se précipita vers l'entrée des artistes pour voir les visages des musiciens de la Philharmonie de Berlin.

Qu'y avait-il donc de si remarquable dans ces orchestres, ces musiciens, ces grands chefs du passé ? L'intensité et l'originalité de l'intention, la polyphonie et l'extraordinaire richesse de l'exécution. La polyphonie spatiale de Mengelberg et de Toscanini. Il n'y avait rien de mathématique ou de militaire dans la manière dont jouaient leurs orchestres ; solistes à part entière, les musiciens combinaient avec adresse leurs monologues, les cuivres restant légèrement en retrait pour créer une perspective d'horreur ou de triomphe.

Dans le film nostalgique *Les grands chefs du passé* – pour une fois, le mot « nostalgie » n'a pas de connotation russe – Hugh Bean nous parle de la « précision » devenue le symbole de la musique HI-FI contemporaine : « Klemperer ne se souciait pas de précision. Si elle se produisait, il l'appréciait et l'acceptait. Pour Furtwängler, la précision n'était pas un but essentiel. J'ai souvent eu l'impression que Furtwängler n'en voulait pas. La manière physique dont il dirigeait – 'l pantin sur la corde', comme nous disions alors – lui permettait d'éviter les accords en coup de fouet des orchestres américains. Il voulait plus de poids, plus de lourdeur. » Et plus de polyphonie, sans nul doute. Et plus d'individualisme ; Et plus d'intensité, d'exaltation, de passion. (Les grands orchestres du passé ; Concertgebouw, Philadelphie, Philharmonie de Berlin. Orchestres à haute-tension.)

Furtwängler ne se préoccupait guère non plus d'intonation – autre titre de gloire du jeu orchestral contemporain. L'intonation parfaite. Beaucoup de pianistes du passé savaient qu'un piano très légèrement faux sonne mieux qu'un instrument parfaitement accordé. Rachmaninov et Horowitz faisaient « désaccorder » leurs pianos. (Il y a quelques mois, j'ai parlé de cela avec Robert Ritscher – l'un des plus subtils accordeurs du monde. Il m'a dit combien il est difficile de « désaccorder » un piano et le faire sonner imperceptiblement inégal.)

Quels sont les autres titres de noblesse du jeu orchestral contemporain ? L'absence de relief. Rien ne ressort. Rien ne vient perturber l'écoulement agréable et lénitif de la musique. Les cuivres se bornent apporter leur soutien moral au reste de l'orchestre. (Dans les interprétations de Toscanini ou de Knappertsbusch, ils transperçaient parfois la masse orchestrale.) Le son est joli et homogène. Une symphonie de Beethoven ressemble souvent à une annonce publicitaire pour une symphonie de Beethoven. *A shadow of a shadow* (L'ombre d'une ombre), aurait dit Shakespeare. (Naturellement, il y a quelques exceptions à cette règle malfaisante.)

Parfois, entre les mains d'un chef talentueux, un orchestre peut nous présenter un phrasé original, plein de fraîcheur ou une accentuation inattendue ; Mais des musiciens comme Abendrot n'avaient pas besoin de « trouvailles ». Ils avaient assez de grandeur naturelle pour ressusciter Brahms et Wagner. Tel un chaman, Furtwängler invoquait les esprits des compositeurs qu'ils dirigeait ; aussi chacun de ses concerts était-il une expérience à la fois esthétique et physique. Une expérience charnelle.

C'est la carence dont souffrent les chefs d'orchestre contemporains (et les autres artistes) : la grandeur naturelle. L'envergure épique.

C'est ce qui nous fait le plus gravement défaut dans les salles de concert aujourd'hui : la présence charnelle des compositeurs.

Cela fait penser au comptoir de fromages français d'une épicerie prestigieuse de New York ; étroitement enveloppés dans du plastique, ces fromages ne sentent rien. Et un jour, paraît-il, on brûla dans le port de New York un arrivage entier d'Epoisses, fromage non pasteurisé. (A Dieu ne plaise.) Le jeu orchestral contemporain est pasteurisé. Pas d'inquiétude à se faire !

Et il sent la vanille comme ces vins modernes élevés en barrique de chêne neuf. C'est du chêne neuf qu'ils tirent un semblant de structure et de puissance. Pas du raisin. Pas du temps. Les vins modernes manquent aussi de grandeur naturelle ; Il n'y a pas de phénomène isolé dans le monde.

« Les orchestres contemporains, on les accuse le plus souvent de fadeur. L'efficacité de l'exécution prend le pas sur la véritable individualité », écrit Rob Cowan dans une note sur les enregistrements de musique française par Mengelberg.

« On ne veut plus de fortes personnalités. La vie est devenue tellement commerciale. Tous ces enregistrements qu'il faut faire... et les tournées de concerts... Il n'y plus de temps pour les répétitions. Il n'y a plus de place pour les grandes personnalités qui ont besoin de beaucoup de temps pour répéter et jouer comme ils l'entendent », dit Bernard Haitink dans une émission consacrée à Mengelberg.

Le manque de temps est l'une de nos pénuries médiatisées. (Knappertsbusch détestait les répétitions.) Je crains que le problème principal réside ailleurs : une centaine de répétitions consacrées à la même symphonie auraient peu d'influence sur la qualité du concert. « Il est de l'étoffe dont sont faits les héros », pourrait-on dire de n'importe quel grand chef du passé. Aujourd'hui, c'est « l'étoffe » qui manque. Il y a quelque chose de pourri jusque dans l'étoffe dont sont faits nos rêves, pourrait-on dire pour utiliser deux expressions shakespeariennes. (*The stuff our dreams are made on.*) D'ailleurs, certaines personnes ne rêvent pas.

HOMMAGE A PHILIPPE HIRSHHORN

Il y a des gens pour qui la vie se résume en deux mots : quantité et stabilité. Il y a des artistes pour qui l'art se résume dans ces deux mots. A mon avis, l'art est fragile - aussi imprévisible que la vie. Et aussi excitant, palpitant, saisissant.

Un jour, Oistrach assista au concert de la Philharmonie de Berlin sous la direction de Furtwängler. Après le concert, il se précipita vers l'entrée des artistes pour voir les visages des musiciens. A Moscou, au début des années soixante-dix, j'ai entendu plusieurs histoires comme cela - à propos de Philippe. Même à cette époque-là, il était déjà une légende. Ces admirateurs *racontaient* ses concerts. Et, en guise de conclusion, ils prononçaient cette phrase qui me rappelle Philippe à chaque fois que je l'entend : "C'est un vrai artiste."

Il était imprévisible, intransigeant, fier et fragile - artiste jusqu'au *bout des ongles* (chose importante pour tous les instrumentistes). Mais aussi il allait au bout de ses idées, de ses aventures musicales. Il ne répétait jamais ses "réussites de la veille", selon l'expression de Glenn Gould. Il n'avait donc pas peur des "échecs du lendemain". (Et les échecs des vrais artistes sont triomphaux par rapport aux victoires des médiocrités.)

En concert, je ne l'ai entendu que rarement. Il me reste ses enregistrements, ses vidéos. Et sa légende, bien sûr - les innombrables récits que j'ai entendus dans ma jeunesse; et plus tard, en Belgique, en France. Même les récits ont plus d'impact émotionnel et musical que la plupart des concerts auxquels on peut assister aujourd'hui.

DEUX PIECES THEATRALES

LES TABLEAUX D'UNE EXPOSITION

COMEDIE EN UN ACTE

Le Pianiste : un homme entre trente et quatre-vingts ans.

Au milieu de la scène, une table et un fauteuil. Sur la table, une bouteille de vodka et deux verres, un grand et un petit. A côté, un panier-verseur contenant une bouteille de vin rouge et un verre à vin. Sur le fauteuil, une robe de chambre. Le pianiste entre et s'approche du fauteuil. Il met la robe de chambre et s'assied dans le fauteuil. Il prend la pose du portrait de Moussorgsky peint par Ilia Répine en 1881.

LE PIANISTE : Voilà comment nous l'imaginons tous. Le célèbre portrait d'Ilia Répine représente Moussorgsky en robe de chambre, le nez rouge... assis dans un hôpital, quelque part... (*Regardant autour de lui.*) Le monde n'est qu'un immense hôpital... comme tous les pessimistes le savent. Rien d'autre qu'un immense hôpital. (*Silence.*) Il est mort en robe de chambre, dans un hôpital, le 28 mars 1881. Une infirmière l'entendit crier : « Tout est fini ! comme je suis malheureux ! » Il ne savait pas que je jouerais sa musique ce soir. Je gaspille mon temps et mon énergie à matérialiser ses rêves. Et dire que je n'ai pas de temps pour certaines sonates de Beethoven. Oui, je n'ai pas encore appris toutes les sonates de Beethoven. Il a eu de la chance après tout ! (*Silence.*) Son portrait par Ilia Répine est reproduit dans les dictionnaires, dans les encyclopédies, sur les pochettes de disques... Les cheveux en bataille, le nez rouge... buvant sans trêve ni répit. Assis dans un fauteuil, il boit pour les siècles des siècles. Il boit de la vodka, en écoutant ses *Tableaux*. Tout le monde les joue : les pianistes, les orchestres, les organistes... Pour les siècles des siècles. C'est ce qu'on appelle l'immortalité, j'imagine. Le regard fuyant... Il ne nous regarde pas. Il nous fuit. Comme s'il ne voulait pas regarder le monde en face, l'avenir. Comme s'il ne croyait pas en son avenir. (*Le pianiste verse de la vodka dans le petit verre. Il l'avale d'un trait.*) C'est comme ça qu'il buvait, c'est comme ça que les Russes boivent d'habitude. Le processus ne compte pas. (*Le pianiste prend précautionneusement le panier-verseur. Il se verse un verre de vin. Il regarde sa couleur, le fait rouler dans le verre, le tourne, le hume. Il prend lentement une gorgée, fait rouler le vin sur son palais, comme s'il se rinçait la bouche.*) C'est comme ça que boivent les Français. Ils apprécient la couleur, le bouquet - le processus, pas le résultat. Les Russes cherchent à passer dans une autre dimension, à fuir leur état normal, leur vie... aussi vite que possible. C'est le résultat qui compte. Ils se fichent de ce qu'ils boivent. Ils passent dans une autre dimension. (*Il enlève la robe de chambre et la regarde.*) C'est ce qu'il a fait. Il a fui si loin des tendances musicales de son époque que ses collègues l'ont traité en hors la loi. Tchaïkovski, outré par

son *Boris Godounov*, disait qu'on devrait interdire de composer comme ça. (*Silence.*) Et il a fui si loin de la vie humaine normale que sa propriétaire a déposé sa valise sur le palier. Il s'est donc retrouvé à la rue.

Le pianiste se met au piano et joue.

PROMENADE. GNOMUS

La plupart du temps, il était seul, assis dans un fauteuil, chez des amis, ou étendu sur un lit, en compagnie de ses cauchemars. Les créateurs sont solitaires. Ils vivent sur une planète de leur fabrication et peu de gens entreprennent le voyage jusqu'à cette planète. Le public aime reconnaître et se reconnaître. Il n'a aucune envie de sonder les mystères du cerveau de l'artiste. Monsieur Tout-le-monde préfère le confort à l'aventure. Et l'art est un voyage sans fin. Par monts et par vaux. Parmi les montagnes russes. (*Regardant le fauteuil.*) Les paysages de son cerveau étaient aussi étranges et lointains que les cratères de la lune. Aujourd'hui seulement on peut voyager sur la lune. De temps à autre.

PROMENADE. LE VIEUX CHATEAU

Le pianiste s'approche du fauteuil, met la robe de chambre et prend la pose du portrait de Moussorgsky. Il fait semblant de se réveiller, de revenir à la vie.

Que se passe-t-il ici ? C'est ma musique ? Je ne pensais pas à ça en composant *Les Tableaux*. A quoi pensais-je donc ? (*Il prend la partition et la feuille.*) Je ne sais plus. Mais pas à ça. Pas à ça, j'en suis sûr. Trop lent, non ? Interminable... Rien d'étonnant qu'on dénigre mes œuvres ! Qui a engagé cet abruti de pianiste ? Tchaïkovski ? Pour que toute la Russie me montre du doigt ? C'est cela, l'immortalité ? (*Le pianiste enlève la robe de chambre et la jette sur le fauteuil.*) Les artistes ne peuvent connaître tous les tenants et aboutissants de leurs créations qui continuent à grandir, à évoluer avec le temps. « Que peu de temps suffit pour changer toute chose ! » *La Neuvième* de Beethoven n'est plus ce qu'elle était au siècle précédent. Notre connaissance de Kagel et de Kafka, d'Einstein et d'Eisenstein l'a enrichie. Un chef d'œuvre est soumis à l'influence du temps. (*Silence.*) Pas une idée neuve. Un vieux château. Mais un château néanmoins. *Il vecchio castello. Il nobile castello.* (*Silence.*) Ces baroqueux fanatiques ! Ils croient vivre dans un vieux château. Rien qu'un vieux musée de province encombré de copies, de statues sans bras. Les vieux châteaux, il faut les construire tous les jours, à chaque concert. *Con mortuis in lingua viva.*

Le pianiste se met au piano et joue.

PROMENADE. LES TUILERIES. BYDLO

Le pianiste s'approche du fauteuil et met la robe de chambre.

Le peuple russe. Il souffre, il meurt de faim... XIXe siècle, XXe siècle. Il va, il vient. Les jeunes et les vieux. Génération après génération. Ils ne changent pas. Ils souffrent toujours. Comme si le Temps s'était arrêté. XXIe siècle, XXIIe siècle. *Bydlo*. La même charrette tirée par les mêmes bœufs. *Bydlo*. Quel mot ! *Bydlo*. (*Le pianiste enlève la robe de chambre et la jette par terre.*) *Bydlo*. Cette charrette roule partout, elle nivelle tout sur son passage, comme un rouleau compresseur. Un mouvement aveugle... La foule... Personne n'a décrit son pouvoir destructeur mieux que Moussorgsky. Dans *Boris Godounov*. La Révolution française, la Révolution russe. La foule enthousiaste est partout la même. Comme si la géographie n'existait plus. Comme si le temps n'existait plus. Le statu quo. Communisme, nazisme. (*Silence.*) Démocratie. Le vieux château a changé de propriétaire. (*Regardant le fauteuil.*) Moussorgsky a changé, lui aussi. De toute façon, il ne ressemble pas du tout à son portrait. Maintenant il est quelqu'un d'autre. Il ressemble plutôt à... Claude Debussy... Maurice Ravel... Igor Stravinski... Alban Berg... Sergueï Prokofiev... Dimitri Chostakovitch... Max Ernst... Edvard Munch... Alexandre Soljenitsyne... William Faulkner... Valery Afanassiev... Ils vivent tous en lui, à présent... Et aussi tout ce qui est arrivé depuis sa mort... les innombrables victimes de la cruauté humaine, ces gens torturés, massacrés au XXe siècle. Nos enfants jouent sous les murs d'un cimetière. Le statu quo.

Le pianiste se met au piano et joue.

PROMENADE. BALLET DES POUSSINS AVORTES DANS LEUR COQUILLE. SAMUEL GOLDENBERG ET SCHMUYLE

La Kabbale fait l'éloge de l'individualisme. D'après elle, il y a 600 000 lectures possibles de la Torah, nombre égal à celui des enfants d'Israël présents au Sinaï – en d'autres termes, chaque juif aborde la Torah par un chemin qu'il est le seul à suivre. Samuel Goldenberg, Schmuyle. A chacun sa Torah.

Le pianiste s'assied dans le fauteuil.

Better red than dead. Plutôt rougir que mourir. Honte, stupidité, cruauté, ignominie... Tout vaut mieux que la mort, semble-t-il. Pourquoi s'accrocher à la vie avec cette énergie indécente ? Pourquoi ne sommes-nous jamais fatigués de l'histoire humaine ? A-t-elle encore un sens, l'histoire de l'humanité ? Peut-on construire l'avenir sur ce passé, sur nos souvenirs envenimés ? sur les larmes

d'un enfant ? sur les larmes d'un homme dans la force de l'âge ? sur les larmes d'une vieille fille ? sur la mort d'une jeune fille ? Ah, ces questions dostoïevskiennes ! (*Silence.*) Pourquoi pas ? Saint-Pétersbourg fut construit sur des marécages... et sur des os humains. Constructeurs, maîtres d'œuvre. Ils ne voient pas la différence entre la mer des larmes et un marécage. Ils ne se font pas de mauvais sang à propos d'un peu de sang. (*Silence.*) *Con mortuis in lingua mortua.*

Le pianiste se met au piano et joue.

PROMENADE. UNE PLACE DE MARCHE A LIMOGES. CATACOMBES

Le pianiste se lève.

La multitude a toujours raison. La loi du marché, l'offre et la demande, le marketing ! L'audimat. A chacun son Mc Donald's. Comme si la géographie n'existait plus. (*Silence.*) Plus ça change et plus c'est la même chose. Démocratie. Nous avons changé un cheval aveugle contre un cheval borgne. *Bydlo. Bydlo.* (*Silence.*) La stupidité et la cruauté ont blanchi le sang humain. *Le Titanic* et consorts ont été faits pour et par des enfants en bas âge et de bas étage. Par des avortons. Des poussins avortés dans leur coquille. Ils n'ont pas d'ombre. Le soleil et la lune ne remarquent pas leurs silhouettes. Le soleil et la lune les ignorent souverainement. La voie lactée les méprise. L'art est la seule justification de notre histoire. Un monde idéal devrait être gouverné par des artistes : poètes, compositeurs... Les mondes idéaux existent-ils seulement dans notre imagination ? ou sous la mer, comme l'Atlantide ? ou quelque part dans un hôpital, dans une forêt ténébreuse, sur le mont chauve où un artiste crée ses œuvres étranges, ensorcelées, mystérieuses ? ses œuvres immortelles ? Au-delà de la stupidité et de la brutalité...

Le pianiste se met au piano et joue.

BABA YAGA. LA PORTE DES BOHATYRS DE KIEV

Le pianiste met la robe de chambre et lentement quitte la scène.

KREISLERIANA

DRAME EN UN ACTE

LE PIANISTE : *un homme entre cinquante et quatre-vingt-dix ans.*

Au centre de la scène, un piano, un fauteuil et une table sur laquelle est posé un tourne-disque, un CD, une partition et un livre. Il y a un métronome sur le piano. Le pianiste entre, se dirige vers le fauteuil, s'assied, sort le disque, le place dans le tourne-disque et met le tourne-disque en marche.

PREMIERE PIECE

LE PIANISTE: C'est comme ça que je jouais, autrefois. (*Il regarde ses mains.*) Elles sont encore belles, malgré tout. Autrefois, elles étaient belles - tout court. De longs doigts, souples... La seule beauté de mon corps, ma seule beauté, mon âme. Joindre l'utile à la beauté. Elles étaient utiles, très utiles, mes mains. Efficaces. (*Silence.*) « Inflammation limitée à une articulation ou à plusieurs articulations. » Plusieurs articulations, dans mon cas. Et c'est illimité, croyez-moi. « Déformations des mains dues à la polyarthrite chronique évolutive. » Arthrite. Autrefois, je cherchais ce mot dans mon *Larousse médical*. Je l'ai trouvé. Lui aussi, il m'a trouvé. Un amour partagé. « *She described herself as crippled with arthritis.* » Mon dictionnaire anglais. Je connais ma misère dans toutes les langues. Ma douleur polyglotte. Toutes les langues connaissent ma misère. « Trois Anglaises sur quatre ont de l'arthrite. » Je n'ai plus besoin de ces dictionnaires et de leurs exemples. Mon arthrite exemplaire. Mettez-moi dans un dictionnaire. « Un pianiste russe atteint par l'arthrite. » Mettez-moi dans le *Larousse médical*. (*Silence.*) « *She killed herself by slitting her wrists.* » Elle a mis fin à ses jours en s'ouvrant les veines. (*Il regarde ses mains.*) Elles sont plus importantes que le cerveau et le cœur. Ni mon cœur ni mon cerveau n'auraient jamais existé. Et ils étaient là, grâce à mes mains. Ils étaient audibles. Vous entendez ? Vous voyez ce que je veux dire ? J'ai deux mains, donc je suis. *Ergo sum*. Un cerveau muet ne sert à rien, non ? Inefficace. Mon cœur s'exprime avec mes mains. Mettons tout ça au passé pour être fidèles à nos principes cartésiens. Une transposition, pour être fidèle à la musique. Je joue dans le passé, donc je suis. (*Silence.*) Je peux encore jouer quelque chose. Dans le présent. « Je suis toujours Antoine », comme dirait Shakespeare. « *I am Antony yet.* » (*Silence.*) Antoine sans Cléopâtre. (*Silence.*) Dans le présent. (*Il montre la couverture du CD au public.*) Et dans le futur.

Ses rides sur son front ont gravé ses exploits,

Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois.

(*Il pose la couverture sur la table.*) Dans le présent. Quelque chose de lent. Pas ce que vous venez d'entendre. Schumann n'a pas composé cette pièce pour des invalides. C'est pour des fous qu'il l'a composée, pour des cerveaux dérangés. Qui se ressemble s'assemble. (*Silence.*) Pour des cerveaux dérangés, mais pour des mains en parfait état de marche. Il vaut mieux être fou et en bonne santé que sain d'esprit et malade. Il vaut mieux être fou, en tous cas. Des pianistes normaux jouent *Kreisleriana* d'une façon trop romantique. Ce n'est pas romantique du tout. Ni romantique ni arthritique. De la folie pure et simple. (*Il regarde ses mains.*) Mes mains sont folles, elles aussi. Mais c'est un autre genre de folie. La folie rapide de *Kreisleriana* est trop difficile pour mes mains folles. (*Silence.*) Il y a deux pièces lentes dans *Kreisleriana*, la quatrième et la sixième. La deuxième pièce est lente aussi. Mais il y a deux épisodes rapides au milieu. Trop rapides pour ma lenteur. Je peux encore pousser sur les boutons - lentement, lentement.

Il remet le tourne-disque en marche.

DEUXIEME PIECE

Il éteint le tourne-disque.

Complètement fou, non ? Un autre genre de folie. La folie douce, la folie calme. La folie voluptueuse. Rien à voir avec la folie que vous avez entendue tout à l'heure. La deuxième pièce, la folie des états seconds. Un fou décide de jouer à cache-cache. Il cache son jeu, même son jeu de cache-cache. Comme disait un de mes amis d'enfance : « Je ferme les yeux, et je n'existe plus. » Il volait de la vodka, on courrait après lui, il n'avait pas la force de s'échapper. Que fait-on dans un cas pareil ? On ferme les yeux. (*Silence.*) A quoi bon fermer les yeux ? La musique ne disparaîtra pas. Même si on se bouche les oreilles. (*Silence.*) Où en étais-je ? Où suis-je ? A quoi bon jouer à cache-cache avec soi-même ? Un fou jette un voile sur son cerveau, et sa folie n'existe plus. Il vous parle doucement, suavement. Il sourit. Mais il se trahit de temps à autre. Comment ? Il se répète. Ses répétitions le trahissent. La mémoire des fous est parsemée de trous de mémoire. Leurs pensées ne se déplacent pas en ligne directe. Elles se meuvent en zigzags et, souvent, reviennent à la case de départ. A zéro. Il ne leur manque jamais la case zéro. La folie de la répétition, le cercle vicieux de la folie. Un jour, un avocat m'a raconté deux fois la même histoire, au cours de la même conversation. Une longue histoire. Et il l'a racontée deux fois. Au cours de la même conversation. Etait-il fou ? Un trou de mémoire, tout bêtement ? Etait-ce un test ? un test de politesse ? Je n'ai rien dit. Mon seuil de tolérance est très élevé. J'écoutais son histoire, sans sourciller. « Les arcs parfaits de deux sourcils. » Deux fois. Et Schumann raconte la même histoire trois fois. Au cours d'une courte pièce. Pas si courte que ça, surtout dans mon interprétation. Mais l'histoire est longue, très longue. Le premier thème. Et Schumann le répète trois fois. Quelqu'un lui a dit, peut-être, que c'était « une folie manifeste et de toutes les folies la plus folle ». Donc, il a coupé un petit bout à la fin. Mais je joue tout le morceau. Je ne fais pas attention à la coupure. (*Silence.*) La musique n'est plus qu'une coupure, à présent. Je ne

parle pas de billets de banque. Je parle des silences. Les coupures. La musique est pleine de coupures, pour les autres. Et pour moi c'est une coupure, une seule. Mais une grande coupure, une énorme coupure. Heureusement, il y a quelques lenteurs dans le royaume musical. Quelques borgnes, pour ainsi dire. Hâte-toi lentement. *Festina lente.* (*Chantonnant sans mélodie*)

*I'd love to get you
On a slow boat to China,
All to myself, alone.*

Je me rappelle les paroles de cette chanson, pas la mélodie. Encore une coupure. Rien que les paroles. « *On a slow boat to China.* » Sur un bateau lent, pour la Chine. Ou pour la Russie. A Moscou, à Moscou. Lent, lent, lent. Il y a une danse lente à pas glissés. Un « slow ». Je ne sais pas danser, et c'est trop tard pour apprendre. Mais on n'a peut-être pas besoin d'apprendre. D'autant que mes jambes sont saines et sauves.

Il remet le tourne-disque en marche.

TROISIEME PIECE

Il éteint le tourne-disque.

Schumann n'a jamais joué cette pièce. Et il ne l'aurait même pas enregistrée. L'arthrite, un autre genre d'arthrite. Il a cessé de jouer du piano. Sa femme jouait à sa place. Mais elle n'aimait pas *Kreisleriana*. Qui a peur de *Kreisleriana* ? Les billets doux qu'il lui écrivait. Les billets fous. « La pièce que je suis en train de composer est notre amour. Et ta beauté. » Et sa folie, bien sûr. Et la folie de Kreisler. (*Il prend le livre et l'ouvre. Lisant*) « La musique agit sur vous avec trop d'empire. Elle ne peut qu'influer d'une manière pernicieuse sur votre être. Pendant l'exécution d'un chef-d'œuvre, vous en êtes tellement pénétré, que vos traits se bouleversent, vous pâlissez, on vous voit soupirer, verser des larmes... » (*Il referme le livre et le dépose sur la table.*) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann : *Les Méditations du Chat Murr*. Le titre aurait pu être *Johannes Kreisler* ou *Robert Schumann*. Ou Valery Afanassiev. (*Silence.*) Je pâlis en jouant *Kreisleriana* ? Pas sûr. Comment le savoir ? Je ne peux jouer et me regarder dans un miroir. Mais, sur scène, je deviens Schumann. Et Kreisler. Et dans les coulisses aussi. Hors de la scène, dans la vie de tous les jours. Nous sommes des invalides. Dans les pays anglo-saxons on a peur de traiter quelqu'un d'invalides. *Politically correct*. On a peur des avocats. Moi, je m'en fiche. Traitez-moi d'invalides, si vous voulez ! *Musically correct*. Pas moyen d'y échapper. Même sur la lune je serais un invalide. Même sur Vénus. (*Silence.*) Je suis Schumann. Et Kreisler. Sur Vénus aussi. Que les autres pianistes jouent sur les pianos de Schumann ! Qu'ils enregistrent leurs disques dans les maisons où Schumann a vécu ! Et on appelle ça de « l'authenticité ». Moi, j'appelle ça des « faits ». Mais les « faits » sont importants par les temps qui courent. (*Silence.*) Espérons qu'ils courent

vite pour que ça cesse, cette décadence. Espérons qu'ils n'ont pas d'arthrite. (*Silence.*) Les gens croient aux faits, pas aux esprits. *Les temps difficiles*, comme disait Dickens. (*Silence.*) Et je crois aux esprits. Et aux chamans. Et en Schumann. Je ne m'incline pas devant les faits. (*Silence.*) Au moins, mon cœur n'est pas muet quand je joue sa musique. Et mon cerveau. Et mon amour.

Il s'assied au piano et joue.

QUATRIEME PIECE

Il se lève.

Pas de temps pour l'amour. Des gammes, des gammes, toujours des gammes... (*Il se dirige vers le fauteuil et s'assied.*) Mon professeur pensait que j'avais besoin de toute mon énergie pour jouer du piano. Une vieille pimbêche. Etrangement, je suis tombé amoureux juste avant un concours international. Je l'ai invité chez moi. Mes parents n'étaient pas là. Les vacances de Noël, les ski alpins. Mon professeur était là. Fidèle au poste. Elle m'appelait toutes les trois heures pour savoir ce que je faisais, si je jouais ou pas. (*Silence.*) Nous buvons une bouteille de champagne, et je l'embrasse près du sapin. Toutes les boules sonnent, carillonnent. C'est le téléphone qui sonne ensuite. La vieille pimbêche carillonne sa victoire. (*Silence.*) Comme je ne réponds pas, le téléphone sonne de nouveau, trois minutes plus tard. Elle m'appelle toutes les trois minutes, à intervalles réguliers. (*Il se lève, se dirige vers le piano et met le métronome en marche.*) Le cercle vicieux de la folie. Elle me sonne les cloches, la vieille cloche. Elle sonne le glas, la vieille gaga. (*Silence.*) Mais je peux encore la caresser. Je ne l'embrasse plus, mais je peux encore la caresser. Lentement, lentement, lentement. « Je caressais une folle chimère. » (*Avec véhémence*) Pourquoi es-tu venue, vieille bique ? (*Silence.*) Le téléphone ne sonnait plus. Mais je ne pouvais toujours pas l'embrasser. J'attendais une autre sonnerie, un autre carillon. Et, finalement, on a sonné à la porte. (*Imitant la voix d'une vieille femme*) « J'appelle la police, j'appelle la police » ! C'était mon unique espoir, ma seule échappatoire, la seule sortie du cercle vicieux. « L'amour est le seul Dieu que j'osais implorer. » Maintenant, c'est la mort. Il ne faut pas trahir Racine. C'est ce que j'appelle « l'authenticité ». La mort. Le seul Dieu, la seule déesse. (*Silence.*) Je l'ai fait sortir par la porte de service. Pas la mort, mon amour. Mon énergie, j'en avais besoin pour le concours. Je l'ai gagné, le concours. Et alors ? (*Il regarde autour de soi.*) Ma maison est malade. Elle a de l'arthrite. Et un cancer. (*Silence.*) Un célèbre violoniste a dit, un jour : « Je fais ce que j'aime faire, et on me paie pour ça. » Encore un grand esprit. Un violoniste digne d'être altiste. (*Silence.*) Ils n'entendent pas la mort. Invalides.

Il remet le tourne-disque en marche.

CINQUIEME PIECE

Il éteint le tourne-disque.

Vous ne me croyez pas, peut-être. Je raconte des histoires à propos d'arthrite. Une histoire de plus, une excuse. Je suis incapable de jouer vite. Je n'ai jamais joué vite, même au sommet de mon art. (*Silence.*) Les bas-fonds de mon art. (*Silence.*) Et l'enregistrement ? J'allais plus vite que la plupart des violons, sans parler des altos. (*Silence.*) Vous pensez que ce n'est pas mon enregistrement, à moi ? Mettez un disque et faites croire à vos invités que c'est vous qui jouez, vous-même. Ensuite, ouvrez une bouteille de champagne et ils oublient de vérifier. (*Il montre la couverture du disque au public*) Mon nom est sur la couverture. Et sur le disque. (*Il pose la couverture sur la table.*) Il est certain qu'au cours d'un enregistrement on répète, on revient souvent à la case de départ. On recommence à zéro. Trois versions, trente versions. Jusqu'à la fin glorieuse, comme disent les russes. Plus tard on fait le montage. Vous pensez que je n'ai jamais joué aussi vite ? dans une salle ? Pourquoi pas ? A condition de recourir aux phonogrammes. (*Silence.*) Il n'y a rien d'autre que des phonogrammes. (*Silence.*) A vrai dire, je suis heureux de ne plus jouer cette musique. Au piano, vous la sentez physiquement, de l'intérieur. J'avais un ami qui mettait les créateurs bien au-dessus des interprètes. « Les créateurs écrivent l'histoire du cerveau humain, disait-il. Et les interprètes ne font que placer un chef-d'œuvre dans l'espace et le temps. » Il est mort il y a deux ans. Un poète, un S.D.F. Oublié par tout le monde. Moi aussi, je suis tombé dans les oubliettes. Mais j'avais un peu d'argent. Les coupures. Pas autant que les chef-d'orchestres. (*Imitant la voix d'une jeune femme*) Il a une telle énergie qu'on ne peut pas ne pas tomber amoureux de lui. (*Parlant comme d'habitude*) L'énergie. Il faut la diriger sciemment. Pas vers les grimaces photogéniques et la recherche des sponsors. Les bandits ne sont pas dépourvus de l'énergie. Et voici un autre crédo : Un chef d'orchestre doit être invisible. Des hommes invisibles, des hommes inaudibles. Ou des femmes inaudibles à l'occasion. Les bandits ont les mêmes soucis. Et le résultat est le même — le meurtre. Qui a tué la musique ? (*Silence.*) Wagner a dit quelque chose à propos de la différence entre les créateurs et les interprètes, à propos de la supériorité des interprètes. Il pensait au corps, j'imagine. Les compositeurs ne sentent pas leur corps, non ? au moment où ils composent leurs chefs-d'œuvre ? Veinards. Même une arthrite ne les arrête pas. Ils griffonnent toujours quelque chose. Lentement, lentement, lentement. (*Silence.*) Ne vous méprenez pas. Ne pensez pas que tous mes collègues jouent avec leur corps. (*Riant*) Certains d'entre eux ne savent même pas jouer avec leurs doigts. Et leur pédale, parlons-en. Ils ne jouent même pas avec leurs pieds. Ils jouent comme un pied qui ne sait pas manier la pédale. (*Silence.*) Ils sentent leur corps ailleurs. Le bonheur conjugal sans nuages et sans pédale. Les petites amis dans toutes les villes. Et ceux qui ne sont pas mariés invitent les demoiselles chez eux, à n'importe quelle heure. Personne ne les appelle durant leurs dîners aux chandelles. Personne ne sonne à la porte au milieu de la nuit. Seuls les domestiques passent par la porte de service. Et ils ne jouent du Beethoven qu'aux heures de loisir, après les labeurs de l'amour. Ils perdent l'art, mais ils gagnent la vie. (*Silence.*) Une victoire à la Pyrrhus ?

Il se dirige vers le piano, s'assied et joue.

SIXIEME PIECE

Il se dirige vers le fauteuil et s'assied.

Ils jouent *Kreisleriana*, et un tas de filles les attendent dans leur loge. « Félicitations, félicitation. » Ils acceptent des roses, comme si de rien n'était. Le *Marche nuptial* de Mendelssohn, rien de plus. (*Silence.*) Une coupure s'impose. Tout ce qui m'attendait, c'est une chambre d'hôtel. Seulette suis. Les mini bars. (*Il se lève et marche autour de scène une fois.*) Mini espace. (*Il marche autour de scène deux fois.*) Temps infini. (*Il s'assied.*) Il n'y a pas plus de mini bars. Et le temps n'est pas si immense que ça. (*Silence.*) Si je chantais ? Ma voix n'est pas déformée par l'arthrite. Et je n'ai pas de cancer de la gorge, à ma connaissance. Je ne fume pas. Trop tard ? (*Silence.*) Naturellement, j'aime Clara Schumann. (*Silence.*) Kreisler était amoureux de deux femmes, lui aussi. (*Silence.*) Et alors ? La vieille salope vit toujours, comme si de rien n'était. Comme si son crime n'était pas cancérigène ! Même pas une toute petite arthrite. Pimpante petite vieille. Solide au poste, toujours au piano et au téléphone. Non, elle ne m'appelle plus. C'est moi qui l'appelle maintenant pour parler de ma solitude, de mes mains. Et de mon cœur. Je lui parle de Natacha, ma Natacha. Rien que pour moi. Aurais pu être heureux avec elle dans mon pays natal... et les bouleaux, et les datchas... et les dîners jusqu'à l'aube... (*Silence.*) Non ? (*Silence.*) Et elle ? (*Silence.*) Une bouteille de champagne. Ses seins, je m'en souviens encore. Pas de trous. Toujours dans les doigts, un nocturne de Chopin. (*Silence.*) Je ne l'ai plus revue, ma Natacha. (*Silence.*) A quoi bon parler ? A quoi bon tuer la vieille ? Rien ne peut exprimer mes sentiments, ma perte. Même pas la musique, un meurtre. (*Silence.*) Même pas un suicide.

Il remet le tourne-disque en marche et remonte une manche jusqu'au coude. Il s'ouvre les veines deux secondes avant Etwas langsamer.

SEPTIEME PIECE

Il éteint le tourne-disque et laisse tomber le scalpel.

Kreisleriana est suffisante. Je coupe sans couteau, comme disent les russes. (*Silence.*) Certains préfèrent les concerts, *live performances*. Les enregistrements sont des boîtes de conserve pour eux. (*Il se lève, enlève son chandail, prend du sapin trois paires de disques et les pends sur son coprs.*) Que serais-je devenu sans les grands artists du passé ? Qui peut les égaler aujourd'hui ? Les mouches de la place publique ? Les étoiles. Les trous noirs, pas les étoiles. En quoi les interpretes d'aujourd'hui sont-ils supérieurs à leurs confrères de légende ? Leurs honoraires. (*Silence.*) Les dieux vivent toujours... là-haut, dans un autre monde. « *In anderer Welt.* » Je me traduis dans une autre langue. Un poète, que peut-il faire à une époque pareille ? Chanter les dieux disparus, les époques à jamais révolues. (*Silence.*) *Kreisleriana* est suffisante. Tchaikovski. C'est sa dernière symphonie qui l'a tué. Pas un verre d'eau du robinet. Le choléra, mon œil. La *Pathétique*. Son couteau, son choléra. Il la dirige à

Pétérsbourg, en personne. Décédé huit jours après. Ses veins. (*Silence.*) Mon sang, mon mauvais sang *Die Nichts-, die Niemandrose*. Elle n'est à personne, cette rose. Même pas à moi. La source de mes jours s'écoule. J'écris l'histoire du sang humain. La rose de tout le monde. La rose du monde. (*Silence.*) Non, pas encore. On peut fermer un livre et ouvrir un autre livre. Mais on ne peut fermer une symphonie. Ni *Kreisleriana*. (*Silence.*) Ni ses veines. (*Silence.*) Et ça n'est pas encore terminé. Le vin est tiré, il faut le boire. Les veines sont ouvertes, il faut les vider. Sur un bateau lent, du point A au point B. Au point M. Au point M. (*Silence.*) Au point d'orgue. (*Il prend le livre de Hofmann et l'ouvre. Lisant*) «Un beau jour, on ne sut comment ni pourquoi, il disparut. Beaucoup déclarèrent alors avoir remarqué en lui des signes de folie... » (*Il ferme le livre et le pose sur la table.*) C'est ce que vous allez entendre maintenant. Disparition. Je vous laisse. Mais je vous laisse mes enregistrements. Mon corps, on âme. Espace et temps. Cercle vicieux, cercle joyeux. Infinité. Immortalité. Noël. Vie. Amour.

Il remet le tourne-disque en marche.

HUITIEME PIECE

NEUF CONFERENCES SUR LA MUSIQUE

QU'EST-CE QUE LA MUSIQUE ?

L'écriture hébraïque est constituée de vingt-deux lettres-consonnes. Chacune est à la fois une lettre et un chiffre. Par conséquent, chaque combinaison de lettres peut devenir un mot et un nombre. Grâce à la *guematria*, on calcule la valeur numérique des mots en cherchant leurs rapports avec d'autres mots ou d'autres phrases de valeur égale. Ainsi l'on établit des liens entre les mots, les choses, les idées – un procédé poétique, somme toute. Par exemple, le mot *adam* s'écrit ADM et possède une valeur numérique de 45. Ce nombre qui s'écrit de deux lettres, *mèm* et *hé*, se lit *ma* et signifie : « Quoi ? » D'une certaine façon, un être humain est condamné au questionnement. Et la plupart de nos questions n'ont pas de réponse, ce qui ne doit pas nous empêcher de poser d'autres questions : le questionnement perpétuel est notre seule raison d'être. Mais les ordinateurs nous habituent à la pensée qu'il n'y pas de questions insolubles. Notre civilisation favorise les réponses qui, d'ailleurs, surgissent sur nos écrans avec une telle rapidité que nous oublions non seulement nos questions mais aussi les attributs du questionnement : le doute, l'attente, le tourment, la joie de la recherche, la joie de la découverte temporaire.

Il y a quelques années, j'ai écrit un texte qui consiste exclusivement en questions insolubles – en apories, pour emprunter un terme à la logique. Voici un extrait de ce texte :

Quel genre d'événement contribue-t-il le mieux à nous rapprocher de la musique ? Le sentiment de l'amour aide-t-il ceux qui l'éprouvent à comprendre les œuvres des compositeurs dits romantiques ? Le sentiment de haine empêche-t-il de jouir pleinement de la musique ? La musique est-elle une simple expression de l'amour ? Les dissonances sont-elles une expression de la haine ? Peut-on se sentir heureux quand on écoute une musique douloureuse ? Se sent-on toujours heureux quand on écoute un chef-d'œuvre ? Que signifie la musique des sphères ? Le chaos est-il une œuvre musicale ? L'absurdité est-elle une œuvre musicale ? Et la mort ? La musique est-elle éternelle ?

A la dernière question de cet extrait Schopenhauer donna la réponse suivante : « Si notre univers périssait, il resterait la musique. » Quelles chances la musique a-t-elle de survivre à la fin du monde ?

Dans *Religio Medici*, Sir Thomas Browne parle de la musique en ces termes : « Il y a même de la musique dans la beauté, et la note silencieuse que fait résonner Cupidon est bien plus douce que le son d'un instrument. Car il y a la musique partout où réside une harmonie, un ordre ou une proportion. Aussi pouvons-nous évoquer la musique des sphères, car si ces mouvements bien ordonnés, ces progressions régulières n'apportent aucun son à nos oreilles, ils produisent toutefois dans notre esprit une note pleine d'harmonie. »

Dans son poème *An die Musik* (*A la musique*), Rilke, lui aussi, parle des « notes silencieuses » : *Musik : Atem der Statuen. Vielleicht : Stille der Bilder.* (Musique : souffle des statues. Peut-être : silence des tableaux.) Supposons que le genre humain disparaisse de notre globe. Ce n'est pas une

supposition gratuite, à ma connaissance. Mais le reste demeure à sa place : montagnes, rivières, forêts, oiseaux, maisons, statues. Les oiseaux chantent, les forêts bruissent. Ni les uns ni les autres n'ont besoin de Wagner pour créer de la musique. Ensuite, toutes les créatures vivantes disparaissent. Et aussi les forêts, les ruisseaux, les vents – tout ce qui est capable de produire des sons. Il n'y a plus que des montagnes, des maisons, des statues. Et les statues continuent à respirer. Et les montagnes aussi, même les volcans éteints. Et n'importe quelle respiration, même une respiration silencieuse, n'est autre que la musique. En fait, la respiration est extrêmement importante dans la musique. Toute œuvre musicale respire – et pas seulement pendant les silences. Quelle est la différence entre la respiration d'une œuvre musicale et celle des statues ? Il n'y en a aucune, sauf que la musique respire d'une façon capricieuse, en raison des changements objectifs du rythme. La respiration des statues est plus régulière. Elle change uniquement en fonction des observateurs, comme dirait un physicien. Elle change selon notre état d'esprit et nos humeurs. La respiration des statues est presque identique à celle des tableaux. Certes, les statues ainsi que les tableaux possèdent leur propre rythme, mais, à la différence de la musique, les arts plastiques essaient de créer le temps, alors que la musique se déroule dans le temps qu'elle cherche à abolir. Je développerai plus loin ce thème curieux. Continuons notre destruction du monde.

Nous avons déjà fait table rase de toutes les créatures vivantes. Débarrassons-nous, à présent, de toutes les œuvres d'art – de toutes les traces de l'homme sur la terre. Il nous reste des astres qui, en compagnie de la terre, tournent dans l'espace silencieux. Mais il y a toujours l'harmonie, la proportion – grâce à ces astres et à leur mouvement. La musique n'est pas encore morte. C'est ce qu'on appelle « la musique des sphères ». A la fin de mon poème sur la musique, je constate que l'expression « la littérature des sphères » n'aurait aucun sens. Même « la poésie des sphères » n'a pas l'air convaincant. Et « la peinture des sphères » ? Evidemment, on peut peindre n'importe quel état de l'univers, à l'exception sans doute de celui qui précéda la création. Mais l'expression « la peinture des sphères » n'a pas de sens non plus. Par parenthèse, Plinie ne croit pas à la musique des sphères qui ne se manifeste, à son avis, ni comme un fracas au-delà de l'audible, ni comme une harmonie ineffable. « Pour nous qui sommes en son intérieur, explique-t-il, le monde glisse jour et nuit silencieusement. »

Une autre question encore me vient à l'esprit : La musique existait-elle avant la création ? La plupart des ethnologues s'accordent pour dire qu'au commencement était le son musical et non le verbe, la parole. Au commencement fut le chant, en d'autres termes. Mais ce commencement ethnologique et biblique se situe après la création. Et avant ? Y avait-il la musique avant la création, avant le big bang ? Saint Augustin et la cosmologie contemporaine affirment qu'il n'y avait pas le temps avant la création. Et la musique se déroule dans le temps. Posons la question autrement : Y avait-il le silence avant la création ? N'y avait-il rien du tout, pas même le silence ? Le silence est-il quelque chose ? Dans le monde des sons – assurément. Dans un contexte sonore, le silence a sa place, sa signification. Mais dans un contexte silencieux, a-t-il encore un sens ? Cela me rappelle le tableau de Malévitch *Carré blanc sur fond blanc* que j'ai analysé dans un essai sur *La sonate en sol majeur*,

op.78 de Schubert. Silence sur fond silencieux. Pourrait-on composer un morceau dont le titre approprié serait *Silence sur fond silencieux* ? Par parenthèse, ce titre convient partiellement au début de *La sonate en sol* de Schubert.

La musique existait-elle avant la création ? Supposons que le big bang soit précédé par le chaos – hypothèse soutenue par certains théologiens et métaphysiciens. Revenons donc à la question posée dans le texte que j’ai lu au début de cette conférence : « Le chaos est-il une œuvre musicale ? » Sans doute, car le chaos se déroule dans le temps. Et le temps lui-même est une œuvre musicale, qu’il soit silencieux ou rempli de sons. De même, la musique existera après la fin du monde, d’autant que toute absence est une harmonie : la nostalgie est le sentiment le plus harmonieux qui soit. La nostalgie est peut-être le sentiment le plus musical, ce que semblent prouver la plupart des œuvres de Chopin et de Brahms. Et il ne faut pas oublier qu’après la fin du monde - après les bruits, les paroles et les sons musicaux que le monde engendre sans discontinuer - le silence sera encore plus musical qu’avant le big bang. Keats semble y faire allusion dans sa fameuse *Ode on a Grecian Urn* : *Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter*. (Les mélodies qu’on entend sont douces, mais celles qu’on n’entend pas sont plus douces encore.)

La musique aspire au silence. La musique aspire à l’absence, en quelque sorte. Elle aspire à l’absence des choses et des pensées. Elle aspire, en fin de compte, à l’absence du monde. Voici pourquoi la musique mène à la destruction - dans certains mythes, dans certaines œuvres littéraires parmi lesquelles *Le docteur Faustus* de Thomas Mann est la plus connue, hélas. Bien plus, il y a des œuvres musicales qui tendent à l’autodestruction. Je pense notamment aux dernières sonates pour piano de Schubert, à son dernier quatuor, à son *Quintette pour deux violoncelles*. Voilà ce que je dis à ce propos dans un essai intitulé *Schubert le traître* :

A la fin de sa vie, Schubert trahit constamment ses Ländler et Lieder, ses belles meunières et ses bergers avantageux. Et il accomplit cette mission kamikaze par des interruptions orageuses à grand renfort d'accords et au moyen de déviations tonales dans lesquelles la tonalité mineure joue le rôle proverbial de l'empêcheur de tourner en rond. Et le nombre des anicroches augmente presque chaque jour. Et la quantité de la viennoiserie décroît.

Il y a aussi des morceaux qui détruisent leurs auteurs. *La sixième symphonie* de Tchaïkovski est révélatrice à cet égard. Il y a maintes versions de la mort de Tchaïkovski. La plupart d’entre elles optent pour le suicide. Mais comment se suicida-t-il ? En buvant de l’eau du robinet pendant une épidémie de choléra ? En composant un requiem pour lui-même, à l’instar de Mozart ? Si cette dernière hypothèse est retenue, il faut admettre que Tchaïkovski inventa une nouvelle forme du suicide – le suicide musical. (Dans le cas de Mozart, il s’agit plutôt d’une manie de la persécution.)

Parfois, la musique révèle une force destructrice encore plus spectaculaire : les murs de Jéricho qui s’écroulent au son des trompettes.

La mort est-elle un morceau de musique ? Oui, à condition que la musique soit éternelle et omniprésente. « Musique : souffle des morts », pour paraphraser Rilke.

D'autre part, selon les médecins et les penseurs religieux, la musique possède des propriétés thérapeutiques. David, en jouant de la lyre, exorcise le mauvais esprit qui tourmente le roi Saul. Le prophète Elisée recourt au même instrument pour se mettre en état de grâce. « Tout ce que Zeus déteste tremble au son de la lyre », dit Pindare. Chez les Grecs, toutefois, les instruments à cordes servent plutôt d'antidépresseur.

En Inde, les philosophes se souciaient surtout des liens entre les structures musicales et le moment de leur exécution. Ceux qui écoutaient les rāgas au mauvais moment risquaient de se détruire la santé.

Mais les rāgas inaudibles sont plus doux encore. « La concentration sur cette fonction vitale qu'est la respiration, écrit Mircea Eliade dans son livre sur le yoga, a pour effet dans les premiers jours de pratique une inexprimable sensation d'harmonie, une plénitude rythmique, mélodique, un nivellement de toutes les aspérités physiologiques [...]. Le professeur Stcherbatsky rappelait que, d'après O. Rosenberg, qui avait essayé certains exercices yoga dans un couvent japonais, on pourrait comparer cette sensation agréable 'à la musique, surtout lorsqu'elle est exécutée personnellement.' » Par étapes, un yogi procède à une destruction intime du monde, si bien qu'à la fin il éprouve l'union avec le *parabrahman* qui n'a pas de son (*açabda*). La *Nâdabindu Upanisad* dit au sujet de cet état : « Le yogi demeure comme mort ; c'est un délivré (*mukta*). » Ensuite, son corps est comparé à un morceau de bois. « Il ne sent ni chaleur ni froid, ni joie ni douleur. » Et il n'entend plus aucun son.

On dit que la bonne musique plongeait Confucius dans un tel état que pendant trois mois il oubliait le goût de la viande. Mais, faute de temps, je suis obligé de passer sous silence le rôle éducateur que lui et Platon assignent à la musique.

Revenons au problème du temps dans les arts. Comme je l'ai dit tout à l'heure, les arts plastiques essaient de créer le temps. Et la musique se déroule dans le temps qu'elle cherche à abolir. Il est certain qu'un poème, qu'un roman ont leur rythme qui coïncide parfois avec les rythmes musicaux ou ceux de nos pensées. Le temps littéraire est semblable au temps musical. Un tableau, une sculpture et un édifice essaient de créer leur temps qui dépend de la façon dont notre regard épouse leurs contours et captent leurs couleurs. Leur temps dépend même de l'espace qui les entoure. A l'inverse, la musique se déroule dans le temps et son temps ne dépend ni de notre écoute ni des salles de concert. Lors de sa création, la *Grande symphonie* de Schubert fut interrompue trois fois : après chaque mouvement une cantatrice chantait des airs italiens. Mais ces interruptions divertissantes n'ont pas porté atteinte au temps de la *Symphonie* : le temps d'un morceau de musique est immuable, si je peux m'autoriser ce paradoxe. Il ne dépend, je le répète, ni de notre écoute ni des salles de concert – ni même du tempo de l'exécution, car il ne faut pas confondre « temps » et « tempo ». Il y a quelque chose d'inexorable dans la manière dont une œuvre musicale progresse du début vers la fin, vers

l'harmonie finale. Comme si la musique était une incarnation du destin. Et le destin ne dépend pas de la vitesse de notre vie, de notre tempo.

L'objet de mon discours n'a rien à voir avec ce destin d'Epinal qui frappe à notre porte pour annoncer en ricanant notre heure dernière. Et pourtant on ne badine ni avec le temps ni avec le destin, quel qu'il soit. Tchaïkovski ne se contentait pas d'un destin abstrait, bénin, fécond, en composant sa *sixième symphonie*. C'est un destin tapageur et impitoyable qu'il appelait de toutes ses forces. C'était son destin : un artiste de génie a toujours raison.

Dans une pièce théâtrale que j'ai écrite en 1996, un pianiste essaie de faire coïncider le temps de sa vie avec celui de l'œuvre qu'il interprète. Il se coupe les veines et regarde son sang s'écouler, tout en écoutant la dernière partie de *Kreisleriana*. Avant de remettre son tourne-disque en marche pour la dernière fois, il s'écrie : « Non, pas encore. On peut fermer un livre et ouvrir un autre livre. Mais on ne peut fermer une symphonie. Ni *Kreisleriana*. Ni ses propres veines. Et ça n'est pas encore terminé. Le vin est tiré, il faut le boire. Les veines sont ouvertes, il faut les vider. Du point A au point B. Au point M. Au point M. Au point d'orgue. » Le point M symbolise la mort, naturellement. Le pianiste meurt au moment où se termine l'œuvre de Schumann. Mon héros a tort, sans doute : il n'est pas un artiste de génie. Il pourrait ne pas se suicider, d'autant qu'il est un héros littéraire. Il y a un tas de mondes parallèles dans un roman et même dans un poème. Il y a des *Anna Karénine* où l'héroïne ne se suicide pas et, d'une façon générale, se comporte différemment, en ignorant son créateur. Mais Tchaïkovski se suicidera toujours dans sa *sixième symphonie*, parce qu'il n'y a pas d'autres sixièmes symphonies de Tchaïkovski. Il n'y pas d'autres symphonies de Beethoven non plus, malgré les variantes – leur nombre est impressionnant - que l'on découvre dans les cahiers du compositeur.

Peut-être un grand compositeur aspire-t-il inconsciemment à calquer ses œuvres sur son destin, ce à quoi Nietzsche fait allusion lorsqu'il dit que toute musique véritable est un « chant du cygne ». Je ne crois pas que l'on puisse dire la même chose de la littérature ou de la sculpture. Un chant du cygne. Pourquoi le mot « chant » figure-t-il dans cette expression qui signifie la fin de quelqu'un ou de quelque chose ? Pourquoi pas un « regard » ou un « soupir » ou une « caresse » ? A la fin fut le chant.

Un tas de choses se produisent au-delà du cadre d'un roman. L'espace vital d'Anna Karénine ne se limite pas aux pages où son nom apparaît et où ses actions sont décrites. Une œuvre musicale s'inscrit entièrement dans le cadre d'une partition, d'une salle de concert. Son espace est aussi inexorable, en quelque sorte – inexorable, tangible, matériel, réaliste. Le côté destructeur de la musique s'y manifeste une fois de plus : cet espace clos ne nous laisse aucune échappatoire.

Depuis des siècles, les poètes et les philosophes - pythagoriciens, platoniciens, néoplatoniciens, Leibniz et tant d'autres - tracent un parallèle entre la musique et l'ordre du cosmos. Kepler établit même un rapport entre le mouvement des astres et une gamme. J'aimerais, quant à moi, établir un rapport entre le temps musical et les deux conceptions de l'univers qui remontent à la Grèce antique – à la période présocratique de la philosophie grecque. Héraclite dit que tout est en mouvement perpétuel : on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve. Le fleuve change constamment ainsi que

nous-mêmes. Parménide, de son côté, prétend que « l'Etre est immobile ». Par conséquent, tout est immobile, car il n'y a rien en dehors de l'Etre. Dans la musique, ces deux conceptions du monde se reflètent de la façon suivante : la mélodie représente la doctrine d'Héraclite, son fleuve, et l'harmonie celle de Parménide. Mais je me demande si toute mélodie n'est pas une harmonie déguisée - une harmonie mobile, en quelque sorte. Mozart disait que, parfois, il entendait ses opéras en un seul accord, ce qui semble confirmer mon hypothèse. La musique aspire à l'harmonie, à l'immobilité - à l'éternité, en définitive.

A l'âge de douze ans, j'ai eu la chance d'assister à un récital de Sofronitski, un grand pianiste russe. Dans la deuxième partie du programme figurait la *Sonate en si mineur* de Liszt que j'avais déjà entendue en concert quelques mois auparavant. A cette première occasion, elle m'avait paru interminable. Pendant le récital de Sofronitski, en revanche, je n'ai pas senti le temps s'écouler. Ou bien il avait volé très vite, ou, au contraire, il avait suspendu son vol. Que se passerait-il si le temps suspendait son vol ? Nous entendrions une harmonie, peut-être. Une harmonie éternelle, une harmonie de l'éternité. Ce soir-là, en tous cas, j'ai entendu une harmonie, une seule. La *Sonate* de Liszt s'était réduite à une harmonie. Je ne crois pas, entre parenthèses, que l'on puisse utiliser le verbe « réduire » à ce propos. C'était plutôt une extension, une amplification. Sous les doigts de Sofronitski même les mélodies s'inscrivaient dans une sorte d'harmonie. C'était comme s'il avait pris un accord au début de la *Sonate* pour y ajouter ensuite des notes - d'autres accords, des mélodies. Une trentaine d'années plus tard, j'ai eu à peu près la même impression pendant les deux récitals d'Horowitz à Paris.

Inexorablement, la musique se déroule dans le temps. C'est pourquoi elle est en mesure de l'abolir ou de le réfuter, comme aurait dit Borges. Il y a des similitudes entre le temps musical et le temps littéraire. Ils diffèrent en ceci, pourtant : aucune œuvre littéraire - pas même un court poème - ne présuppose une lecture linéaire, inexorable. Souvent, j'aime m'attarder sur les deux, trois premiers mots d'un haïku à cause des souvenirs ou des associations qui surgissent dans mon esprit. Les retards du même genre ponctuent constamment mes lectures. Prenons un exemple. Supposons que, pendant une promenade en ville, je vois une affiche annonçant ma conférence. *Qu'est-ce que la musique ?* Ce titre me fait penser à plusieurs œuvres de Heidegger qui portent des titres similaires : *Qu'est-ce que la métaphysique ?* *Qu'est-ce que la philosophie ?* *Qu'est-ce qu'une chose ?* Je me dis que la métaphysique et la musique ont des points communs, sauf que la musique est plutôt une espèce de métapoésie. Et je me rappelle une phrase d'Yves Bonnefoy : « La poésie est ce qui s'évertue à faire la musique de ce qui arrive dans la vie. » Cette phrase donne lieu à toutes sortes de réflexions sur lesquelles je ne m'appesantirai pas, faute de temps. De retour à la maison, je feuillette le livre de Heidegger *Qu'est-ce qu'une chose*, et je tombe sur le chapitre intitulé *La chose comme chose de la nature*. Je lis ceci :

En conséquence et à plus forte raison, la chose au sens de ce qui nous rencontre d'abord – avant toute théorie et toute science – n'est déterminable qu'à partir d'un ensemble qui préexiste à toute nature et la dépasse.

J'interromps ma lecture, frappé par ces mots qui semblent donner une définition parfaite de la musique : un ensemble qui préexiste à toute nature et la dépasse. Et je dévie de la pensée heideggerienne pour réfléchir au rapport entre la nature et la musique. Y a-t-il un rapport entre la nature et la musique ? Il est certain qu'à la différence des autres arts, la musique n'imité pas la nature, excepté quelques chants d'oiseaux, quelques coups de tonnerre que l'on trouve ici ou là dans les œuvres de Haydn, Beethoven ou Wagner. La musique ne tend pas un miroir vers la nature, contrairement à ce qu'Hamlet exige des acteurs ambulants au troisième acte de la pièce de Shakespeare. Les pythagoriciens, les néoplatoniciens et les philosophes chrétiens affirment, toutefois, que la musique reflète Dieu lui-même - son for intérieur ainsi que ses actes. Mais Dieu préexiste également à toute nature et la dépasse.

Pensons-nous en mots, en images ou en sons quand une œuvre musicale est jouée en notre présence ? Comment nos pensées s'accordent-elles à cette œuvre ? Y a-t-il une corrélation entre nos pensées et cette œuvre ? C'est surtout dans les romans qu'un nombre impressionnant d'associations et d'images surgit pendant un concert - dans la conscience des protagonistes. *A la recherche du temps perdu* nous en fournit plusieurs exemples illustres. Mais ces associations, ces images sont aléatoires : elles ne s'appuient sur rien.

La plupart du temps, on écoute la musique sans se référer à quoi que ce soit, même pas aux sentiments humains. La musique décrit-elle les sentiments humains ? D'une certaine façon – oui. On peut dire, par exemple : « Je suis aussi triste que le *Quintette*, op. 115 de Brahms. » Mais s'agit-il vraiment de la même tristesse ? La tristesse exprimée dans le *Quintette* de Brahms semble avoir existé avant notre tristesse, avant la tristesse qu'un homme peut éprouver à cause d'un amour malheureux ou de la mort d'un ami, d'un proche parent et même avant l'apparition du genre humain sur la surface de notre globe. Je ne sais pas si la musique existait avant le big bang. Mais je suis presque sûr qu'elle existait avant la naissance de la race humaine.

La plupart des philosophes insistent sur la supériorité de la musique par rapport aux arts plastiques et à la littérature. Mais la littérature a ses avantages, grâce aux nombreux liens qu'elle établit entre les objets et les idées les plus disparates. Un grand roman crée une espèce de labyrinthe d'où les lecteurs ne sortent jamais : chaque nouvelle lecture ne fait que les entraîner encore davantage vers les profondeurs de ce labyrinthe. C'est ce qui constitue l'énigme d'un roman ou même d'un court poème. Qu'est-ce qu'une énigme ? Supposons que vous entriez dans un salon où tous les meubles sont à leur place, sauf une commode Louis XV qui, pour une raison obscure, est suspendue dans les airs. Vous vous demandez pourquoi cette commode est suspendue dans les airs. C'est une énigme qui, dans un roman, donnerait naissance à une autre énigme – quelques lignes ou pages plus loin. Mais on ne

peut pas suspendre une commode au milieu d'une œuvre musicale. De ce point de vue, la musique ne constitue pas d'énigmes. D'une manière générale, elle n'est pas énigmatique. Il s'agit plutôt d'un mystère.

Prenons un autre exemple. Une histoire russe. Sur un trottoir une vieille dame lève la main, et un taxi s'arrête devant elle. Elle y monte, le chauffeur démarre et brûle un feu rouge. La dame pousse un cri, mais le chauffeur la rassure, en disant : « Ne vous inquiétez pas, Madame. Je suis un virtuose du volant. » Une minute plus tard, il brûle un autre feu. La dame crie de nouveau, et le chauffeur répète : « Je suis un virtuose du volant. » Il brûle encore un feu, et encore, et encore. Soudain, la voiture s'arrête pile devant un feu vert. « Pourquoi avez-vous freiné ? s'étonne la dame. Le feu est vert. » Et le chauffeur répond : « Supposons qu'il y ait un autre virtuose dans les parages ? »

A la fin de l'histoire, on se rend compte que la ville où se déroule l'action est régie par des lois opposées aux nôtres : les voitures passent au feu rouge et s'arrêtent devant les feux verts. Quelque chose de semblable arrive dans les grandes œuvres littéraires – dans les romans et les nouvelles de Kafka, par exemple. Les villes où habitent ses personnages sont régies par des lois différentes. Mais rien de semblable ne peut arriver dans une œuvre musicale. La littérature crée ses propres lois et des mondes virtuels. La musique nous fait découvrir – nous rappelle, comme aurait dit Platon – les lois primordiales, les lois éternelles. En un sens, la musique est effroyablement réaliste. C'est comme si on lisait les livres sacrés dans l'original ou plutôt dans l'original de l'original.

Reprenons le thème que j'ai déjà abordé tout à l'heure : le temps dans la littérature. Analysons de ce point de vue *Les âmes mortes* de Gogol ou, plus précisément, le deuxième chapitre de cet ouvrage. Le héros, Pavel Ivanovich Tchitchikov, rend visite à un propriétaire terrien qui, tout au long de cette visite, se dépense en minauderies et en sourires. Son allure flegmatique rend son temps – et celui de sa famille et de ses visiteurs – très lent, presque lourd. Donc, ce propriétaire terrien, Manilov, salue son visiteur à l'entrée de sa maison d'où ils progressent vers le salon. Gogol écrit que le temps dont les deux hommes ont besoin pour atteindre le salon est assez court – trop court, en tous cas, pour décrire le maître de maison. Toutefois, Gogol promet de dire quelque chose à son sujet pendant que les deux hommes marchent vers le salon. Son récit occupe à peu près cinq pages. De cette façon Gogol ralentit le temps de la narration, si bien que le lecteur ne s'étonne pas en voyant Tchitchikov et Manilov s'éterniser devant la porte du salon. On assiste, en effet, à la plus longue variation sur le thème « après vous » dans l'histoire de la littérature. (Cette variation occupe presque une page.) Le temps s'alourdit à cause des répliques du genre : « Permettez-moi de ne pas vous le permettre » ou bien « Oh, vous avez tout et même davantage ». Vous avez tout : le nom, le rang, l'intelligence, etc. Et même davantage. Le temps littéraire n'est pas en mesure de porter promptement le poids de pareils mérites. Il va sans dire que ce jeu avec le temps n'est pas accessible à un compositeur.

« L'éloge de la musique ». C'est ainsi que j'aurais pu intituler la première moitié de cette conférence. A présent, j'ai envie de faire un éloge de la parole, du verbe, de la littérature. N'oublions

pas que Beethoven enviait Grillparzer, car il estimait que les dramaturges avaient plus de moyens à leur disposition.

Dans *Le livre de l'intranquillité*, Fernando Pessoa fait un éloge inattendu de la prose. « La prose englobe l'art tout entier... Avec la prose, nous donnons tout, par transposition : la couleur et la forme, que la peinture ne peut donner que directement, en elles-mêmes, sans dimension intérieure ; le rythme, que la musique ne peut nous donner que directement, en lui-même, sans corps formel, ni ce deuxième corps qu'est l'idée... Je crois vraiment que, dans un monde civilisé idéal, il n'y aurait pas d'autre art que la prose. » Pessoa termine son éloge par le rapprochement entre la prose et la structure de l'univers : « Et il y a encore dans la prose des subtilités tourmentées où un grand acteur, le Verbe, transmue rythmiquement en sa propre substance corporelle le mystère impalpable de l'Univers. »

Heidegger fait un éloge des mots du grec ancien, en disant qu'ils n'étaient pas des simples signes verbaux : ils mettaient les habitants de la Grèce directement en présence de la chose elle-même.

Et voici un éloge des lettres. Un commentaire sur la Bible – un *midrash* – éclaire le rapport entre les lettres et la naissance du monde :

Avant la création du monde, les lettres, les 22 lettres existaient déjà ; mais elles demeuraient mystérieuses et secrètes, cachées aux profondeurs des arcanes divins. Lorsque Dieu prend la décision de créer, voici que les lettres se mettent en mouvement et, telles les 22 princesses d'un cortège royal, elles s'avancent, l'une après l'autre, vers le trône divin.

Une fois encore, j'ai recours à la Kabbale, au Livre de la Création (le *Jezira*) :

Les vingt-deux lettres, il les a tracées, taillées, multipliées, pesées et permutées, et il en a formé toutes les créatures et tout ce qui a été créé.

La forme de chaque lettre hébraïque est suggestive, éloquente. En traçant les vingt-deux lettres de l'alphabet, Dieu insuffla la vie à l'univers. La notation musicale est assez pauvre en comparaison. Elle est dépourvue de tout symbolisme. Elle n'aurait donc pas pu être utilisée pendant la création du monde. Quant à la permutation des lettres, c'est la musique sérielle qui adopte une démarche équivalente. Et aussi les œuvres d'Okeghem, d'Obrecht et même *L'art de la fugue*. Mais les jeux combinatoires auxquels se livrent les Kabbalistes sont autrement plus complexes.

La Kabbale privilégie l'aspect visuel du monde. En Inde, le son apparaît avant la forme, avant la lumière. (Le *Traité de la Fleur d'Or*, où l'influence tantrique est indiscutable, parle de la « lumière auriculaire ».) C'est le son qui se trouve à l'origine du cosmos, selon les hindous. Le verbe (*Vâk*) produit l'univers par l'effet des vibrations rythmiques du son primordial (*nâda*). *Nâda* est la manifestation du son (*shabda*), de la qualité sonore, qui correspond à l'élément Ether (*âkâsha*). Tout

ce qui est perçu comme son, disent les textes, est *shakti*, c'est-à-dire Puissance divine. Le son peut être, quant à lui, non-manifesté (*parā*), subtil (*pashyanti*) ou articulé (*vaikharī*).

Dans le contexte de cette conférence, le son subtil est la respiration des statues et des morts. Et le son non-manifesté est le silence avant la création. En revanche, le silence après la fin du monde sera plein de sons subtils – tout comme le silence que nous entendons à présent. Le silence après la fin du monde sera plein d'échos, plein de souvenirs. Voici des réponses à plusieurs questions que j'ai posées tout à l'heure. Et la question : « Qu'y avait-il au commencement du monde : le verbe ou le chant ? » n'a plus de sens, me semble-t-il. Le verbe était le chant et vice versa.

La permutation des lettres, la permutation des mots, la permutation des objets, la permutation des idées. La littérature engage avec le monde un dialogue infini, tandis que la musique est plutôt un monologue. Et n'importe quel monologue est un reflet fidèle de la solitude. Une œuvre musicale jouée dans une salle de concert pleine à craquer – quel paradoxe ! Un autre problème se pose dans les salles de concerts : Comment cacher ses larmes ?

Et je pleure souvent en écoutant de la musique. Je pleure toujours au début du *Requiem* de Mozart et à la fin d'*Otello* de Verdi interprété par Toscanini. Dans le dernier cas, mes glandes lacrymales ne se lassent ni de la même mélodie ni de la même interprétation. La musique passe outre nos facultés de raisonnement pour établir un lien psychologique et même physiologique avec notre corps. Elle s'adresse peut-être aussi à ce que nous appelons « l'âme humaine », en réveillant des sensations qui n'entrent pas dans les compétences de notre corps. La musique est-elle une preuve irréfutable de l'existence de notre âme ?

Chaque jour le monde change autour de nous. Les mots changent, eux aussi. Les nouveaux mots font leur apparition, et les mots que nous connaissons et utilisons dévient de leur sens. Les sons musicaux ne changent pas. Les timbres peuvent changer mais pas les sons.

Aucune œuvre littéraire ne se répète à la relecture. Pour paraphraser Héraclite, on ne peut entrer deux fois ni dans un poème, ni dans un roman. La musique se répète toujours. La musique est toujours répétitive, en quelque sorte. En réécoutant une sonate que nous connaissons par cœur nous pouvons, il est vrai, éprouver de nouvelles sensations. Nous pouvons y découvrir quelque chose. Et cependant toute œuvre musicale est beaucoup plus immobile, plus éternelle, que le reste du monde. Comme si la musique n'appartenait pas au monde. Ou plutôt elle y appartient et, en même temps, elle n'y appartient pas. En cela elle ressemble aux idées platoniciennes. Il y a beaucoup de fleuves, mais l'idée du fleuve n'existe qu'en un seul exemplaire. Aussi une œuvre musicale n'existe-t-elle qu'en un seul exemplaire, malgré le nombre de fois que nous l'entendons. Une œuvre musicale correspond à une idée platonicienne, une seule, tandis qu'une œuvre littéraire en englobe des milliers.

Dans le domaine musical, le dicton d'Héraclite se lit de la façon suivante : on entre dans un fleuve et on y reste. La musique révèle que quelque chose en nous ne change pas, malgré les vicissitudes de la vie et la fuite du temps.

Nous savons que les théories scientifiques sont des étapes sur le chemin de la connaissance. Elles s'approchent de la vérité sans jamais l'atteindre. Faut-il alors renoncer aux hypothèses et conjectures dans le domaine de la science ? Faut-il se limiter aux découvertes utiles, sans prétention ? Karl Popper pense qu'il faut continuer à chercher la vérité sans perdre de vue un seul instant qu'elle est inaccessible. Un jour, nous pouvons tomber sur elle – par hasard. Mais nous ne le saurons jamais. Une des théories actuelles peut correspondre à la vérité. Nous ne le savons pas. Les vers que Xenophon composa au quatrième siècle avant Jésus Christ abondent dans le même sens.

Je pense qu'une grande œuvre musicale est un reflet fidèle de la vérité, ce qu'on ne peut pas dire d'une sculpture ou d'un roman. Bien plus, une œuvre musicale digne de ce nom est la vérité même, la vérité à part entière qui ne dépend ni du tempo ni d'autres contingences, telles une mauvaise acoustique ou des fausses notes. A la différence de la peinture, la musique ne ment pas. Quant à la littérature, elle débite des mensonges à tout bout de champ : c'est un de ses attraits principaux.

La vérité se manifeste dans la musique, comme aurait dit Spinoza. Nous connaissons sans doute la vérité, à condition de dévoiler *scientifiquement* le mystère de la musique. Mais, selon Hanslick, la musique est un langage que nous pouvons utiliser et comprendre sans pouvoir le traduire, l'expliquer, le rendre intelligible.

Au moins, grâce à la musique, nous *ressentons* la vérité. A la même enseigne, la vérité fut ressentie par les croyants aux premiers siècles du Christianisme. Aujourd'hui, la plupart des croyants (et quelques scientifiques) prétendent *connaître* la vérité, mais il est peu probable qu'ils la ressentent et cela pour la bonne raison que le sentiment de la vérité est presque toujours lié à l'attente de la fin du monde, à la nostalgie du néant ou du Royaume de Dieu. Et la musique nous inspire cette nostalgie, malgré notre peur du néant et de la mort. Elle nous l'inspire à travers l'harmonie où chaque œuvre musicale se dissout – même si elle se termine par une note isolée, comme c'est le cas dans l'opéra inachevé de Schoenberg *Moïse et Aaron*. En fait, il n'y a pas d'œuvre musicale inachevée. Même la dernière fugue de Bach que la mort interrompit au moment le plus inopportun, est achevée parce qu'elle constitue une harmonie. Il en va autrement pour les œuvres littéraires qui sont toutes inachevées, en raison des ramifications infinies des mots et des sens. Seule la poésie semble partiellement échapper à cette règle – en vertu de ses affinités avec la musique. Car chaque poème tend sinon vers la musique, du moins vers l'harmonie qui immobilise les vers ainsi que nos pensées. Et lorsqu'on essaie d'approfondir le sens d'un poème, on a l'impression d'entendre une succession d'accords, non une mélodie infinie dont l'équivalent littéraire serait un conte.

L'immobilisation des pensées. La suspension de l'activité mentale est un exercice qu'un yogi pratique tous les jours. Les amateurs de musique le font aussi, de même que les suicidés potentiels. D'une certaine manière, un homme ou une femme qui écoute une œuvre musicale se suicide au ralenti, voluptueusement, au gré des rythmes et des harmonies que le compositeur lui impose. N'oublions pas cependant que, trois fois d'affilée, Wittgenstein renonça au suicide en écoutant *Le quatuor pour piano*, op.60 de Brahms. La musique a le pouvoir d'arrêter toutes les pensées, même les pensées suicidaires.

Qu'est-ce que la musique ? « La musique est une femme », disait Nietzsche. Et voilà ce qu'il dit dans le chapitre *Wagner considéré comme un danger* : « Le but que poursuit la musique moderne dans ce que l'on appelle aujourd'hui, avec un terme très fort, mais obscur, la 'mélodie infinie' peut s'exprimer ainsi : on entre dans la mer, on perd pied peu à peu jusqu'à ce que l'on s'abandonne à la merci de l'élément : il faut *nager*. » Pour Nietzsche la femme incarne la pitié et l'amour. Et on perd pied en tombant amoureux de quelqu'un. On entre dans la mer et on nage. Rien d'étonnant que *Tristan et Iseult*, ses mélodies infinies, soit la meilleure expression de l'amour dans l'histoire de l'art. Je me demande si l'on doit vraiment parler d'une « expression » de l'amour. C'est l'idée platonicienne de l'amour que nous entendons dans cet opéra - l'amour lui-même, en d'autres mots. Cet amour se trouve peut-être à l'origine du monde.

« Dans la cadence légère, solennelle et ardente de la musique ancienne, continue Nietzsche, dans son mouvement tour à tour vif et lent, il fallait chercher tout autre chose – il fallait *danser*. » Là aussi on pense à la femme, à son élégance – au rythme sous-jacent de la nature féminine. Mais les hommes dansent aussi. Et les hommes marchent. Dans *Carmen* de Bizet – l'opéra que Nietzsche admirait par-dessus tout – il y a plusieurs marches qui sont associées à deux métiers masculins par excellence : la tauromachie et la contrebande. Par ailleurs, certaines créatures wagnériennes sont hommasses à tel point que les caricaturistes de tous bords ne se sont pas privés du plaisir de les exposer au ridicule.

Je dirais plutôt que la musique est androgyne, car l'androgyne est le symbole de l'indifférenciation originelle, de l'ambivalence. C'est un symbole très ancien, d'après lequel l'homme des origines possédait les deux sexes. En Chine, l'androgynie divine est explicitement rapprochée du couple complémentaire lumière-obscurité, qui exprime les aspects d'une seule et même réalité... tantôt manifestée et tantôt non-manifestée.

Examinons quelques lignes d'un poème de Wallace Stevens, qui s'intitule *Peter Quince at the Clavier* :

*Music is feeling, then, not sound ;
And thus it is that what I feel,
Here in this room, desiring you,*

*Thinking of your blue-shadowed silk,
Is music.*

*La musique est donc le sentiment, pas le son ;
Ainsi ce que je sens,
Ici, dans cette chambre, en te désirant,*

*En pensant à ta soie bleu sombre
Est la musique.*

Ce poème insiste sur le silence musical, sur le monologue intérieur. En effet, la musique est à la fois un monologue intérieur et un monologue extérieur – réalité manifestée et non-manifestée. « *Du uns entwachsender Herzraum* », comme dit Rilke dans son poème sur la musique. La traduction française ne rend pas justice au laconisme élégant de l'original : « O espace du cœur soudain trop grand pour nous ». Grâce à la musique, nous nous entendons dans le monde. Grâce à la musique, nous habitons le monde. Comme dit Nietzsche dans sa lettre à Koselitz : « La vie sans musique est tout simplement une erreur, une fatigue, un exil ». Privés de la musique, nous serions exilés en nous-mêmes.

*da uns das Innre umsteht
als geübteste Ferne, als andre
Seite der Luft*

*puisque l'intime nous entoure
comme lointain très exercé, comme versant
autre de l'air*

L'union de l'extérieur et de l'intérieur, du dehors et du dedans est une condition *sine qua non* de l'union du masculin et du féminin, du haut et du bas, du céleste et du terrestre. On lit dans l'Evangile de Thomas :

Lorsque vous ferez les deux (êtres) un, et que vous ferez le dedans comme le dehors, et le dehors comme le dedans et le haut comme le bas, alors vous entrerez dans le royaume. Et si vous faites le mâle et la femelle en un seul, afin que le mâle ne soit plus mâle et que la femelle ne soit plus femelle, alors vous entrerez dans le royaume.

Et voici la fin du texte que j'ai cité au début de cette conférence :

Quelle est la source de la musique ? Un morceau de musique ressemble-t-elle à un fleuve ? Un fleuve sonore ou un fleuve de sons ? Une partition ressemble-t-elle à des étoiles ? Les êtres humains sont-ils dignes de la musique ? La musique peut-elle servir de châtiment pour nos péchés ? Qu'advierait-il de nous sans musique ? Perdrions-nous nos oreilles, ou nos cœurs, ou nos âmes ? Pourrions-nous aimer sans la musique ? Mourrions-nous sans la musique ? La musique peut-elle être remplacée par la poésie ? Les vers rimés sont-ils plus musicaux que les vers libres ?

Comment le big bang a-t-il résonné ? Etait-ce la première œuvre musicale ? Comment sera la dernière œuvre musicale ? Ecoutons-nous la dernière œuvre musicale ?

J'aimerais ajouter deux questions à ce texte : La musique est-elle la plus grande question ? Est-elle l'ultime réponse ?

Mais les réponses que l'on n'entend pas sont autrement plus douces.

MELODIE ET HARMONIE

L'homme a-t-il jamais été seul sur terre ? Adam a-t-il jamais ressenti la solitude dans le jardin d'Eden ? Peut-être un des avantages du Paradis consistait-il en l'absence de la solitude ou au moins en l'absence de ce sentiment qui nous serre le cœur et nous pousse quelquefois à des actes insensés. La solitude se trouve en effet à l'origine d'un nombre impressionnant de crimes, mais elle favorise aussi la création d'œuvres d'art sans lesquelles nous nous sentirions encore plus seuls au monde. Supposons que le premier homme soit né dans ce monde, dans notre monde à la fois paradis et enfer. Il ouvre les yeux et voit la lumière, le soleil et les arbres dont il mangera les fruits pour ne pas mourir de faim. Sent-il l'harmonie du monde lorsqu'il ouvre les yeux et regarde la création pour la première fois ? Sans doute non, à en juger par ce qui se passe dans la vie d'un nouveau-né que le monde extérieur laisse indifférent jusqu'au jour où il prend conscience de soi-même. Mais cette prise de conscience individuelle, précède-t-elle l'harmonie que l'on devrait ressentir en découvrant l'immensité et la majesté de l'univers ? En d'autres mots, dans quel ordre faisons-nous connaissance avec l'harmonie et la mélodie ?

Je me demande si la découverte de ces deux éléments essentiels de la musique ne se déroule pas simultanément. En ce qui concerne mon expérience personnelle, je les ai découverts en même temps – et à deux reprises. Parfois, une découverte ne suffit pas. A l'âge de quatre ans, je me suis perdu dans les bois où ma grand-mère m'emmenait presque tous les jours. Les arbres qui m'entouraient lors de cette promenade solitaire étaient tous des arbres de connaissance, en quelque sorte. Je ressentais à la fois l'harmonie des bois silencieux et la mélodie poignante de ma peur. J'ai pris conscience de moi-même ce jour-là : souvent la peur et la douleur éveillent le « moi » la plupart du temps enfoui sous l'avalanche des harmonies - consonantes ou dissonantes - de la vie quotidienne. Puis, j'ai perdu cette conscience de moi-même pour la retrouver cinq mois plus tard au bord de la mer Noire ou plutôt *dans* la mer Noire : j'ai failli me noyer. Au cours de cette noyade ratée, j'ai entendu l'harmonie de la mer et la mélodie de mon for intérieur qui, paradoxalement, avait les allures d'une mélodie infinie de Wagner. Selon l'avis des experts, un homme revoit sa vie entière au seuil d'une mort accidentelle ou violente. Etant donné qu'à l'époque de cette noyade, ma vie se limitait à quelques moments de lucidité, je ne pouvais la *revoir*. Mais j'avais l'impression de *voir* toute ma vie – ma vie future, la vie que j'aurais pu vivre. Cet avenir personnel, était-il mélodique ou harmonique ?

Notre pressentiment de l'avenir se compose grosso modo d'angoisse et d'espoir. Même à l'âge de cinq ans j'étais en mesure de distinguer l'angoisse de l'espoir, malgré mon ignorance de ces termes et, à plus forte raison, de la philosophie de Kierkegaard. Voici comment l'angoisse est décrite dans une des œuvres maîtresses de Kierkegaard : « L'angoisse peut être comparée au vertige. L'homme qui plonge son regard dans un abîme sans fond en a le vertige. Mais la cause en est l'œil autant que l'abîme ; car il suffirait de ne pas regarder le fond du gouffre. » Au moment de ma noyade, je plongeais mon regard dans l'abysse de la mer et j'en avais le vertige. Du même coup, mon regard

plongeait dans l'avenir qui était aussi vertigineux que la mer. Mais cette sensation de l'avenir était colorée par une sorte d'espoir – par l'espoir de vivre et de savoir ce que l'avenir cachait dans ces profondeurs. Sur le plan musical, l'espoir s'apparente à une mélodie, tandis que l'harmonie est une expression vibrante de l'angoisse. L'espoir n'est pas vertigineux ; orienté vers quelque chose, il est é moustillant, lumineux et linéaire. L'angoisse est sombre et spacieuse.

Par ailleurs, ce que j'ai ressenti au cours de ma noyade était la crainte, et non l'angoisse – la crainte de mourir noyé. Dans le sillage de Kierkegaard, Heidegger se penche sur l'angoisse dans *L'être et le temps*. Semblable au monde ou à la mer au cours d'une noyade, l'angoisse est indéfinie et illimitée. Il faut la distinguer de la crainte qui est dirigée vers quelque chose de précis. La crainte est par conséquent délimitée. En termes musicaux, la crainte est une mélodie, l'angoisse une harmonie. L'objet de l'angoisse est « le monde comme tel », dit Heidegger. J'ai donc ressenti l'absence du monde.

L'avenir que j'envisageais sous l'eau était plutôt mélodique, car il se bornait à l'espoir d'être sauvé. C'était une mélodie courte, extatique, un peu scriabinienne. Quel sentiment éprouverais-je dans une telle situation à mon âge, aujourd'hui, au début du XXI^e siècle ? Je pourrais entendre une harmonie simpliste et désordonnée du monde, si tant est que l'on puisse concevoir une harmonie désordonnée. Quoiqu'il en soit, je suis presque sûr que je n'entendrais pas de mélodie pour la bonne raison que notre monde n'est pas mélodieux. De plus, je n'aurais peut-être pas une envie folle d'accueillir mon sauveur, ce qui n'est pas mélodieux non plus : la lassitude et la résignation sont harmonieuses. Il s'agit de suppositions, naturellement. Il se peut que, confronté à des circonstances périlleuses, je fasse preuve d'une combativité sans pareille, d'un esprit vigoureux et sans faille, et que j'entende sinon une mélodie scriabinienne, du moins une de ces mélodies réconciliatrices de Beethoven qui sont inséparables de l'harmonie, comme le premier thème de l'*Eroica* où un individu s'identifie au monde.

A ce propos, il serait intéressant d'analyser le rêve que fait l'héroïne de la célèbre pièce de Strindberg *Mademoiselle Julie*. En parlant à son serviteur, elle compare d'abord la vie et les gens à un détrit^{us} qui flotte à la dérive avant de sombrer. (Il en va de même pour n'importe quelle mélodie qui se dissout inéluctablement dans l'harmonie.) Puis, Mademoiselle Julie raconte son rêve. Assise au sommet d'une colonne, elle veut mettre les pieds sur terre et ne voit pas comment s'y prendre. Un regard vers le bas lui donne le vertige, mais il lui faut descendre parce que seule la terre est en mesure d'assurer la paix de son âme. Une fois en bas, elle sera engloutie soit contre son gré, soit à bon escient. La mélodie de la paix imaginaire se heurte à l'harmonie de l'espace infranchissable et à celle de la terre où l'héroïne est engloutie à la fin de la pièce. Il y a également la mélodie de la colonne sur laquelle l'héroïne est assise – le souvenir d'une ascension.

Quant au serviteur, son rêve est bien plus linéaire, plus mélodique. Dans son sommeil, il voit un arbre sur lequel il veut grimper pour atteindre un nid contenant des œufs d'or. Le tronc de l'arbre glisse sous les doigts et la première branche est hors de la portée, mais le serviteur ne met pas en doute

le succès de son entreprise. Il n'y a pas d'espace vertigineux dans son rêve qui ne contient aucune trace d'angoisse. Certes, l'homme craint de ne pas pouvoir s'agripper à la première branche *immédiatement*. Il est certain, toutefois, que tôt ou tard il réussira. L'arbre glissant et l'inaccessibilité de la première branche sont l'expression d'une crainte qui accompagne souvent l'exécution d'un projet, la réalisation d'un désir.

Rappelons-nous les paroles de Kierkegaard : « Il suffirait de ne pas regarder le fond du gouffre. » Mademoiselle Julie est saisie de vertige lorsqu'elle jette un regard vers le bas, mais elle n'y peut rien, car elle ne retrouvera la paix de l'esprit qu'au pied de la colonne. « L'angoisse, continue Kierkegaard, est de même le vertige de la liberté qui se produit quand l'esprit veut poser la synthèse et que la liberté scrutant sa propre possibilité saisit le fini pour s'y tenir. » Le fini auquel la liberté de l'héroïne aspire n'est pourtant pas fiable non plus. Résumons la série des angoisses qu'elle traverse au cours de son rêve : l'espace qui la sépare de la terre, l'impossibilité de la descente, la terre qui risque de s'ouvrir sous ses pieds. Elle ne sait ni où ni comment ni quand la terre s'ouvrira. A travers la pièce résonne une harmonie de l'angoisse qui se termine par une mélodie : d'un pas décisif, Mademoiselle Julie sort de sa maison pour ne plus jamais y retourner.

La mélodie est associée dans mon esprit aux décisions, aux espoirs, aux projets et en partie à la solitude qui se voit quelquefois enrichie, il est vrai, par l'harmonie de l'angoisse ou celle de la quiétude. A un moment donné, un enfant doit se retrouver seul au monde – même s'il est habituellement entouré de parents et de gouvernantes. Il se retrouve donc en face du monde qui résonne autour de lui comme une harmonie, comme le début de *L'or du Rhin*. Puis, il entend une mélodie qui s'en dégage. J'ai entendu l'harmonie et la mélodie en même temps, au même moment. Un enfant qui entend d'abord la mélodie – son propre « moi » - risque de se laisser engloutir par l'harmonie du monde. Un de mes camarades de classe m'a raconté comment il avait vécu cet engloutissement à l'âge de trois ans : « Tout d'un coup, je me suis rendu compte que j'étais moi. Je ne savais rien d'autre, je ne sentais rien d'autre. Il n'y avait que moi. Même la pièce où je dormais et jouais n'existait pas. Mes jouets n'existaient pas non plus. Le soleil non plus. Un jour, j'ai vu que le soleil brillait : je ne pouvais pas le regarder fixement. Il y avait des gens qui marchaient dans la rue. » Du coup, mon ami est tombé malade. Souffrant d'une sorte de paralysie, il a gardé le lit pendant plusieurs mois. Même dans son adolescence, il succombait de temps en temps à des crises d'immobilité qui l'arrachaient à la vie active. Il disait que les gens qui marchaient et gesticulaient autour de lui « étouffaient » ses propres mouvements.

Sans doute chaque psychiatre expérimenté connaît-il plusieurs cas semblables ; il n'y a rien d'exceptionnel dans les souffrances de mon ami. Un fait me paraît remarquable, pourtant : il ne supportait pas la polyphonie musicale et par conséquent n'écoutait ni les orchestres ni les récitals de piano. Même les sonates et les suites de Bach pour violon solo lui étaient pénibles. Un jour, il a entendu en ma présence un disque de chorals grégoriens. Il paraissait aux anges, malgré le nombre

impressionnant des choristes. « Rien n'est plus beau qu'une mélodie seule, sans accompagnement », m'a-t-il dit en conclusion.

En fait, mon ami n'écoutait que sa mélodie à laquelle il me permettait de joindre ma voix, de temps en temps, à condition que je chante à l'unisson. Même les voix de ses parents, de sa sœur, il ne les entendait pas. Et quand, tout d'un coup, une voix dissonante faisait intrusion dans son « moi », il en devenait malade. Il n'arrivait même pas à se résoudre à chanter en duo avec quelqu'un : il ne s'est jamais marié, autant que je sache. Il avait peur de l'engloutissement.

Le cas contraire est bien plus répandu : une personne qui n'entend que l'harmonie environnante et craint de s'en dégager. Heidegger appelait cette harmonie le « on » (*das Man*). Il écrit à ce propos dans *L'être et le temps* : « Chacun est l'autre et personne n'est soi-même. » Et un peu plus loin : « Je suis les autres sur le mode du 'on'. » Le processus du dégagement est décrit de la façon suivante : « De prime abord, l'être-là est 'on', et le plus souvent, il demeure tel. S'il arrive que l'être-là découvre authentiquement le monde et le rapporte authentiquement à soi, s'il arrive qu'il manifeste à soi-même son être authentique, cette découverte du 'monde' et cette manifestation de l'être-là ne pourront s'accomplir que grâce à l'élimination et la destruction des camouflages, occultations et dissimulations par lesquels l'être-là se ferme à soi-même. »

Dans son roman, Proust consacre de nombreuses pages à ce jeu de mélodie et d'harmonie. En voici un exemple :

Nous pouvons à notre choix nous livrer à l'une ou l'autre de deux forces, l'une s'élève de nous-mêmes, émane de nos impressions profondes, l'autre nous vient du dehors. La première porte naturellement avec elle une joie, celle que dégage la vie des créateurs. L'autre courant, celui qui essaye d'introduire en nous le mouvement dont sont agitées des personnes extérieures, n'est pas accompagné de plaisir ; mais nous pouvons lui en ajouter un, par choc en retour, en une ivresse si factice qu'elle tourne vite à l'ennui, à la tristesse ; d'où le visage morne de tant de mondains, et chez eux tant d'états nerveux qui peuvent aller jusqu'au suicide.

Imaginons qu'un groupe de gens se réfugie dans une grotte pendant une pluie diluvienne. Après un court échange de mots, le silence s'installe. Tout d'un coup, quelqu'un commence à chanter une mélodie que plusieurs personnes connaissent par cœur. Une deuxième voix ne tarde pas à se faire entendre : portée par l'instinct grégaire, chacun peut ressentir l'envie d'imiter son voisin. La deuxième voix imite-t-elle vraiment la première ? Chantent-elles à l'unisson ? Le deuxième chanteur pourrait chanter autre chose pour contrecarrer le dessein du premier, pour exprimer son propre « moi ». Dans ce cas, comment réagira le premier chanteur ?

« Ce que je vise constamment à travers mes expériences, dit Sartre dans *L'être et le néant*, ce sont les sentiments d'autrui, les idées d'autrui, les volitions d'autrui, le caractère d'autrui. » Les gens réfugiés dans la grotte se déterminent sans doute par rapport à autrui, ce qui peut donner naissance à

un désir de chanter ensemble, de mêler les voix intérieures de façon à les unir dans une expression commune. L'homme veut trouver un écho dans l'âme d'autrui et le chant est un moyen fiable de faire entendre cet écho. L'imitation de sa voix, de son propre chant, est pour un être humain une preuve tangible de la compréhension, de la validité de son existence. Cet écho se trouve-t-il à l'origine du chant à l'unisson ?

Dans *L'introduction à la lecture de Hegel*, Kojève parle des adversaires qui s'affrontent dans une lutte pour la « reconnaissance ». « Sans cette lutte à mort de pur prestige, il n'y aurait jamais eu d'êtres humains sur terre », dit-il. Mais il faut que les deux adversaires restent en vie après la lutte, sinon la « reconnaissance » n'aura pas lieu. Et Kojève d'affirmer :

Or ceci n'est possible qu'à condition qu'ils se comportent différemment dans cette lutte. Par des actes de liberté irréductibles, voire imprévisibles ou « indéductibles », ils doivent se constituer en tant qu'inégaux dans et par cette lutte même. L'un, sans y être aucunement « prédestiné », doit avoir peur de l'autre, doit céder à l'autre, doit refuser le risque de sa vie en vue de la satisfaction de son désir de « reconnaissance ». Il doit abandonner son désir et satisfaire le désir de l'autre : il doit le « reconnaître » sans être « reconnu » par lui. Or, le « reconnaître » ainsi, c'est le « reconnaître » comme son Maître et se reconnaître et se faire reconnaître comme Esclave du Maître.

L'unisson est par conséquent irréalisable sans la soumission d'un être humain à un autre. Cette soumission, ou plus exactement cette reddition inconditionnelle, a lieu chaque fois que des voix unies résonnent quelque part. L'idée de la soumission est à l'origine de la musique. En effet, pour faire de la musique il faut au moins soumettre son rythme et son chant intérieurs aux exigences de l'exécution musicale. Lorsqu'on est membre d'un orchestre ou d'un chœur, on se soumet à la volonté d'un maître. Le membre d'un chœur chantant un choral grégorien se croit soumis à la volonté de Dieu. Il se fait reconnaître comme « Esclave du Maître ». Mais il ne doit pas pour autant abandonner son désir de « reconnaissance », car il aspire à être « reconnu » par Dieu. Il satisfait le désir de l'autre – de Dieu, en l'occurrence – sans abandonner son désir de « reconnaissance ». Cette double « reconnaissance » n'est concevable sans doute que dans les relations entre le Dieu chrétien et l'homme. (Le Dieu de Spinoza n'aurait pas « reconnu » l'homme, malgré les efforts de ce dernier.) Il y a tant d'harmonies sous-jacentes dans un choral grégorien qu'il n'a pas besoin d'une harmonie créée par d'autres voix ou par un orchestre.

Supposons que la musique commence par une mélodie. Certes, l'homme entend l'harmonie dans les bois où il chasse, dans la configuration des étoiles qu'il regarde ; il n'arrive pourtant pas à l'exprimer. Peu à peu, il admet que la voix d'autrui puisse *s'ajouter* à son propre chant, au lieu de *s'y unir*. Sartre dévoile la raison d'être et le mécanisme du contrepoint dans le texte suivant :

Et certes des idées comme le Monde, par exemple, échappent aussi par principe à mon expérience ; mais au moins s'y rapportent-elles et n'ont-elles de sens que par elle. Autrui, a contraire, se présente, en un certain sens, comme la négation radicale de mon expérience, puisqu'il est celui pour qui je suis non sujet mais objet. Je m'efforce donc, comme sujet de connaissance, de déterminer comme objet le sujet qui nie mon caractère de sujet et me détermine lui-même comme objet.

En dehors des cercles scientifiques, il y a peu de gens qui s'intéressent de nos jours à Newton, à sa vision du monde qui nous paraît vieillotte, périmée. Einstein et la théorie quantique l'ont définitivement remplacés, supplantés, de sorte que notre manque d'intérêt vis à vis de Newton est compréhensible. Et pourtant les mathématiques de Newton ont leur utilité et leur beauté que nul autre système ne peut détruire. Il est évident que les sciences progressent ; en revanche, il n'y a pas de progrès dans le domaine des arts.

Essayons quand même de voir l'histoire de la musique sous l'angle du progrès. Logiquement, cette histoire a dû commencer par un chaos sonore que l'on peut appeler une harmonie, faute d'autre terme – une harmonie désordonnée. Il y avait aussi une harmonie *ordonnée* que les pythagoriciens voyaient dans le ciel. D'après leur hypothèse, les éléments des nombres sont les éléments de toutes choses, et le ciel tout entier est harmonie et nombre. Ensuite, c'est la naissance d'une mélodie. Elle émerge du monde harmonique et chaotique pour annoncer la présence de l'homme. Une question se pose à ce sujet : peut-on considérer le chant d'un oiseau comme une mélodie ? Je ne parle pas ici du chœur des oiseaux que l'on entend au lever du jour dans sa maison de campagne. Prenons un oiseau solitaire – le rossignol de Keats, par exemple. Ce rossignol chante-t-il une mélodie ? Oui, dans un certain sens. Mais le rossignol que Keats décrit dans cette ode est immortel, car il a été entendu *également* par un empereur et un clown, par Ruth la Moabite. Amy Lowell explique cette immortalité de la façon suivante : « Le lecteur qui possède une étincelle d'imagination ou de sens poétique saisira immédiatement que Keats ne fait pas allusion au rossignol qui chantait à cet instant, mais à l'espèce. » Borges, de son côté, évoque Coleridge qui dit que les hommes naissent aristotéliens ou platoniciens. Le platonicien considère les classes, ordres et genres comme des réalités ; pour l'aristotélien, ce sont des généralités. Dans cette ode, Keats rejoint le camp des platoniciens : son rossignol n'est pas réel mais abstrait, en quelque sorte. C'est un chœur de rossignols que le poète entend, bien qu'un seul oiseau chante dans la forêt. Pour l'aristotélien, ce sont les individus qui comptent – les mélodies, en d'autres termes. Dans cette optique, même un rossignol est un individu irréductible, irremplaçable.

Je suis plutôt un platonicien. Pour moi, un rossignol représente son espèce et ne possède pas de personnalité irréductible. Il en va de même pour tous les animaux, à mon avis : ils représentent tous leur espèce. Il y a une vingtaine d'années, j'avais un chat que j'adorais par-dessus tout ; ce chat semblait avoir une personnalité unique. A présent, je le reconnais dans n'importe quel chat qui passe. C'est comme s'il n'y avait qu'un seul chat au monde, malgré la diversité de fourrures. Mais les êtres humains que j'aimais, je ne les reconnais nulle part. Dans les œuvres d'art, parfois ; jamais dans une

foule. Même un platonicien ne peut nier que chaque être humain a une personnalité unique. Surtout s'il agit d'un être aimé.

Cela revient à dire qu'avant l'apparition de l'homme, il n'y avait pas de mélodies sur terre. La conduite des animaux est très souvent linéaire, orientée vers un but, car aucun être vivant ne peut survivre sans se diriger du matin au soir vers des buts précis. Mais la mélodie n'est pas l'expression d'une conduite linéaire ; elle reflète avant tout la morphologie d'une pensée, d'un sentiment. Au moment où l'homme prend conscience de ses sentiments, la mélodie émerge du chaos des impulsions incertaines. Une voix solitaire est rejointe par une autre voix qui s'accorde avec elle ou la contredit. Une troisième voix se mêle à ce chœur naissant et ainsi de suite. Bientôt plusieurs mélodies qui s'entrecroisent donnent naissance à la polyphonie. Est-ce un signe du progrès ?

En principe, la plupart des musiciens considèrent la polyphonie comme un pas en avant par rapport à la monodie. De ce point de vue, le choral grégorien est bien plus primitif qu'une messe d'Okegem, sans parler des symphonies de Beethoven. L'apparition de l'harmonie est considérée également comme un signe du progrès. A ses débuts, la mélodie pouvait se passer de l'harmonie ; elle n'appelait pas l'harmonie. Les harmonies que l'on entend dans une messe d'Okegem ou de Dufai résultent du mouvement des voix qui peuvent exister séparément, comme le choral grégorien. Mieux encore, chacune de ces voix a son propre temps, son tempo, ce qui l'individualise encore davantage. N'oublions pas que les barres de mesures ne sont apparues qu'au milieu du seizième siècle. Dans les opéras de Monteverdi, d'autre part, les mélodies ont besoin d'un support harmonique.

Nous sommes si habitués à l'harmonie, aux mélodies accompagnés, qu'automatiquement nous ajoutons quelque chose à n'importe quelle mélodie, même à celle qui n'appelle pas l'harmonie. Le compositeur Vladimir Martynov m'a dit un jour qu'il ne pouvait pas entendre un choral grégorien sans le revêtir d'une aura harmonieuse.

Cette mauvaise habitude est favorisée par notre conscience, par notre façon de penser. Supposons que chaque pensée soit une sorte de mélodie. A la différence du choral grégorien, une pensée n'existe pas séparément. D'autres pensées viennent à sa rencontre ou l'accompagnent en catimini. Il ne faut pas oublier non plus qu'une foule de sensations et de pressentiments participent à toute réflexion. La vie mentale est polyphonique, harmonique, même s'il s'agit très souvent d'harmonies désordonnées. Le monologue intérieur est un oratorio où voix, sons et parfums se répondent.

Grâce au concept de la Trinité, même l'idée du Dieu unique ne résonne plus comme une mélodie. Karl Jaspers résume ainsi un raisonnement de saint Augustin : « Si Dieu se fait homme dans le Christ, ce mystère doit obligatoirement être rendu évident par la Trinité ; la seconde personne, le Logos, se fait homme. Sans Trinité l'homme-Dieu ne peut être compris par la pensée. Avec l'une de ses trois personnes – le Fils ou le Logos – Dieu se fait homme, sans cesser d'être un en trois personnes. »

Il doit y avoir quelque chose d'harmonique dans la substance même de notre processus mental, car cette triade imposée par le Christianisme est précédée par d'autres triades dans l'histoire de la philosophie :

Depuis Platon, la triade est devenue notion courante : chez lui l'unité du Bon, du Vrai, du Beau est conçue dans l'être du Bon ; autre est la triade de Dieu (du démiurge), du monde éternel des Idées sur lequel il porte ses regards, et de l'univers du devenir qu'il fait naître. Chez Plotin on trouve la triade de l'Un sur-étant, du royaume des Idées et de l'âme du monde.

Jaspers trouve aussi une quantité de triades dans les œuvres de saint Augustin, par exemple : Dieu est lumière de notre intelligence, support de notre réalité, récompense suprême de nos actions.

L'exemple de la Trinité suggère la supériorité de la polyphonie sur la monodie. Même l'harmonie se trouve d'une certaine façon au-dessus d'une simple mélodie.

Selon Pythagore, c'est d'une tétrade que notre âme est constituée : l'intellect, la science, l'opinion et la sensation, d'où découlent tout art et toute science, et aussi notre qualité d'être raisonnable. D'autre part, il considère que la nature du nombre est la décade : de fait, les Grecs, comme toutes les nations barbares, comptaient jusqu'à dix, après quoi on repartait de l'unité – de la mélodie.

Supposons qu'au commencement il y ait eu la mélodie. Après tout, Kepler comparait le mouvement des astres aux intervalles d'une gamme qui n'est autre qu'une mélodie, une simple mélodie. A l'appui de cette thèse, j'aimerais citer le poème d'Emerson sur la musique :

*Let me go where'er I will
I hear a sky-born music still:
It sounds from all things old,
It sounds from all things young,
From all that's fair, from all that's foul,
Peals out a cheerful song.*

Où que j'aille, j'entends une musique née aux cieux ; elle résonne dans les vieilles choses, elle résonne dans les choses jeunes ; tout ce qui est beau, tout ce qui est laid, crée un chant joyeux.

Le chant de la mer pendant une tempête n'est pas très joyeux. Toujours est-il que les poètes et même les simples mortels attribuent souvent à la nature le don de la composition. Emerson va jusqu'à écouter la musique de la boue : « *But in the mud and scum of things / There always, always something sings.* » Prenons un objet plus noble – une pierre. Schopenhauer n'estime pas que les pierres soient inférieures aux hommes ; de son côté, le maître Eckhart dit que les pierres croient en Dieu, mais

qu'elles ne le savent pas. Une pierre ordinaire chante-t-elle jour et nuit ? Emerson parle d'une *cheerful song* – d'une mélodie, en d'autres termes. Ce chant est sans doute joyeux lorsqu'il s'agit du diamant qui orne le cou d'une femme ravissante. Ce diamant chante-t-il uniquement pendant des grandes réceptions, pendant les bals à l'Opéra de Vienne ? Chante-t-il dans son écrin, la nuit ? Admettons qu'il chante partout et toujours. Admettons qu'il chante une mélodie joyeuse.

Pour Heidegger, la pierre est « sans monde » (*weltlos*). Elle se trouve dans le monde sans pouvoir établir une relation avec lui. La mélodie que chante la pierre est par conséquent isolée et n'appelle pas l'harmonie, car la pierre n'est pas en mesure d'établir une relation avec d'autres sons répandus dans le monde. Le choral grégorien est une mélodie par excellence, une mélodie sans monde.

L'animal est « pauvre en monde » (*weltarm*). Son monde ambiant est un cercle (*Umring*) qui fixe les instincts de l'animal. Il produit les incitations qui déclenchent, déverrouillent certains comportements, certaines impulsions. Pour l'animal, le monde est monde ambiant (*Umwelt*). Heidegger cite le biologiste hollandais Buytendijk : « Il apparaît donc que dans l'ensemble du monde animal, le lien de l'animal avec son environnement est presque aussi intime que l'unité du corps. » Ce « monde ambiant » qui est une extension du corps est désigné par Heidegger comme le *cercle de désinhibition* (*Enthemmungsring*.) L'animal réagit à ce qui franchit ce cercle ; il réagit à quelque chose et entretient donc un lien avec ce quelque chose, mais il ne le perçoit pas comme quelque chose de précis. Sa mélodie appelle l'harmonie avec laquelle il entretient un rapport caché, inintelligible. Il entend même cette harmonie, mais c'est une harmonie désordonnée, obscure, qui ne gravite pas autour d'une tonalité. En définitive, la mélodie de l'animal ne peut se passer de l'harmonie qu'elle présuppose, en quelque sorte. Le corps de cette mélodie s'étend et organise un espace autour de soi – une harmonie imprécise, quoique audible.

Lorsque nous écoutons une mélodie de Schubert, exécutée sans accompagnement – si quelqu'un la chantonne, par exemple – nous l'harmonisons d'office, même si nous ne connaissons pas le lied en question. Notre harmonie peut différer de celle composée par Schubert ; ce qui compte pourtant, est notre envie d'harmoniser la mélodie que nous écoutons. Et l'harmonie que nous composons, parfois à notre insu, est plus ou moins précise. Elle gravite autour d'une tonalité. Je me demande si, dans ces rapports avec le monde, un animal peut créer une harmonie aussi précise, aussi « tonale ». J'ai déjà parlé de mon chat qui est mort à l'âge de trois ans d'une pneumonie. Je crois que nos relations étaient tonales. Chaque matin, il sautait sur mon cœur, à l'endroit précis où se trouve mon cœur.

L'animal possède une certaine ouverture au monde, mais le monde ne peut pas se révéler à lui comme monde. Cela ne se produit qu'avec l'homme. Entre l'homme et son monde s'ouvre une marge de jeu (*Spielraum*). Le lien avec le monde se distend de telle sorte que l'homme peut se mettre en rapport avec le monde, avec lui-même et avec lui-même comme quelque chose qui se trouve dans le monde. C'est la naissance d'autres voix, de la polyphonie, de l'harmonie et aussi de la tragédie peut-être. Adam entendait-il la polyphonie dans le Jardin d'Eden ? Certainement pas. Sa mélodie n'appelait

pas l'harmonie, car il chantait à l'unisson avec la volonté de Dieu. Il n'y avait pas de contrepoint dans le Paradis.

Cette marge de jeu (*Spielraum*), Heidegger l'appelle liberté (*Freiheit*). Un être qui a des possibilités ne peut manquer de voir la réalité comme une réalisation de possibilités. La marge de jeu du possible qui s'ouvre pour l'homme donne au réel des contours, de la netteté, une singularité. Il se trouve dans un horizon du comparable, un horizon de la genèse et de l'histoire, et donc aussi du temps. (J'emprunte ce résumé de la théorie de Heidegger à Rüdiger Safranski.)

L'homme se trouve dans l'espace du comparable qui est celui de la polyphonie. Il se trouve dans un horizon de l'histoire qui s'apparente à l'harmonie. L'histoire est en effet une harmonie qui soutient et justifie notre mélodie, notre chant. Cette harmonie peut aussi nous détruire. En tous cas, cette harmonie existe bel et bien, et personne ne se soustrait à son existence.

D'autre part, la polyphonie aussi bien que l'harmonie est une mélodie consciente. Une mélodie qui prend conscience d'elle-même réagit à sa propre existence de diverses manières. Musicalement, son approbation s'exprime par un mouvement parallèle des voix dans un contrepoint. En revanche, si elle se juge avec sévérité, un contrepoint libre, contestataire, fait son apparition. L'attitude d'une harmonie envers la mélodie qu'elle accompagne peut être approbatrice, contestataire, indulgente. Les consonances et les dissonances reflètent cette attitude tout en relevant les états d'âme cachés de la mélodie.

Nous avons la notion de l'absence ; par conséquent, nous pouvons faire l'expérience de la présence en tant que telle – dans la gratitude, l'étonnement, l'effroi, la jubilation. L'absence de l'harmonie et sa présence. Nous constatons l'absence de l'harmonie dans les objets dits inanimés qui n'ont pas d'âme ; nous jouissons de l'harmonie que notre conscience crée dans l'espace et dans le temps. L'harmonie du monde ; l'harmonie du passé et de l'avenir. « Que ferait une créature intelligente, s'il n'y avait point de choses non intelligentes ? A quoi penserait-elle, s'il n'y avait ni mouvement, ni matière, ni sens ? Si elle n'avait que des pensées distinctes, ce serait un dieu, sa sagesse serait sans bornes. » C'est ainsi que Leibniz parle des composants de l'harmonie que nous entendons dans la vie quotidienne. Les pensées distinctes sont des mélodies que personne en dehors de Dieu n'est capable d'entendre.

Nos pensées sont indistinctes. C'est l'imprécision de nos pensées qui crée l'harmonie de notre vie. Si nos pensées étaient précises, nous n'entendrions que la mélodie de la mort.

Pour échapper à la mort, l'homme recherche l'harmonie un peu partout ; les scientifiques la recherchent autant que les poètes. Il y a une harmonie préétablie, inventée par des philosophes. Einstein aspirait à trouver cette harmonie dans l'univers. « Dieu ne joue pas aux dés », disait-il. Pourquoi pas ? La réponse de Nils Bohr est significative : « Ce n'est pas à nous de dire à Dieu comment Il doit gouverner le monde. » Dieu gouverne-t-Il le monde par l'intermédiaire d'une mélodie ?

La mécanique quantique semble privilégier la mélodie ou plutôt une quantité innombrable de mélodies. L'univers quantique s'apparente à une messe d'Okegem.

Lorsque nous regardons un portrait, nous entendons aussi une harmonie. Un grand tableau où figurent plusieurs personnages contient, en revanche, la mélodie de notre regard qui suit une sorte d'itinéraire en passant d'un détail à l'autre. Un portrait immobilise le temps qui, privé de son mouvement linéaire, commence à résonner, comme un accord.

Dans un tableau médiéval, nous voyons souvent un personnage principal représenté plusieurs fois. Le but des peintres était de montrer les motifs de ses actions, les influences qu'il subissait dans sa vie. Les dessins de Botticelli pour la *Comédie* de Dante fournissent une superbe exemple pictural de la mélodie.

Sur le plan visuel, la mélodie ressemble à des mots alignés sur une page. D'après Marshall McLuhan, l'avènement de l'imprimerie a modifié notre perception du monde au point de nous priver de son harmonie, de l'écoute synchronique des choses. Peu à peu, nous avons perdu nos habitudes orales au profit d'une mentalité linéaire, centrée sur l'œil. L'Europe occidentale et l'Amérique du Nord forment une société oculaire. Le Japon et la plupart des pays de l'est gardent leur culture orale, ce qui les rend plus flexibles et plus harmonieux. La rigidité linéaire de l'Ouest est issue de l'alignement des mots sur une page imprimée. McLuhan croit que, grâce à la technologie moderne, nous reviendrons à la perception orale, synchronique ; à l'harmonie du monde.

Mais quelle que soit la pluralité de notre écoute et sa capacité polyphonique, nous n'échapperons pas à la mélodie que nous retrouverons à l'intérieur de nous-mêmes. Voici un discours mélodique d'Emmanuel Lévinas, tiré de *Totalité et infini* :

Etre moi, c'est, par-delà toute individuation qu'on peut tenir d'un système de références, avoir l'identité comme contenu. Le moi, ce n'est pas un être qui reste toujours le même, mais l'être dont l'exister consiste à s'identifier, à retrouver son identité à travers tout ce qui lui arrive. Il est l'identité par excellence, l'œuvre originelle de l'identification.

C'est le même Dante que nous voyons aux divers endroits d'un dessin de Botticelli. Je continue à écrire cette conférence et mon identité ne subit aucune modification, malgré la polyphonie des points de vues que j'adopte.

Le Moi est identique jusque dans ses altérations. Il se les représente et les pense. L'identité universelle où l'hétérogène peut être embrassée, a l'ossature d'un sujet de la première personne. Pensée universelle, est un « je pense ».

Les mélodies que nous entendons dans les œuvres de Schubert sont peut-être l'expression la plus pure de l'identité humaine qui demeure intacte même dans la déchéance, au bord d'un gouffre. Le

Joueur de vielle qui termine *Le voyage d'hiver* en est un bon exemple. Mais le choral grégorien dépasse le cadre d'une identité inébranlable. « Nous proposons d'appeler religion le lien qui s'établit entre le Même et l'Autre, sans constituer une totalité, » écrit Lévinas. Dans la vie d'un être humain, il peut y avoir un moment où le « moi » cesse d'offrir un appui suffisant, un sentiment de sécurité. Evidemment, à notre époque, la faiblesse humaine est un sujet tabou, surtout dans un pays comme les Etats-Unis. L'assurance qu'exhibent certaines personnes est plutôt effrayante. Saint Augustin dit que l'homme ne peut savoir ce qu'il fera demain. Il va de soi qu'il n'est ni le maître du monde, ni le maître du temps. Pis encore, il n'est pas le maître de lui-même.

L'histoire de la musique reflète la façon dont l'homme se libère de Dieu. D'après Vladimir Martynov, la monodie est la forme suprême de la musique qui confirme par elle-même la réalité du salut. Dans son livre *La fin du temps des compositeurs*, il décrit le déclin de la monodie, sapé par le contrepoint. Au début, le contrepoint ne semble pas usurper l'espace de la monodie, car il n'a pas une existence autonome ; une deuxième voix ne fait que répéter la voix principale. La mélodie grégorienne demeurait intacte, et pourtant l'ajout d'une deuxième voix modifiait l'écoute de cette musique. Les auditeurs étaient impressionnés par les chants à deux voix. Pour eux, la nouvelle forme musicale était « pleine de charme ».

Martynov appelle la monodie « l'espace de l'icône » ; en revanche, une deuxième voix crée « l'espace de la liberté ». Le mouvement parallèle des voix dans un contrepoint annonce notre séparation de la réalité du salut. Ce n'est que le premier stade, naturellement, où l'espace de la liberté prend ses distances par rapport à l'espace de l'icône. En fait, il élargit l'espace de l'icône et ne s'affirme pas encore comme un espace séparé. « Cela correspond parfaitement à l'état de l'individu qui voit encore sa source ontologique en Jésus Christ, mais se tient prêt à découvrir d'autres fondements – en tous cas, il sent s'ouvrir dans son âme de nouvelles dimensions, » écrit Martynov.

Plus tard, l'espace de la liberté quitte l'espace de l'icône et se met à vivre sa propre vie. Plus il s'affranchit de leur espace commun, plus il devient indépendant. Souvent, il dévie du mouvement parallèle ; d'autres intervalles se glissent entre la voix principale et une deuxième voix. Enfin, au milieu du onzième siècle, le contrepoint jouit d'une liberté absolue et « les principes de la composition voient le jour ». Plus l'homme s'émancipe de Dieu, plus il devient artiste.

Au quatorzième siècle, Dante écrit :

*E come a buon cantor buon citarista
fa seguitar lo guizzo de la corda,
in che più di piacer le canto acquista*

*(Et comme à bon chanteur bon cithariste
fait suivre le frémissement des cordes
qui accroît le plaisir du chant)*

Il est impossible de restaurer la pureté originelle de la mélodie à l'échelle du monde. Mais chacun est capable de le faire sur un plan individuel, à condition de suivre le chemin indiqué par Angelus Silesius : « Autant mon moi étouffe en moi et se rapetisse, / Autant, par contre, se renforce le moi du Seigneur. » Celui qui étouffe son moi pour renforcer le moi du Seigneur devient pour ainsi dire une pierre, avec cette différence que non seulement il croit en Dieu, mais il est conscient de sa foi. Comme j'ai dit tout à l'heure, la mélodie d'une pierre n'appelle pas une harmonie. Elle n'appelle pas un contrepoint non plus, même pas un contrepoint le plus primitif. La musique d'une pierre est un choral grégorien. Elle est sans monde, mais avec Dieu.

Saint François d'Assise donnait en exemple le comportement d'un cadavre qui ne se plaint pas lorsqu'on le bouge, tombe d'un haut siège et garde sa pâleur, malgré les couleurs flamboyantes de ses vêtements. Un cadavre est sans monde, lui aussi. Et sa mélodie n'appelle ni une harmonie ni un contrepoint.

Faut-il quitter l'espace du monde pour retrouver celui de l'icône ? Une prière est une mélodie. Et l'amour de Dieu ? Dans le dixième livre des *Confessions*, saint Augustin se demande ce qu'il aime en aimant Dieu :

Ce n'est pas la beauté des corps, ni leur éclat qui passe, ni la clarté du jour qu'aiment tant ces pauvres yeux, ni les douces mélodies des cantilènes variées, ni l'odeur suave des fleurs, des parfums et des aromates, ni la manne, ni le miel, ni les membres, délices des enlacements de la chair. Non ce n'est pas cela que j'aime, quand j'aime mon Dieu. Pourtant j'aime une clarté, une voix, un parfum, une nourriture, un enlacement quand j'aime mon Dieu : c'est la clarté, la voix, le parfum, l'enlacement de « l'homme intérieur » que je porte en moi, là où brille pour mon âme une clarté que ne borne aucun espace, où chantent des mélodies que le temps n'emporte pas, où embaument des parfums que ne dissipe pas le vent, où la table a des saveurs que n'émousse pas la voracité, et l'amour des enlacements que ne dénoue aucune satiété ; voilà ce que j'aime en aimant mon Dieu !

Cet amour, est-il sans monde ? sans harmonie ?

Lévi-Strauss. La pensée est une mélodie. Stream of consciousness est une mélodie. La mécanique quantique s'apparente plus à un nombre de mélodies. McLuhan, synchronism. La mélodie – *weltloss*. (A cascade in a Japanese garden. Even a stone. Schopenhauer – stone n'est pas moins impor.) La mélodie qui appelle un accompagnement – *weltarm*. (Schubert, par l'opposition au choral grégorien.) Homme – *bildend* – l'harmonie. Ou polyphonie; Nous avons besoin des autres. Le plus grand miracle. Pas seulement pour survivre à la différence des animaux. Planètes – intervalles. Un mystère. La création. Pourquoi y a-t-il quelque chose? Notre décadence est un mystère. (Harmonie). Pourquoi l'humanité abandonna-t-elle l'état primitif – mélodie. Schubert n'écrivait pas de mélodie. Le choral grégorien est une mélodie. Lévinas, Totalité. L'autre vers qui le 'moi' tend est Dieu – mélodie vers laquelle on revient, le Grégorien après l'harmonie et cela après la décentralisation de Nietzsche. Ce serait un vrai mystère des sciences h. Comment entendre une mélodie dans cette harmonie? Sein. (Pas Dieu.) Harmonie – das Man. Elle ne peut être accompagnée, elle n'a pas besoin des caresses (Lévinas). Le plus grand mystère auquel L-S n'a pas pensé. Sartre, E. et N. p. 266-267. Un contrepoint. Mais le stade supérieure – Lévinas. St Augustin (Jaspers) p. 223. La mélodie est un reflet de Dieu lui-même. Emerson's poem *Music*. Qu'entend-on? Something sings. Une mélodie. L'esprit au-dessus des eaux. Citer la Cabbale. (L'harmonie dans l'esprit de Dieu – c'est le monde. Citer plusieurs mythes de la création.) Les étoiles – une harmonie. Gutenberg Galaxy, p. 127, harmony. Boticelli's *Divina Commedia*. Harmonie – reconnaissance. Et réconciliation – Wagner, Meistersinger, la quintet. La mélodie – le sommet. Martynov, p. 143-144. Saint Augustin qui, avant sa mort, s'enferme et lit les psaulms. L'idéal, c'est une pierre. L'exemple que donne Saint François – le cadavre. Toute communication est un refroidissement (Martynov)?

Proust, Germantes II, p. 310-11.

Je ne « suis » pas « moi », (...)

Pris dans les rets de la vie, nous nous trouvons constamment confrontés à des situations qui nous obligent à décider ce que nous voulons être. Nous quittons l'espace du pur pensable, nous devons nous fixer, prendre des responsabilités, nous ne pouvons éviter de cesser d'être un homme du possible, qui peut tout penser, pour devenir un homme de la réalité, qui fait dans le pensable un choix contraignant pour son activité intérieure et extérieure. (A propos de Kierkegaard, Heidegger, p. 95.)

Et la solitude est-ce une mélodie ou une harmonie ? Qu'entend-on dans la solitude : l'absence du monde ou la présence de soi-même dans un monde inhabitué ?

Le premier homme, qu'éprouvait-il ? De l'angoisse, de l'espoir ?

A un moment donné, l'homme a dû se sentir seul dans l'univers ; il a dû se sentir faible, démuné, privé de secours. Les voix de ses semblables devenaient de plus en plus étrangers, différentes, autres, pour devenir à la longue contestataires. D'abord, ces voix abondaient dans son sens. Plus tard, elles se dégageaient de lui, de sa volonté, de sa vision des choses. Il se rendait compte qu'il n'était pas seul dans l'univers. Bien plus, il savait qu'il n'avait pas toujours raison. Mais cette explication de la polyphonie naissante est trop démocratique à mon goût.

Une explication simpliste du caractère religieux est plus convaincante. L'homme se sent faible, démuné, privé de secours. Sa voix ne lui suffit pas et pourtant il ne le sait pas encore. Peu à peu, il entend une voix qui se détache du chant exécuté par lui et ses semblables – voix à laquelle il se fie plus qu'à toutes les voix entendues auparavant. Ce qu'il entend à présent est la voix d'un être supérieur qui le contredit tout en le guidant vers un but éloigné, lumineux.

Je crois que l'avenir se présente à nous

NOTE SUR LE SECOND LIVRE

Bach acheva le premier livre du *Clavier bien tempéré* en 1722. Le second livre parut vingt ans plus tard. Six mois seulement s'écoulèrent entre les deux séances d'enregistrement au cours desquelles je gravai la première et la seconde partie de ce chef-d'œuvre que Hans von Bulow associait à l'Ancien Testament. Que se produisit-il durant ces six mois ? Yitzak Rabin fut assassiné. Je suis sûr que ce meurtre abominable peut s'entendre dans mon interprétation du second livre.

Pendant ces six mois je commençai un nouveau roman. Et je fus trahi par un ami. Amertume, tristesse, mélancolie, angoisse. Souvent le temps se mesure avec plus d'exactitude aux événements que nous vivons qu'à la décrépitude inexorable de notre corps. Pourtant, en dépit de toutes les déceptions que j'ai éprouvées durant ces six mois, je n'ai pas vieilli de vingt ans.

J'ai enregistré le second livre sur un autre piano qui, entre parenthèses, avait été construit à Hambourg vingt ans après celui que j'avais utilisé pour enregistrer le premier livre. Et j'ai joué différemment, cela va sans dire ;

Ces préludes et fugues sont plus austères, plus inéluctables, d'une certaine manière. Et moins « beaux », dans l'acception courante du terme, ce qui explique sans doute leur relative impopularité. Et à certains égards le second livre est plus proche de l'Ancien Testament que le premier.

L'in vraisemblable et proverbiale richesse de la vie humaine auquel l'Ancien Testament rend si merveilleusement hommage se voit réduite parfois – entre les mains de quelques personnes imbues d'idéologie – à une poignée de préceptes et de règles. Je m'insurge contre ceux qui, avec une obstination non dénuée de fourberie s'obstinent sournoisement à traduire l'imposante, la terrifiante énigme de Bach en problèmes de phrasé. Moi, au contraire, je cherche à élargir le champ de mon interprétation afin d'approcher l'infini de ces œuvres. Et je ne peux tenir ma vie à l'écart au nom de Dieu sait quelle « authenticité » nouvellement découverte.

Au cours de l'enregistrement, je n'ai pas même tenté d'unifier le style de mon interprétation : chaque prélude et chaque fugue doit apparaître comme un microcosme, ce qui est sa véritable authenticité. (J'assume le pléonasme.)

A la Chaux-de-Fonds, j'ai eu l'impression d'avoir mis ma vie entière dans ces préludes et fugues.

Même mon avenir y semble inclus. En tout cas, c'est ce que je pense en écoutant le premier montage du second livre.

ENIGME

Dans un article sur les pianistes, mon ami moscovite, Andrei Khitrouk, emploie à plusieurs reprises le terme « confart » qu'il semble avoir inventé pour définir une tendance dominante de l'interprétation contemporaine. (Dans le domaine des arts, le mot « confort » a une connotation déplaisante.) Et il s'étend longuement sur l'énigme du *Clavier bien tempéré*.

Je ne suis pas d'accord avec ceux pour qui l'authenticité d'une interprétation musicale se réduit à une construction nette, une sonorité neutre, des tempi moyens (« ni-trop-vite-ni-trop-lents »), une joliesse superficielle, un style « bon chic bon genre », non-ingérence, non-engagement – un péché par omission dans ma propre terminologie. Dans les années vingt et trente, Willem Mengelberg jouait régulièrement *La Passion selon saint Matthieu* à Amsterdam. Et chaque fois, des auditeurs étaient émus jusqu'aux larmes. Dans les années quatre-vingt-dix, son interprétation peut paraître bizarre et démodée. Mais qui pleure de nos jours dans les salles de concert ?

Comment doit-on jouer le *Clavier bien tempéré* ? Sur quel instrument ? *Legato* ou *non legato* ? C'est une question de goût et de choix personnels. (« Un test pour les grands maîtres, dont Shakespeare, est que l'appréciation de leur poésie est la tâche de toute une vie, parce qu'à chaque étape de la maturité – ce qui devrait durer toute la vie – on est capable de mieux les comprendre », écrit T.S. Eliot dans son essai *Ce que Dante signifie pour moi*. Après tout, je jouerai peut-être Bach *non legato* dans vingt ans.) Ce qui doit être préservé à tout prix, néanmoins, c'est l'énigme – l'infini de ses œuvres. Et cela ne peut s'accomplir que grâce à un engagement total porté jusqu'à l'abnégation. (Par abnégation je ne veux pas dire sacrifice de sa personnalité – bien au contraire.)

Le *Clavier bien tempéré* doit être abordé en tremblant de peur, avec une passion et un respect infinis – la seule manière de s'accorder avec l'infini de l'imagination du compositeur. (Par « respect » je ne veux pas dire « non-engagement » ou « non-ingérence ». En fait, le non-engagement est une forme répandue d'irrespect et de déloyauté.) Au lieu de disques compacts, on devrait utiliser d'énormes dalles pour graver ses œuvres – des dalles qui ne tiendraient même pas dans le château de Versailles, sans parler d'une discothèque.

« Beauté » n'est ni un synonyme de « joliesse superficielle » ni un euphémisme pour la théorie du juste milieu. (L'expression « joliesse superficielle » est-elle un pléonasme ? La joliesse est-elle toujours un phénomène superficiel ? Ou bien peut-on parler de la joliesse d'un sentiment ou de la joliesse de l'âme ?) Pendant toutes ces discussions à propos d'authenticité, d'instruments et de tempi, on ne devrait à aucun prix oublier que la musique de Bach est d'une beauté absolue – comme la *Divine comédie* et le Temple Ananda.

En dépit de leurs dissemblances thématiques, ces fantaisies produisent le même effet, la même impression sonore. Et elles créent les mêmes sentiments. (Voir l'essai sur l'*Adagio*, KV 540.)

Les divinités courroucées...le seigneur de la mort... « Reprenons », comme dit Vladimir dans *En attendant Godot*.

Je n'ai donc rien à ajouter. Sauf un poème :

VICIOUS CIRCLE

*Forbidden fruit grows everywhere
and we eat it all the time:
there's nothing else to eat.*

*Even fools know too much.
Even the impotent rape baby girls.*

*Even St Augustine
sinned in his cradle.*

*So Lewis Carroll
built a minus-world
beyond the looking glass.*

He built this world for us, not for Alice.

*There everything was "plus".
And the Tree of Knowledge stood
upside down and its fruit,
though by no means forbidden,
tasted like the forbidden fruit.*

In short, it was a wonderful park.

Somebody mistook it for the garden of Eden.

CERCLE VICIEUX : Les fruits défendus poussent partout et nous les mangeons quotidiennement : il n'y a rien d'autre à manger. Même les simples d'esprit en savent trop. Même les

impuissants violent les petites filles. Même saint Augustin a péché dans son berceau. C'est pourquoi Lewis Carroll a construit un monde miniature au-delà du miroir. Il a construit ce monde pour nous, pas pour Alice. Dans ce monde-là, tout était « plus ». Et l'arbre de la connaissance se tenait la tête en bas et ses fruits, quoique nullement défendus, avaient la saveur de fruits défendus. Bref, c'était un parc magnifique. Quelqu'un l'a pris pour le paradis.

LA SONATE EN DO MINEUR, KV 457

La *Sonate* est engendrée par la *Fantaisie* précédente. Une sonate née de la fantaisie.

Son deuxième mouvement est encadré par deux fantaisies qui s'apparentent aux autres fantaisies de cette présentation cyclique. Elles sont plus rigoureuse, plus structurées...

J'abuse peut-être du mot « destin ». mais je ne peux m'empêcher d'entendre le thème initial de la *Sonate* en terme de destin, de destinée, d'inexorabilité. Son élan ascendant ne laisse aucun espoir. Et le coda du premier mouvement. Et le troisième mouvement.

O noble jeune homme écoute sans te laisser distraire. Le treizième jour, du quartier oriental de ton cerveau, les huit Kerimas émaneront et viendront resplendir sur toi. N'en aie pas peur.

De l'est de ton cerveau, la Kerima blanche tenant un cadavre humain comme une canne dans la main droite ; dans la gauche tenant un crâne empli de sang(...)

Du sud-est, la Pukkase rouge, tenant des intestins dans la main droite et de la gauche les mettant dans sa bouche(...)

Du nor-ouest, la Tsanddhali blanc jaunâtre séparant la tête d'un cadavre, la main droite tenant le cœur, la gauche apportant le cadavre à sa bouche. Là dessus, elle le dévore(...)

Les longues gammes en forme de cadence du deuxième mouvement me rappellent également les *Fantaisies*. Et quelques motifs chromatiques ont une teinte sulfureuse. Mais dans l'ensemble le mouvement est calme, harmonieux beau – comme une aria italienne ; ou comme les déesses pacifiques dans le même livre tibétain.

La dessus, à travers le pouvoir de la colère, tu susciteras la peur et tu seras effarouché par la lumière éblouissante et tu voudras t'en échapper ; tu susciteras un sentiment d'affection pour la lumière terne couleur de fumée infernale. Fais en sorte de ne pas craindre la lumière blanche, éblouissante, transparente. Sache que c'est la sagesse.

JEAN SEBASTIAN BACH
HOMAGE TO BACH

I

Any one of your fugues
 is a library.
 Every page of yours
 is as huge as *Der Mann ohne Eigenschaften*.

Only a blank sheet of paper
 can represent your music,
 for it contains everything:
 a Shakespeare sonnet,
 a Webern cantata...

II

What did I do this morning?
 I took a bath and drank
 two cups of coffee.
 There was no milk in the fridge.
 There was some sugar in the kitchen cupboard.
 But I used none. I'm on a diet.
 There was an English film on a subscription channel.
 I watched it for a while, then switched the TV off.
 An ordinary morning. Yet it can be found
 in one of your preludes.

III

Music is supposed to be an ideal, absolute art
 divorced from the baseness of human existence.
 A piece of music doesn't remind us of reality:
 no landscapes, no small talk - nothing except
 harmony. No ordinary harmony, mind you, not
 the sounds one can hear in a communal apartment,
 but a skillful, quasi-mathematical succession of

consonances and dissonances whose only purpose is
to elevate our matter-shackled soul and sublimate
our drab, dreary existence.

Your harmonies

are ordinary and extraordinary. 'Burmese pagodas
have nothing to do with religion. They're simply
treasure chambers,' said Thohanbwa. Your *H.T.K.*
(*The Well-Tempered Clavier* in Conservatory
slang) is both a treasure chamber and a prayer.
And also a walk between my bathroom and my study.

IV

According to the *Glass Palace Chronicle*,
the Ananda Temple had its origins
in the visit to Kyanzittha's palace
of eight Indian monks. They informed the king
that they had once lived in the legendary
Nandamula cave temple. Kyanzittha,
always fascinated by Buddhist tales,
invited the monks to return to his palace
during the rainy season
to tell him more
about this imaginary province.
Through the potency of meditation
the monks made the mythical landscape
appear before Kyanzittha's eyes.
(From a tourist guide.)

In short,

the king had a dream-temple built
in his kingdom. What temple would have appeared
on the hot, dry plain of central Burma
had your music been played for Kyanzittha?
The same temple, I suppose -
a dream around which
one can walk for hours on end.

The Ananda Temple.

V

You encompassed the whole of human existence
(though not in the way soap-operas do).
A down-to-earth person, you were closer to Heaven
than those who have their heads in the clouds.

Anyway Heaven is not as far from Earth
as might be expected.

HOMMAGE A J.S.BACH

I. Chacune de tes fugues est une bibliothèque. Chacune de tes pages est aussi vaste que *L'Homme sans qualités*.

Seule une page blanche peut représenter ta musique, car elle contient tout : un sonnet de Shakespeare, une cantate de Webern...

II. Qu'ai-je fait ce matin ? J'ai pris un bain et bu deux tasses de café. Il n'y avait pas de lait dans le réfrigérateur. Il y avait un peu de sucre dans le placard de la cuisine. Mais je n'en ai pas pris. Je suis au régime. Il y avait un film anglais sur une chaîne privée. Je l'ai regardé un moment, puis j'ai éteint la télévision. Un matin ordinaire. Et pourtant on peut le trouver dans un de tes préludes.

III. On dit que la musique est un art idéal, absolu, isolé de la bassesse de l'existence humaine. Une pièce musicale n'évoque pas la réalité : pas de paysages, pas de bavardages – rien d'autre que l'harmonie. Pas une harmonie ordinaire, remarquez, pas les sons que l'on peut entendre dans un appartement, mais une succession experte, quasi mathématique de consonances et de dissonances dont le but est d'élever notre âme enchaînée à la matière et de sublimer notre morne, notre lugubre existence.

Tes harmonies sont ordinaires et extraordinaires. « Les pagodes de Birmanie n'ont rien à voir avec la religion. Ce ne sont que des salles du trésor », dit Thohanbwa. Ton *H.T.K.* (Le *Clavier bien tempéré* dans l'argot du Conservatoire de Moscou) est à la fois une salle du trésor et une prière. Et aussi une promenade entre ma salle de bains et mon bureau.

IV. Si l'on en croit le *Glass Palace Chronicle*, le temple d'Ananda eut pour origine la visite de huit moines indiens au palais de Kyanzittha. Les moines racontèrent au roi qu'ils avaient vécu dans le temple rupestre légendaire de Nandamula. Kyanzittha, toujours fasciné par les contes bouddhistes,

invita les moines à revenir dans son palais à la saison des pluies pour lui faire mieux connaître la province imaginaire. Par la seule force de leur méditation, les moines firent apparaître le paysage mythique devant les yeux de Kyanzittha. (Extrait d'un guide touristique.)

En résumé, le roi fit construire un temple de rêve dans son royaume. Quel temple serait apparu dans la plaine chaude et sèche de la Birmanie centrale si tu avais joué pour Kyanzittha ? Le même temple, j'imagine – un rêve autour duquel on peut marcher pendant des heures et des heures. Le temple Ananda.

V. Tu as englobé l'existence tout entière (mais pas à la manière des séries télévisées). Homme terre à terre, tu étais plus près du ciel que ceux qui ont la tête dans les nuages.

De toute façon, le ciel n'est pas si loin de la terre qu'on ne l'imagine.

ESPACE

Un célèbre poète russe a dit un jour que, pour les écrivains, le Temps était beaucoup plus important que l'Espace. Sa remarque n'appela aucune objection de la part des intellectuels en compagnie desquels je regardais une émission de télévision dédiée à ce poète ; et leur silence approbateur était bien compréhensible. Ils pensaient sans doute que l'espace qui s'étend devant nous tel un livre ouvert intéresse plus les voyageurs que les écrivains qui rêvent d'explorer les terres et les royaumes énigmatiques – ou mieux encore, inaccessibles. Et le Temps est peut-être le phénomène le plus intrigant au monde. Seules notre mémoire et notre conscience coupable nous permettent de le revisiter ou le modifier ; et ces incursions dans le royaume du Temps sont assez impalpables et imaginatives pour qu'un écrivain y trouve le support de son inspiration.

Et pourtant l'Espace ne devrait pas être méprisé ou relégué dans les oubliettes putrides d'une tour d'ivoire. Lors d'une conférence sur la littérature contemporaine que j'ai récemment donnée à Moscou et à Saint-Petersbourg, j'ai insisté sur l'importance de l'Espace dans les romans de Samuel Beckett, dans *Le Troisième policier* de Flann O'Brien et dans *Le Château* et *Le Terrier* de Kafka.

L'extrait ci-dessous de *Malone meurt* montre combien l'Espace est flexible, insaisissable, énigmatique et inaccessible, quand il est manié par un écrivain de génie :

C'est curieux, je ne sens plus mes pieds, la sensation les ayant miséricordieusement quittés, et cependant je les sens hors de portée du télescope le plus puissant. Serait-ce là ce qu'on appelle avoir un pied dans la tombe ? Et tout à l'avenant, car s'il ne s'agissait que d'un phénomène local je ne l'aurais pas remarqué, n'ayant été toute ma vie qu'une suite ou plutôt une succession de phénomènes locaux, sans que cela ait jamais rien donné. Mais mes doigts aussi écrivent sous d'autres latitudes, et l'air qui respire à travers mon cahier et en tourne les pages à mon insu, quand je m'assoupis, de sorte que le sujet s'éloigne du verbe et que le complément vient se poser quelque part dans le vide, cet air n'est pas celui de cette avant-dernière demeure, et c'est bien ainsi. Et sur mes mains c'est peut-être la moire d'une ombre de feuilles et de fleurs et des taches claires d'un soleil oublié.

En fait, dans les œuvres de Beckett, le Temps est privé de perspective, ou plutôt de ses perspectives : le passé et l'avenir. Il est relativement plat, car il reste, en général, réduit à l'instant présent à l'intérieur duquel le héros tente de démêler ses pensées et ses sensations ou se contente de marcher à quatre pattes dans la boue.

Quelque chose de similaire se produit dans les œuvres de Bach.

Bach prédit rarement l'avenir musical de la planète, comme s'il laissait cette tâche ardue à Beethoven qui fut le plus grand prophète de l'histoire de la musique : les compositeurs nés après lui furent tous plus ou moins influencés par ses styles divers.

De même, les liens de Bach avec le passé ne sont ni révélateurs ni significatifs. Ce que l'on trouve en revanche dans ses œuvres, c'est tout l'éventail des sentiments humains, des espoirs, des plaisirs, des catastrophes – l'Espace humain, en quelque sorte.

Le mélange séduisant de sentiments religieux et profanes – fondement psychologique de sa musique – est assez riche pour englober non seulement les régions supérieures du microcosme humain (l'esprit, l'âme, *nous*), mais aussi des zones plus matérialistes. Et ces zones matérialistes sont notre vie de tous les jours rendue avec une telle éloquence, avec des nuances si infinitésimales, que l'adepte le plus obstiné de la musique pure ne peut s'empêcher de ressentir les œuvres de Bach comme un objet (une photographie accrochée au mur) ou un sentiment familier. On a même des chances de reconnaître son grand père dans une fugue, ou son chat dans un prélude... ou un arôme dans un contrepoint. On pourrait reconnaître ses quatre murs dans les sons qui semblent obéir uniquement aux lois musicales. Comparé à ce que d'autres compositeurs évoquent en nous – nos humeurs, nos amours, nos désespoirs – Bach est très réaliste, pour ne pas dire matérialiste. Après tout, Joyce est le successeur littéraire de Bach : le poème qui suit est donc un nouvel hommage à Bach.

A SHOUT IN THE STREET

(A Homage to James Joyce)

Staircases, staircases...

Why don't we stay on the same floor?

Up and down. We spend our time

on various stairs, large and small.

Why don't we stay

on the earth,

on its hospitable surface?

Lifts, lifts, lifts...

They pierce clouds and intrude

upon Zeus's privacy.

Olympus is cluttered

with old lifts.

Dressed in white,

old lift attendants

carry around

plates and decanters.

*I prefer horizontal staircases -
the ones which lead up nowhere,
not even to the end of the road.*

*So much can happen
on the way.*

*UN CRI DANS LA RUE
(hommage à James Joyce)*

*Escaliers, escaliers...
Pourquoi ne restons- nous pas au même étage ?
En haut, en bas. Nous passons notre temps
sur divers escaliers, grands et petits.*

*Pourquoi ne restons-nous pas sur terre,
sur sa surface hospitalière ?
Ascenseurs, ascenseurs, ascenseurs...
Ils percent les nuages et font intrusion
dans la vie privée de Zeus.*

*L'Olympe est encombré
de vieux ascenseurs.*

*Vêtus de blanc,
les liftiers des vieux ascenseurs
transportent des assiettes
et des carafes.*

*Je préfère les escaliers horizontaux –
ceux qui ne conduisent nulle part,
pas même à la fin de la route.*

*Tant de choses peuvent
se produire en chemin.*

Bach semble avoir plus de lien temporels avec la littérature qu'avec la musique. L'un de ses précurseurs est Dante dont la Comédie, selon les mots de T.S. Eliot, « exprime tout ce que, dans le domaine de l'émotion, l'homme est capable de ressentir, du désespoir de la dépravation à la vision béatifique. C'est donc pour le poète un rappel constant de son obligation d'explorer, de trouver des mots pour l'inexprimable, de capturer ces sensations que les hommes peuvent difficilement éprouver, parce qu'ils n'ont pas de mots pour cela... »

Ces escaliers horizontaux se reflètent et se justifient dans l'escalier le plus ambitieux jamais construit – la tour de Babel dont chaque artiste recrée dans ses œuvres l'équivalent symbolique :

Et si je devais me mettre encore une fois debout, ce dont Dieu me préserve, je remplirais une bonne partie de l'univers...

Dans les derniers paragraphes du Temps retrouvé, Proust juche ses personnages sur des échasses qui représentent la durée de leur vie et donc remontent le Temps en le transperçant. (Une interpénétration merveilleuse du Temps et de l'Espace : la rencontre du premier type.) Et lui-même est perché sur la dernière marche de sa tour de Babel personnelle – pendant tout le roman.

Bach est un maître d'œuvre de génie. Il affectionne les tours, les cathédrales gothiques, les modestes églises de villages, les maisons bourgeoises, et même les cabanes. Ce que je cherche à souligner n'a rien à voir avec les qualités « architectoniques » de ses œuvres, qui sont évidentes à tous ceux dont les connaissances musicales et architecturales dépassent le niveau des concerts de charité et photos-souvenirs ; je m'intéresse ici uniquement à la « tangibilité » des œuvres de Bach. En fait, on peut marcher à l'intérieur de ses œuvres, toucher leurs murs et, à l'occasion, s'asseoir sur l'une des chaises disposées dans leurs pièces spacieuses afin de boire un verre de bière ou une tasse de café.

Le Dieu de Bach, lui même, est tangible. Dans son livre célèbre, Albert Schweitzer consacre de nombreuses pages à analyser la manière dont Bach transcrit le sens littéraire des textes religieux. Sa foule qui vocifère et se moque des victimes est composée de gens du peuple, non de chanteurs en queue-de-pie ou robe du soir. Heureusement, ces pauvres bougres peuvent aussi chanter un beau choral.

En un sens, la *Passion selon saint Matthieu* est une musique de film idéale. Et une prière efficace qui s'élance « hors de porté du télescope le plus puissant ».

FOLIE

L'étendue de la musique de Bach est assez vaste pour inclure des domaines étrangers au compositeur. Il était assez imperméable aux attraits de la folie. En tout cas, on ne trouve aucune trace de démence dans les nombreux ouvrages que j'ai consultés en me préparant au concours de Leipzig (1968) et à l'actuel enregistrement. Mon désir de m'attarder sur le sujet de la folie semble donc hors de propos. Qui plus est, l'histoire que je vais raconter est si délicate et intime que je risque de m'attirer les foudres de ceux pour qui le bon goût est plus important que l'intégrité de l'information. Pourtant, au nom de l'intégrité de l'information, je me dois de dévoiler l'origine du présent enregistrement qui aurait pu ne jamais voir le jour, eu égard à ma résolution nonchalante d'oublier une fois pour toutes le *Clavier bien tempéré*. (A propos, je me rends compte que la manière dont j'ai traité de la prière à la fin de la partie précédente est sujette à la même accusation. Mais il me fallait suivre mon argument jusqu'au bout, car Bach le fait sans cesse, quelles qu'en soient les conséquences.)

Tout pianiste est amené à jouer des préludes et fugues de Bach dans son enfance, dans sa jeunesse : ce sont des composantes presque inévitables des examens et des concours. Et ni les examens ni les concours n'offrent les délices d'une pratique musicale désintéressée. Souvent, dans l'esprit de l'élève, le *Clavier bien tempéré* s'associe à la contrainte de l'atmosphère scolaire. Rien d'étonnant que certains pianistes y deviennent allergiques et relèguent les deux volumes dans le coin le plus poussiéreux de leur bibliothèque, une fois la période d'apprentissage achevée. Mon cas était plus désespéré encore.

Avant même d'entrer au Conservatoire de Moscou, j'étais capable de jouer par cœur la totalité du *Clavier bien tempéré* : substitut prestigieux des gammes et des études, il avait fait partie pendant des années de mes exercices quotidiens. Aiguillonné par mon professeur, Jacob Zak, et nos mutuelles ambitions, je résolus de préparer le cycle pour le concours Bach de Leipzig ; à cette époque je n'avais pas la moindre idée des efforts qu'une telle entreprise pourrait me demander. (Les concours internationaux peuvent difficilement se comparer aux exercices quotidiens que l'on fait chez soi.) Résultat, dès que le concours fut terminé, je mis de côté le *Clavier bien tempéré* et n'y touchai plus pendant vingt-sept ans.

L'automne dernier, je rendis visite à mon ami Vadim Sukhanov à Munich. Nous passâmes quelques jours ensemble pour préparer un enregistrement de Brahms. La veille de notre départ pour la Suisse, je remarquai sur son piano une boîte de forme bizarre qui contenait six cassettes – des extraits de quelques récitals donnés par Dimitri Gaïdouk lors de son séjour en Allemagne.

Staline éleva sensiblement les normes de la cruauté et du dénuement sur le territoire de son empire. L'ère post-stalinienne fut moins féconde en exploits totalitaires. Néanmoins, malgré le XXe congrès du Parti et le « dégel » mondial, l'Union soviétique ne devint pas un pays normal, confortable.

Gaïdouk étudia au Conservatoire de Moscou et partagea les activités et les difficultés de ses congénères ; comme certains d'entre eux, il désirait s'installer à l'Ouest. Pendant quelques temps, il séjourna en Allemagne, dans le sud de la Bavière. Il y a au moins trois versions de sa mort.

Les cassettes que j'ai entendues à Munich attestent sa maladie mentale. Il y joue plusieurs préludes et fugues (parfois les préludes sans les fugues), le premier mouvement de l'*Opus III* de Beethoven, des sonates de Mozart, *Ondine* de Ravel... La plupart des enregistrements sont insoutenables sur le plan musical et psychologique. Involontairement, l'auditeur devient un espion – à tout le moins un intrus : il est contraint d'entendre ce qui se passe d'ordinaire dans le secret d'une chambre, derrière les frontières de l'inconscient ; quelque chose qui ne fait jamais surface dans la vie publique, dans les salles de concert, dans les théâtres.

Tous ces enregistrements sont insupportables, physiquement insupportables, excepté les préludes et fugues de Bach. Comme s'il y avait en eux une place pour la folie. (Folie, échec, solitude, fausses notes, inexactitude rythmique, destinée pathétique d'un pianiste ayant perdu son talent, ses amis et finalement sa vie... Bach accepte et inclut tout. Même les trahisons.)

Quelques heures plus tard, à mon arrivée à La Chaux-de-Fonds, l'enregistrement du *Clavier bien tempéré* était conclu.

Il y a effectivement un léger nuage de folie dans le dernier prélude et fugue du Premier volume.

ÉNIGME

Dans un article sur les pianistes, mon ami moscovite, Andrei Khitrouk, emploie à plusieurs reprises le terme « confart » qu'il semble avoir inventé pour définir une tendance dominante de l'interprétation contemporaine. (Dans le domaine des arts, le mot « confort » a une connotation déplaisante.) Et il s'étend longuement sur l'énigme du *Clavier bien tempéré*.

Je ne suis pas d'accord avec ceux pour qui l'authenticité d'une interprétation musicale se réduit à une construction nette, une sonorité neutre, des tempi moyens (« ni-trop-vite-ni-trop-lents »), une joliesse superficielle, un style « bon chic bon genre », non-ingérence, non-engagement – un péché par omission dans ma propre terminologie. Dans les années vingt et trente, Willem Mengelberg jouait régulièrement *La Passion selon saint Matthieu* à Amsterdam. Et chaque fois, des auditeurs étaient émus jusqu'aux larmes. Dans les années quatre-vingt-dix, son interprétation peut paraître bizarre et démodée. Mais qui pleure de nos jours dans les salles de concert ?

Comment doit-on jouer le *Clavier bien tempéré* ? Sur quel instrument ? *Legato* ou *non legato* ? C'est une question de goût et de choix personnels. (« Un test pour les grands maîtres, dont Shakespeare, est que l'appréciation de leur poésie est la tâche de toute une vie, parce qu'à chaque étape de la maturité – ce qui devrait durer toute la vie – on est capable de mieux les comprendre », écrit T.S. Eliot dans son essai *Ce que Dante signifie pour moi*. Après tout, je jouerai peut-être Bach *non legato* dans vingt ans.) Ce qui doit être préservé à tout prix, néanmoins, c'est l'énigme – l'infini de ses œuvres. Et cela ne peut s'accomplir que grâce à un engagement total porté jusqu'à l'abnégation. (Par abnégation je ne veux pas dire sacrifice de sa personnalité – bien au contraire.)

Le *Clavier bien tempéré* doit être abordé en tremblant de peur, avec une passion et un respect infinis – la seule manière de s'accorder avec l'infini de l'imagination du compositeur. (Par « respect » je ne veux pas dire « non-engagement » ou « non-ingérence ». En fait, le non-engagement est une forme répandue d'irrespect et de déloyauté.) Au lieu de disques compacts, on devrait utiliser d'énormes dalles pour graver ses œuvres – des dalles qui ne tiendraient même pas dans le château de Versailles, sans parler d'une discothèque.

« Beauté » n'est ni un synonyme de « joliesse superficielle » ni un euphémisme pour la théorie du juste milieu. (L'expression « joliesse superficielle » est-elle un pléonasme ? La joliesse est-elle toujours un phénomène superficiel ? Ou bien peut-on parler de la joliesse d'un sentiment ou de la joliesse de l'âme ?) Pendant toutes ces discussions à propos d'authenticité, d'instruments et de tempi, on ne devrait à aucun prix oublier que la musique de Bach est d'une beauté absolue – comme la *Divine comédie* et le Temple Ananda.

NOTE SUR LE SECOND LIVRE

Bach acheva le premier livre du *Clavier bien tempéré* en 1722. Le second livre parut vingt ans plus tard. Six mois seulement s'écoulèrent entre les deux séances d'enregistrement au cours desquelles je gravai la première et la seconde partie de ce chef-d'œuvre que Hans von Bulow associait à l'Ancien Testament. Que se produisit-il durant ces six mois ? Yitzak Rabin fut assassiné. Je suis sûr que ce meurtre abominable peut s'entendre dans mon interprétation du second livre.

Pendant ces six mois je commençai un nouveau roman. Et je fus trahi par un ami. Amertume, tristesse, mélancolie, angoisse. Souvent le temps se mesure avec plus d'exactitude aux événements que nous vivons qu'à la décrépitude inexorable de notre corps. Pourtant, en dépit de toutes les déceptions que j'ai éprouvées durant ces six mois, je n'ai pas vieilli de vingt ans.

J'ai enregistré le second livre sur un autre piano qui, entre parenthèses, avait été construit à Hambourg vingt ans après celui que j'avais utilisé pour enregistrer le premier livre. Et j'ai joué différemment, cela va sans dire ;

Ces préludes et fugues sont plus austères, plus inéluctables, d'une certaine manière. Et moins « beaux », dans l'acception courante du terme, ce qui explique sans doute leur relative impopularité. Et à certains égards le second livre est plus proche de l'Ancien Testament que le premier.

L'in vraisemblable et proverbiale richesse de la vie humaine auquel l'Ancien Testament rend si merveilleusement hommage se voit réduite parfois – entre les mains de quelques personnes imbues d'idéologie – à une poignée de préceptes et de règles. Je m'insurge contre ceux qui, avec une obstination non dénuée de fourberie s'obstinent sournoisement à traduire l'imposante, la terrifiante énigme de Bach en problèmes de phrasé. Moi, au contraire, je cherche à élargir le champ de mon interprétation afin d'approcher l'infini de ces œuvres. Et je ne peux tenir ma vie à l'écart au nom de Dieu sait quelle « authenticité » nouvellement découverte.

Au cours de l'enregistrement, je n'ai pas même tenté d'unifier le style de mon interprétation : chaque prélude et chaque fugue doit apparaître comme un microcosme, ce qui est sa véritable authenticité. (J'assume le pléonasme.)

A la Chaux-de-Fonds, j'ai eu l'impression d'avoir mis ma vie entière dans ces préludes et fugues.

Même mon avenir y semble inclus. En tout cas, c'est ce que je pense en écoutant le premier montage du second livre.

DRAME POPULAIRE (BORIS GODOUNOV)

LE PEUPLE : Entends-tu ce hurlement ? – c'est une voix de femme – entrons – les ports sont fermées – les cris ont cessé.

Les portes s'ouvrent. Mossalsky apparaît sur le seuil.

MOSSALSKY : Peuple ! Maria Godounov et son fils Féodor se sont empoisonnés. Nous avons vu leurs cadavres. (Le peuple se tait, pétrifié.) Pourquoi vous taisez-vous ? Criez- vive le tsar Dimitri Ivanovitch !

Le peuple garde le silence.

Ainsi se termine le drame de Pouchkine *Boris Godounov*. Le peuple garde le silence. Un historien soviétique, comme son collègue progressiste de XIXe siècle, aurait sans doute établie un lien entre cette condamnation sans parole et le règne malencontreux d'un imposteur.

Le peuple est horrifié par les meurtres qui ont suivi la mort du tsar : le fils et l'épouse de Boris sont les victimes des ambitions royales d'un samozvanetz. Le peuple n'acclame pas celui qu'il était prêt à glorifier quelques minutes auparavant. L'intelligentsia russe du XIXe siècle apparentait le peuple au Dieu de l'Ancien Testament : Il était juste, mais sévère et, naturellement, le personnage principal de l'histoire humaine. Malgré les excès d'anthologie que la Révolution française offerts avec une générosité impitoyable, dans la Russie du XIXe siècle, le peuple était encore « juste ».

C'est Marina Mnichek qui achève la première version de Boris Godounov en criant : « Vive le tsar Dimitri Ivanovitch. » En toute logique, le peuple aurait dû la rejoindre dans cette manifestation de loyauté. Le peuple est extrêmement sensible aux appels, aux gestes impérieux, aux bras étendus.

Le peuple respecte les lois naturelles, surtout celle de l'inertie ; ce qu'un individu brise dans un élan créateur, en inventant ses propres lois, sert de cadre aux émotions grégaires. Emportés par un rythme violemment physique, les individus se perdent dans une masse mouvante et deviennent le jouet de forces primordiales, souvent incontrôlable.

La méfiance envers la foule ne mérite certes pas l'accusation de fascisme. Même Charlie Chaplin, cet humaniste acharné, déclare dans *Limelight (Les Feux de la rampe)* : *[I admire them] as individuals : there's a greatness in everyone ; but, as a crowd, they're like a monster without a head that never knows which way it's going to turn and can be prodded in any direction.* (Il y a de la grandeur en chaque individu. Mais la foule est un monstre sans tête qui ne sait où il va, qu'on peut mener dans toutes les directions.) L'un des plus grands poètes de notre siècle, W.H. Auden, écrit dans le poème *Law Like Love (La Loi comme l'amour)* :

*And always the loud angry crowd,
Very angry and very loud,
Law is We,
And always the soft idiot softly Me.*

*(Et toujours la bruyante foule courroucée,
Très courroucée et très bruyante,
La loi est Nous,
Et toujours le doux idiot doucement Moi.)*

La foule et l'idiot ont ceci en commun : ils s'approprient la loi.

Tous les « ismes » infâmes de notre siècle – fascisme, nazisme etc. – se réclamaient de la foule, adoraient la foule et, dans la plupart des cas, dénigraient l'individu.

Le peuple est-il identique à la foule ? Le sens des mots change rapidement à notre époque supersonique. De nos jours, le mot « peuple » se traduit plutôt par « les électeurs », « les syndicats »... Dans la bouche des hommes politiques, ce n'est plus d'ordinaire qu'une figure de style, une précaution oratoire. Par bonheur, les individus comptent davantage dans les pays démocratiques.

Au XIX^e siècle, le peuple russe était une foule ténébreuse et somnolente. Quelques explosions ponctuelles de colère ont fait pourtant dire à Pouchkine :

*Seigneur, épargne-moi la vue d'une révolte russe
Absurde et sans merci.*

On a dû attendre encore soixante ans – 1905 – pour assister à la répétition générale des événements qui, en 1917, ont « bouleversé le monde », selon l'expression prophétique de John Read. Le peuple russe devient alors une foule éveillée, sinistre, fracassante. Les enfants des nobles et des riches subissent le sort de la famille de Boris Godounov au milieu de la jubilation unanime. Le peuple ne garde plus le silence.

Au XIX^e siècle, le peuple est encore « juste ». Les écrivains, les compositeurs en font le piédestal d'une culture russe en train de naître. Pouchkine écrit à propos de *Boris Godounov* : « L'insuccès de mon drame me rendrait triste, car je suis certain que pour notre théâtre il faudrait les lois populaires du drame Shakespearien, plutôt que le cérémonial de cour qui régit les tragédies de Racine. Toute tentative avortée risque de ralentir la métamorphose de notre vie théâtrale. »

L'idée d'imposer un canevas à la vie culturelle d'une nation paraît bizarre, vu l'extrême individualisme de l'art. Evidemment, Pouchkine a tort. Son zèle populiste l'induit en erreur dans une discipline où les slaves sont pourtant de première force : la prophétie. Le théâtre russe devait emprunter

les chemins de la comédie macabre et fantasque – les pièces de Gogol où l'on devine l'ombre de Molière virevoltant dans les miroirs pétersbourgeois – et ceux de l'intimisme amer – les pièces de Tchekov restituant les terrasses des maisons de campagne, leur parfum à l'heure du thé et de la pluie - .

La présence de quelques ivrognes dans *The Merry Wives of Windsor* (*Les Joyeuses commères de Windsor*) ne confère pas aux pièces de Shakespeare le statut de drames populaires ; et leur absence dans les tragédies de Racine n'a rien à voir avec l'étiquette versaillaise. La tempête qui se déchaîne dans *King Lear* (*Le Roi Lear*) concerne les rois et les paysans, les ouvriers et les princes, car chacun de nous, ne serait-ce qu'une fois dans sa vie, a été trahi, abandonné, humilié. La séparation de Titus et Bérénice se répercute dans tous les adieux. Les personnages, le décor ne sont qu'un prétexte pour exprimer la douleur et la joie, la mélancolie et la terreur. Ainsi la distinction des classes s'évanouit-elle dans l'omniprésence de l'art.

En réduisant Shakespeare à un label idéologique, Pouchkine pensait avant tout à l'indépendance de l'art russe. Il craignait l'imitation servile de l'Occident que Pierre le Grand semblait avoir amorcée dans son élan réformateur. La lutte insensée entre slavophiles et occidentalistes s'étendait peu à peu au domaine musical. (Certains prétendent toujours que Tchaïkovski est un compositeur allemand. Il est un compositeur tout court.)

Glinka compose l'opéra patriotique *La Vie pour le Tsar* où le peuple russe tient le premier rôle. Un quart de siècle plus tard, Moussorgsky mène cette prédisposition chorale à son achèvement logique. Dans *Boris Godounov*, les chœurs remettent en question la partie de solistes. L'obéissance aveugle de la première scène où les choristes ne sont que l'exécution des ordres qu'un officier de police hurle à la manière des barytons veristes, se mue en une révolte terrifiante : la scène 3 de l'acte IV. Tout comme Dostoïevski, Moussorgsky était un prophète chevronné. A la différence de Pouchkine, il ne s'est pas trompé, hélas. La révolte a eu lieu, magnifiée par des ingrédients traditionnels de la cruauté, du sadisme. Le verbe russe « izdevatsja », étant donné les nuances funestes dont il se colore dans certaines circonstances, est intraduisible. Le vieux dictionnaire publié dans les années 1860 propose deux traductions : « se moquer de », « persifler ». Un dictionnaire moderne en donne trois : « se moquer de », « railler », « bafouer ». Même en Russie, pays spécialisé depuis toujours dans les verbes de ce genre, la notion de cruauté s'est élargie en l'espace de cent ans. Inutile de préciser que « izdevatsja » est bien plus menaçant que tous ses synonymes.

Au début de la scène 3 du quatrième acte, le peuple raille le boyard Khrouchtchev. La raillerie ne peut se terminer que par une mise à mort spectaculaire. (Le *boyard* est sauvé *in extremis* par le prétendant au trône.) Voilà quelques extraits du texte :

DES VAGABONDS : Amenez-le ici ! Plantez-le sur la souche de l'arbre, les gars ! Comme ça !

D'AUTRES VAGABONDS : Pour qu'il ne hurle pas trop, et que sa gorge aristocratique ne souffre pas, bâillonnez-le !

LES PREMIERS VAGABONDS : Parfait ! Mais quoi, les gars ? On ne va pas laisser le boyard comme ça, sans l'honorer ?

...

DES FEMMES : Du jamais vu ! Notre boyard n'a-t-il jamais eu une maîtresse ?

D'AUTRES FEMMES : Tu parles ! Un boyard sans maîtresse est comme un pirojok sans farce : un croûton sec !

LES PREMIERES FEMMES : Afimya, ma chère, on raconte que tu as commencé ta deuxième centaine.

LES SECONDES FEMMES : C'est sans danger, alors...

Une vieille femme sort de la foule, toussant et crachant. Elle avance en boitillant vers Khrouchtchev.

Personne ne nie que, pendant des siècles, le peuple russe a été oppressé : le servage archaïque est devenu le symbole de cet état de choses. Mais, en torturant à son tour les bourreaux, la Russie a créé des monstres exemplaires : Staline, Iagoda, Beria et tant d'autres. La cruauté se perpétue lorsque les victimes prennent le relais de leurs oppresseurs. Même si l'on recourt à la peine capitale, on ne doit jamais céder à la tentation de la torture ou à celle de *l'izdevatelstvo* : une torture psychologique, sophistiquée.

Plus tard, le chœur chante un hymne à la force :

LES FEMMES : O, toi, notre belle force !

O, toi, notre force espiègle !

O, toi, notre belle force !

O, toi, notre force menaçante !

TOUS : Eh, toi, notre belle force notre force menaçante !

Ne trahis pas nos gars, nos braves gars !

Le mot « force » jouit d'une faveur particulière en Russie. Récemment, un cinéaste soviétique, hanté probablement par le spectre de Rambo, a fait la réflexion suivante : « L'art doit être fort. Le cinéma hollywoodien est fort. Donc, c'est du grand art. » Il ne faut cependant pas confondre la force avec l'intensité.

La révolte continue. Le peuple s'apprête à passer aux actes :

LA FOULE : Vas-y, étrangle-les ! étouffe-les, ces sangsues !

VARLAAM : Qu'ils montent à l'arbre majestueusement !

« Qu'ils montent à l'arbre majestueusement. » Majestueusement : *blagoléjno*, en russe. Mes dictionnaires donnent quelques équivalents français de ce mot : « magnifiquement », « superbement », « somptueusement », « avec élégance ». Nous avons atteint le point culminant de l'*izdevatelstvo*. (Avant de mourir, Godounov conseille à son fils : « Prête une oreille attentive au jugement du peuple, jugement impartial. » La phrase ne se trouve pas dans le texte de Pouchkine.)

La scène et l'opéra se terminent par la lamentation de l'*yurodivy* – encore un mot intraduisible :

Coulez, coulez, larmes amères !

Pleure, pleure, âme orthodoxe !

Bientôt viendra l'ennemi et les ténèbres descendront !

Les ténèbres noirs, insondables !

Malheur, malheur à la Russie !

Pleure, pleure, peuple russe, peuple affamé...

Les événements historique ne peuvent valoriser une œuvre d'art. La nouvelle de Kafka *In der Strafkolonie* (*La Colonie pénitentiaire*) ne s'est pas améliorée à l'époque du Goulag. Mais le temps projette son ombre sur les œuvres d'art qui ne cessent de changer, de s'enrichir. Aujourd'hui, nous écoutons l'opéra de Moussorgsky différemment. (A propos, la scène de révolte n'existe pas dans le drame de Pouchkine. Et l'*yurodivy* ne pleure pas sur le sort des Russes.)

Dans la version définitive, le *Boris Godounov* de Pouchkine se termine dans le silence. « Le peuple garde le silence. » Cette phrase a fait couler beaucoup d'encre. Pouchkine attribuait au peuple le pouvoir d'une décision indépendante. « Criez : vive le tsar Dimitri Ivanovitch. » Le peuple garde le silence. Sans doute, parce que la voix de Mossalskiy n'était ni forte ni impérative. Il n'a fait aucun geste pour souligner ses paroles. Lénine et Trotski l'ont surpassé dans l'art oratoire.

Les écrits lurianiques de la Kabbale recèlent un éloge remarquable de l'individualisme : chaque mot de la Torah aurait six cent mille sens ou « visages », nombre qui correspond à celui des enfants d'Israël présents sur le Sinaï. Pour approcher de la Torah, chaque Juif empruntait donc un sentier que lui seul pouvait suivre. Son « visage » était tourné vers lui.

Divisé en millions de personnes, le peuple russe est l'auteur d'une littérature extraordinaire. Ces individus multiples, mystérieux, ont composé des chants polyphoniques sans égaux que l'on peut entendre de nos jours dans la région de Belgorod. Ils composaient des poèmes, des romans ; ils peignaient des icônes et des tableaux abstraits.

En 1874, dix représentations de *Boris Godounov* – l'opéra le plus étrange de l'histoire de la musique – sont enfin données, après deux refus de la direction du théâtre Maryinsky. Grâce à l'écoulement instructif du temps, la foule finit quelquefois par comprendre l'un de ses membres.

CHOSTAKOVITCH

La poésie, l'alchimie et la sagesse populaire nous enseignent que les opposés se rencontrent, en nous permettant de voir le monde entier dans un grain de sable et vice versa ; en nous faisant ressentir la solitude la plus atroce au milieu d'une foule épaisse. La clameur de la foule tranche sur notre silence ; son pouvoir absolu se moque de notre vulnérabilité naturelle. Ainsi le dernier mouvement de la *Neuvième symphonie* de Beethoven devient une œuvre intimiste qui nous rappelle ostensiblement l'incommunicabilité foncière des humains due au caractère individuel de la mort. (Heidegger n'aurait pas contredit cette opinion.)

L'on dit souvent que les symphonies de Chostakovitch sont un témoignage de sa citoyenneté, tandis que sa musique de chambre – les quatuors à corde surtout – reflète la vie trouble de sa psyché, de son âme. Je crois que cette distinction est pour le moins exagérée. Certains quatuors de Chostakovitch – le *Huitième* notamment – s'apparentent plutôt à une symphonie ; certaines symphonies, en revanche, semblent usurper ce domaine intimiste que l'on assigne d'habitude à la musique de chambre. De plus, aussi bien dans les quatuors que dans les symphonies, on trouve des solos de divers instruments qui, dans leur élan individualiste, se détachent de la masse sonore, de l'œuvre même, pour nous offrir un commentaire désabusé sur la fragilité de la musique et de la vie. Dans les derniers quatuors de Chostakovitch, cette espèce de monologue intérieur est si fréquent qu'on a parfois l'impression d'écouter un seul instrument, indissociable de la voix secrète du compositeur.

Dans ses derniers quatuors, dans ses dernières symphonies, Chostakovitch décrit la mort avec un méticulosité quasi scientifique. Après tout, Beethoven a fait la même chose, comme le prouvent l'optimisme schizophrène de la *Neuvième symphonie* et l'affirmation improbable du *Quatuor* op.135.

Les *Consolations* sont dédiées à la beauté de Liszt - dans tous les sens du terme. A un moment, j'avais même l'intention de consacrer un CD entier à la beauté de sa musique. (Ce projet peut encore voir le jour). Bien que je connaisse ces oeuvres depuis mon enfance, leur harmonie raphaélesque me frappe toujours - dans les restaurants dont les propriétaires ont un penchant particulier pour Mozart, Liszt, Chopin et les opéras italiens. Même en fond sonore, ses oeuvres produisent sur mon âme un effet magique. (Et après quarante-quatre ans de pratique du piano, l'âme devient un peu blasée). Avec *Sposalito* et beaucoup d'autres oeuvres de Liszt, ces deux consolations appartiennent à ce que l'on appelle poétiquement la "musique des sphères".

La pièce de Tchaikovsky est un hommage au conservatoire de Moscou, qui est mort d'une certaine manière. Mort et enterré. Mais j'espère que les morts sortiront de leur tombe, un jour - et pas seulement dans les films d'horreur.

La dernière pièce est un hommage au cinéma italien qui a joué un rôle très important dans ma vie. (J'ai entendu pour la première fois cette merveilleuse pièce de Wagner dans le *Ludwig* de Luchino Visconti). Peut être le cinéma italien est-il mort lui aussi. Peut-être le cinéma est-il mort. *Well, let us hope for the best.*

IN MEMORY OF FEDERICO FELLINI

One elegy engenders another:
the world is swarming with the dead
who walk in our midst and outstare us.

They influenced our fates
during their lifetimes.
They are still with us.

We might carelessly walk around,
but for their inquisitive looks.
They don't leave us in peace,
worried as they are
about their heritage,
about *their* world.
Are we up to our tasks?

Are my poems recited
in *Otto e mezzo*?

We didn't meet during your lifetime
except in cinemas. That's enough.

You've been awaiting my elegy
for almost two years.

A HOMAGE TO MICHELANGELO ANTONIONI

Your films *are* boring:
we are used to putting up
only with our own despair,
however slow and silent.
(Despair *can't* be otherwise.)
We may hide it
from ourselves for years.
But others are supposed
to speak up, especially in films.
We have no time for their silent
comings and goings.
They should blow up
their houses and public buildings,
instead of fiddling with photographs.

Eventually you did have a house blown up.
Several times in a row.
In *Zabriskie Point*.
In the heroine's mind. You prefer
silent explosions (accompanied
by Pink Floyd), the ones
which last for ages. You favour
sterile explosions.

Anyway
the world is indestructible.

A LA MEMOIRE DE FEDERICO FELLINI

Une élégie en engendre une autre. Le monde est regorge de morts qui marchent au milieu de nous et nous contemplent.

Ils influencent nos destins pendant leur vie. Ils sont toujours avec nous. Nous pourrions nous promener avec insouciance sans leurs regards inquisiteurs. Ils ne nous laissent pas en paix, car ils sont inquiets de l'héritage qu'ils nous ont légué, de leur monde. Sommes-nous à la hauteur de la tâche ? Récite-t-on mes poèmes dans Huit et demi ? Nous ne nous sommes pas rencontrés de ton vivant, sauf dans les cinémas. C'est suffisant. Tu as attendu mon élégie pendant presque deux ans.

HOMMAGE A MICHELANGELO ANTONIONI

Tes films sont ennuyeux : nous avons seulement l'habitude de supporter notre propre désespoir, quelque soit sa lenteur et son silence (le désespoir ne peut être autrement). Nous pouvons nous le cacher durant des années. Mais d'autres sont censés le dire tout haut, en particulier dans les films. Nous n'avons pas le temps pour leurs allées et venues silencieuses. Ils devraient faire sauter leurs maisons et leurs bâtiments publics au lieu de faire joujou avec des photographies.

En fin de compte tu fais sauter une maison. Plusieurs fois de suite. Dans Zabriskie Point. Dans l'esprit de l'héroïne. Tu préfères les explosions silencieuses (accompagnées par les Pink Floyd), celles qui durent pendant des siècles. Tu préfères les explosions stériles.

De toute façon, le monde est indestructible.

LE DESERT ROUGE

La croyance en la supériorité artistique de l'URSS repose sur une double erreur : *primo*, il ne faut pas juger la culture d'un pays d'après la quantité et même la qualité de ses pianistes, violoncellistes, acteurs etc. qui appartiennent tous au domaine de l'interprétation, non à celui de la création ; *secundo*, il ne faut pas juger la qualité des interprètes d'après la quantité des prix qu'ils décrochent dans les concours internationaux.

Supposons qu'un habitant d'une planète lointaine nous rende visite grâce à quelque soucoupe volante. Supposons qu'il nous demande de lui montrer des échantillons de la culture terrestre. Lui ferions-nous écouter les interprétations de Michelangeli ou les mazurkas de Chopin ? Les mazurkas de Chopin jouées par Michelangeli ou quelqu'un d'autre. Chopin fait partie de notre héritage culturel, Michelangeli non.

Seuls les créateurs constituent l'héritage culturel de l'humanité. C'est cela qui compte en définitive : l'héritage culturel de l'humanité, l'histoire de notre cerveau.

Swann ne croyait pas beaucoup à la hiérarchie des arts ; dans le cas qui nous occupe, il s'agit d'un art et d'un reflet. On ne peut affirmer sérieusement qu'un miroir placé en face de la *Joconde* est la *Joconde*. En revanche, on peut nettoyer le miroir, placer le miroir le plus près possible de la *Joconde* afin que nul corps étranger ne s'interpose entre sa surface généreuse et l'original. Certains miroirs sont très beaux, d'ailleurs.

Toute interprétation se présente plutôt comme une copie à échelle réduite de l'original. Dans un numéro récent de *Diapason* j'ai relevé la phrase suivante : « Inutile de s'illusionner : *Don Giovanni* est un opéra trop riche et trop ambigu pour que deux interprétations l'épuisent. » Effectivement, *Don Giovanni* est infini, comme toute autre chef-d'œuvre. Aucun zèle commercial ne l'épuisera. Inutile de s'illusionner. Même si les disquaires du monde entier ne nous offrent plus dorénavant que *Don Giovanni*...

Dans son infinité, une œuvre musicale contient toutes ses interprétations : passées, présentes, futures. Les nouveaux interprètes ne peuvent donc l'enrichir, contrairement à ce que croient les collectionneurs.

Quant aux concours internationaux – miroirs des miroirs – ils ont certes leur utilité. Mais, à la différence des victoires sportives, leurs prix n'ont pas de valeur absolue. Pourtant les autorités soviétiques ont réussi à persuader les occidentaux que la culture russe n'était pas morte, qu'elle avait survécu grâce aux lauréats des concours de piano et de violon. Il n'y a pas de publicité en URSS, excepté la publicité idéologique.

Comment expliquer le pullulement des interprètes en URSS ? Par leur indépendance à l'égard de la censure. On ne peut censurer une interprétation : la ligne du parti ne s'étend pas jusque là. Il n'y a pas d'interprétation antisoviétique. Les dogmes du réalisme socialiste ne s'appliquent pas aux gammes de concertos de Beethoven.

Comment expliquer l'indigence créatrice de l'URSS ? La souffrance n'est pas la pierre angulaire de l'art, contrairement à ce que croient les héritiers spirituels de Dostoïevski ; elle ne replace en aucune façon une atmosphère culturelle, un échange naturel, international, d'idées, d'images.

En plus de la coupure spatiale, les créateurs soviétiques sont partiellement coupés du temps, du passé. Il n'y a rien de pis dans l'art que le provincialisme. Les interprètes ne souffrent pas trop de ces coupures.

Deserto rosso. C'est ainsi que nous appelions, mes amis et moi, notre patrie présomptueuse. Par la même occasion, nous rendions hommage à notre idole Antonioni dont les films, à l'exception d'une version abrégée de *L'eclisse*, étaient inaccessibles.

J'ai écrit ce texte il y a des années, et il m'a l'air si étrange que je me demande même s'il m'appartient d'une manière ou d'une autre. L'URSS n'existe plus, mais les souffrances l'ont survécu et dans aucun domaine je ne trouve rien de ce que je voyais dans les films d'Antonioni et lisait chez Proust et Musil. Malgré la censure et la pénurie chronique, l'URSS a donné naissance à un très grand écrivain, Andreï Platonov, que je mettrais à côté de Musil et Proust, si l'histoire de la littérature dépendait de mon jugement. Rien ne dépend de mon jugement, et ce texte me prouve que c'est peut-être pour le mieux car je suis loin d'être infallible. Beaucoup d'écrivains que l'on admire dans la collection de la Pléiade sont morts pour moi, sans jamais être nés. Par contre, Furtwängler est plus que vivant, pour employer une formule si chère aux idéologues soviétiques. Cela démontre par a plus b que les interprètes peuvent être plus importants que les créateurs, s'ils sont de vrais créateurs ; si les soi-disant créateurs ne sont que des descripteurs au lieu d'être décrypteurs. Une atmosphère culturelle, un échange naturel, international, d'idées, d'images. Notre village global, total ou plutôt totalitaire réduit tout cela à la poussière qui retourne à la poussière ; ou à l'argent qui retourne à l'argent. Le désert vert.

THE *MAKROKOSMOS* BY GEORGE CRUMB

Dans la première pièce, les gestes majestueux du pianiste correspondent à la solennité du moment : les premiers sons transpercent le silence du monde. Le pianiste reste debout, comme pour ordonner d'en haut la création d'une première oeuvre musicale – la création tout court. Au début était le Son, car le Verbe est un son.

EMIL GILELS

À notre époque, le silence est devenu un phénomène rare en raison du bruit d'appareils et de machines, sans oublier la stridulation incessante des voix humaines. Le silence nous est inaccessible car nous avons désappris à l'écouter. Par tous les moyens, nous tenons à remplir les pauses qui surgissent ici ou là, comme si nous voulions bannir le silence. Et celui-ci, pour se venger de notre mépris frivole, s'éloigne irrévocablement. Les musiciens qui préfèrent les *tempi* rapides trahissent cette crainte de l'absence des notes. Ces interprètes bougent sans arrêt leurs doigts (ou leur cordes vocales) afin d'éviter les ruptures, les précipices, qui constituent pourtant la source même de la musique, sa profondeur, son mystère. A plusieurs reprises, j'ai émis l'hypothèse que le fondement de la musique était le silence. Il y a une dizaine de jours, j'ai trouvé une affirmation semblable dans les carnets de François Mauriac, écrivain qui, par ailleurs, reste en dehors de mes préoccupations littéraires. Mon idée en effet n'a rien d'exceptionnel ou de surprenant ; on pourrait même dire qu'elle est extrêmement banale. Il suffirait de se couper du bruit environnant, sans pour autant cesser de s'écouter soi-même, ainsi que le monde. Alors, peu à peu, surgit la musique.

Gilels savait révéler et maîtriser le silence. Cet art transparaissait même dans sa façon de parler : souvent, il s'interrompait comme pour permettre à son interlocuteur de réfléchir à ce qui venait d'être dit, et par la même occasion d'écouter le silence. Il parlait musicalement ; ou plutôt, la musique parlait à travers lui, à travers sa voix, ses pensées, ses gestes. Elle ne l'abandonnait pas un instant — un bel exemple d'amour partagé. Elle résonnait même dans ses plaisanteries qui éveillaient dans la mémoire son incomparable « perlé ».

Selon un ami japonais, dans l'histoire de l'interprétation qui nous est connue, aucun pianiste n'avait une maîtrise de l'instrument comparable à celle de Gilels. Si l'on analyse les enregistrements disponibles, on peut (et on doit !) arriver à cette conclusion. Arturo Benedetti Michelangeli, par exemple, ne déployait pas une pareille envergure dynamique et ne possédait pas un pareil *forte*. Je me rappelle un récital de Gilels dans la Grande salle du Conservatoire de Moscou. Le programme se terminait par la *Rhapsodie espagnole* de Liszt. Même le Philharmonique de Berlin dirigé par Karajan ne parvenait pas à remplir cette salle avec une telle plénitude sonore ! Le seul « rival » de Gilels, en ce qui concerne l'utilisation de la pédale, était Michelangeli. Les disques de Rachmaninov révèlent l'essence du rythme d'une manière aussi implacable. Cependant, aucun pianiste ne possédait toutes ces qualités en même temps : une utilisation raffinée de la pédale, des dynamiques allant de six *piano* à six *forte*, une sonorité presque surnaturelle, « perlé », des trilles à couper le souffle... « Quel est le secret de vos trilles ? » lui demandai-je un jour. Il me répondit que les trilles devaient être joués lentement. Rien d'étonnant à cela : les trilles recèlent, eux aussi, le silence. Sa présence sereine, imperturbable. Les trilles babillards ne font qu'irriter un vrai mélomane. En travaillant, aussi, Gilels rendait hommage au silence, car il ne s'exerçait pas des heures d'affilée — à la différence de Richter qui pouvait répéter le même passage jusqu'à l'épuisement. Chaque fois que me lève du piano pour écouter une œuvre dans mon « oreille interne », je repense à mon maître, à ses habitudes, à son silence

sonore. Il m'apprenait à écouter non seulement la musique, mais aussi la vie elle-même ; il m'apprenait à entendre la musique dans la vie. Parfois, j'ai l'impression qu'il n'y a rien au monde excepté la musique. Tout s'apparente à la musique. Même la mort est musicale.

Certains pensent que Gilels était avant tout un virtuose. Certes, il était un vrai virtuose et, par conséquent, n'avait rien en commun avec « les athlètes du piano » — un surnom donné aux pianistes d'aujourd'hui par des promoteurs malicieux — qui n'ont aucune idée de la sonorité, de la pédale et des autres éléments sans lesquels il n'y a pas de virtuosité authentique. Leur jeu foule aux pieds le silence. Souvent, leur vélocité ne nous impressionne pas : nous n'entendons qu'un amalgame de sons, une sorte de condensé opaque. Ces pianistes n'écoutent pas ce qu'ils jouent, sans parler du silence. Il suffit d'écouter l'*Etude en fa-mineur*, op. 25 de Chopin interprétée par Gilels pour comprendre ce que signifie une écoute musicale. Et comment définir son écoute de Mozart, de Brahms ou de Grieg ? Comment ne pas affirmer — en écoutant ses enregistrements et en se remémorant ses concerts — qu'il est le plus grand musicien parmi les pianistes ? Surtout si l'on ajoute Beethoven à la liste des compositeurs.

Un certain nombre d'interprètes cachent à peine leur désir de passer pour des « *nice guys* ». Gilels n'avait pas envie de flirter avec le public, avec des gens qu'il ne connaissait pas. Mais dans l'intimité, il était chaleureux, attentif, ce que prouvent nos rencontres qui, souvent, se prolongeaient au-delà de minuit. Sa vie concordait avec sa façon de jouer à tel point que j'avais l'impression qu'il ne se levait jamais du piano ; il n'avait donc pas besoin de s'y tenir pendant des heures. Je pourrais raconter un tas de choses sur son « humanisme », si je n'étais pas allergique à ce terme. Pourtant, je ne résisterai pas à la tentation de divulguer un fait rapporté par son gendre, Piotr Nikitenko. Plusieurs fois par an, Emil Grigorievitch lui demandait de fleurir les tombes des compositeurs enterrés au cimetière Novodévitchjé. J'ai un ami qui, à son arrivée dans une ville inconnue, se précipite vers le cimetière le plus proche ; il collectionne des tombeaux. Mais peu de gens savent *écouter* les cimetières, leur silence, leur musique.

« Patience » est un mot.
 Il n'y a pas de mots. Il y a
 Un corps qui sent les étoiles.
 Une étoile, une larme :
 La traduction du ciel.

VALENTIN SILVESTROV

La mémoire joue un rôle proustien dans l'œuvre de Valentin Silvestrov. Mais, à la différence du Français, l'Ukrainien ne trouve que les morceaux d'un tout qui a disparu pour toujours en laissant quelques traces par-ci, par-là. Cela me rappelle une histoire russe où une vieille femme ouvre la porte, après des sonneries répétées. Elle voit sur le seuil quelque chose de flou, de chancelant, de gélatineux. « Maria Ivanovna, c'est vous ? » demande cette créature d'une voix à peine audible. « Oui, c'est moi », répond-elle. « N'avez-vous pas avorté en 1932 ? » Cette histoire est assez vulgaire ; par plus d'un côté, elle jure avec la musique de Silvestrov qui est élégante, fragile, évanescence. Mais son protagoniste dont la déconfiture ne peut nous toucher, car il est excessivement surréaliste, semble fragile au point de ne plus avoir la force de se tenir debout, de combattre la loi de gravitation. La mémoire que nous entendons dans la musique de Silvestrov donne naissance à des créatures mi-vivantes, mi-mortes, comme si elle s'avouait incapable d'embrasser une vie entière. A la différence de la mémoire sûre de soi que représente le roman de Proust, elle se vautre dans son impuissance, dans sa déficience qui lui coupent ses effets et la rendent presque inutile. Mieux encore, elle ne veut pas se souvenir davantage, car elle sait — c'est une des rares certitudes qui lui restent — qu'elle est incapable de restituer les œuvres de Schubert ou celles de Mozart. Mais elle sait aussi que l'on compte sur elle pour accomplir la tâche minuscule à laquelle elle ne doit pas se soustraire : offrir au monde quelques bribes du passé glorieux.

GEORGS PELECIS

Le corps humain semble se réduire à ses membres et à la voix lorsque une œuvre musicale est exécutée dans les pays occidentaux — ballets et danses folkloriques mis à part. En Orient, au contraire, les musiciens s'appesantissent sur leur corps. Un compositeur occidental peut se passer du corps presque entièrement : il a besoin de la tête, du bras droit ou gauche et des organes qui alimentent le bras et le cerveau. Georgs Pelècis fait appel à tout son corps quand il *raconte* sa musique. Cela me fait penser à Tolstoï qui ne voulait pas écrire un synopsis d'*Anna Karénine*. Emporté par son élan physiologique et littéraire, Pelècis métamorphose sa musique en un roman-fleuve où les personnages se rencontrent, trahissent leur amour, se quittent, succombent aux tentations. C'est plutôt une mélodie que son corps accompagne ou engendre ; pas un rythme — une mélodie fleuve. Pleine de sensualité, cette musique souvent minimaliste s'apparente aux gênes qui forment le corps humain : corps

amoureux, corps suppliant, corps radieux, corps mélancolique. La musique nous parle comme seul le corps sait le faire — sans ambiguïté, sans périphrases, avec une simplicité organique. Ce corps continue de grandir à mesure que l'œuvre s'étend devant nous. A la fin, nous contemplons la figure majestueuse d'Adam Cadmon qui s'identifie avec l'univers. Et pour en revenir à la structure minimaliste, Pelècis la voit dans une gêne humain et non dans un grain de sable, contrairement à ce que préconise William Blake.

CHASSE AUX LOUPS

La mission cynique ne se reconnaîtra que dans la pratique de l'askêsis. L'ascèse, l'exercice, la pratique même de toute cette endurance qui fait que l'on vit dans la non-dissimulation, dans la non-dépendance, dans la diacritique entre ce qui est bon et ce qui est mauvais, tout cela va être en soi le signe même de la mission cynique. On n'est pas appelé au cynisme comme Socrate a pu l'être par le dieu de Delphes qui lui a fait signe, ni, comme le seront les Apôtres, par le don des langues qu'ils auront reçu. Le cynique se reconnaît lui-même, et il est seul en quelque sorte avec lui-même pour se reconnaître dans l'épreuve qu'il fait de la vie cynique, de la vie cynique dans sa vérité, vie non dissimulée, vie sans dépendance, vie qui refait, défait le partage du bien et du mal.

Michel Foucault, *Le courage de la vérité*, Cours au Collège de France, 1984

Quand, dans une librairie, je vois une étagère consacrée aux best-sellers, je me dis que le classement qui correspond aux ventes ne va pas assez loin pour susciter mon intérêt : je ne trouverai rien de lisible avant le numéro cinquante. Et dorénavant je ne lirai que quelques lignes des nouveaux prix Nobel de littérature et ce, pour me rendre compte à quelque point ils sont nuls. Il n'est pas surprenant que Bernard-Henry Levy applaudisse au récent choix du comité Nobel. Comme disent les Anglais : *birds of a feather flock together*. (Ce qui donne en français, au cas particulier : les médiocrités s'assemblent.) Alain Finkielkraut pense autrement, ce qui prouve qu'il y a d'autres oiseaux dans le monde ; et d'autres plumages. Il parle d'un « indice annonciateur de la fin des temps modernes européens, la fin de l'âge de la culture ». Je ne suis pas tout à fait d'accord avec lui : la fin de l'âge de la culture ne date pas d'hier et du prix Nobel décerné à Bob Dylan. Beaucoup d'âges ont pris fin au cours de ma vie, de sorte que je me suis peu à peu habitué à ce rite saugrenu et funeste. Mais je ne suis pas résigné, loin de là. Je ne retiens pas mon rire lorsque je lis dans un journal

qu'Hélène Grimaud est une rebelle et que les critiques adorent la critiquer. (On est censé retenir le verbe « adorer ».) L'auteur de l'article parle de tout, sauf de la musique. Une fois de plus, on reconnaît le plumage, les oiseaux. Et ces oiseaux ne sont pas de mauvais augure. Que peut-il y avoir après la fin ? Rien qu'un rire plutôt amer.

Il y a quelques années j'ai écrit une série d'essais consacrés à la musique : aux compositeurs, aux interprètes, aux auditeurs. Le grand essai sur Beethoven que j'ai placé au début de ce livret se rapporte à cette période où je ne riais pas encore ; pas de cette façon, en tout cas. Ma naïveté ou mon ignorance sociologique m'a même permis de mettre des essais dans les livrets qui accompagnent d'habitude des CD. Et puis j'ai constaté que personne ne lisait mes textes. Pourtant, la force d'inertie étant ce qu'elle est, je continue à offrir à mes auditeurs et lecteurs potentiels les fruits de mes réflexions. Mais je n'ai pas traduit en français l'essai sur Beethoven alors que mon amie, Monique Chatenet, était d'accord pour m'aider dans cette entreprise. En revanche, nous avons traduit les textes qui, comme on dit aujourd'hui, ont un parfum de scandale : j'appelle un chat un chat, ou un loup un loup, pour faire plaisir à Hélène Grimaud. (Même les femmes aiment ce genre de parfum.) Il y a des années, j'ai vu un film intitulé *Encore une fois au sujet de l'amour*. Encore une fois au sujet de la fin, dans le cas présent.

ASSAINIR LE MARIGOT

Dans presque toutes les introductions ajoutées à ses œuvres écrites en russe, Nabokov fait allusion à la « délégation viennoise », c'est-à-dire à Freud, aux Freudiens et aux Lacaniens. D'évidence, il était déterminé à ne pas rater une occasion de stigmatiser leurs méthodes qui, appliquées notamment aux œuvres littéraires et à leurs mystères, devaient inévitablement semer la pagaille dans nos cerveaux. Karl R. Popper ne prenait pas davantage au sérieux les concepts de Freud, mais au moins acceptait-il leur charme de « conte de fées ». Après tout, on peut analyser un conte de fées – la définition du chef d'œuvre littéraire selon Nabokov – en termes de conte de fées sans être exposé à des sarcasmes prokofievins. Je n'ai pas d'aversion pour la délégation viennoise et ses membres : je ne lis pas leurs études littéraires ni ne rends visite à leurs psys.

Il est indéniable que Nabokov était un homme honorable (*honourable man*), alors que monsieur Trump ne l'est pas, quel que soit le domaine auquel il s'attaque. Néanmoins je n'ai pas peur d'utiliser ses slogans incisifs tels qu'« assainissons le marigot ! (*to drain the swamp*) » ou même « enfermez-la ! », slogans repris en chœur par ses supporters. Il y a beaucoup de marigots dans ce monde qui est le nôtre, et celui sur lequel je voudrais me concentrer – ma délégation viennoise en quelque sorte – me concerne intimement, dramatiquement. De nos jours les salles de concert ont bien des affinités avec les marigots, mais personne ne songe à les assainir. En d'autres termes, il n'y a pas de Donald Trump dans le monde de la musique ; les Hillary Clinton règnent sans partage. Et il y a de nombreuses délégations : une délégation chinoise, une délégation française. Les idées et les propositions de Donald Trump scandalisent un grand nombre de personnes, mais personne ne semble contrarié en écoutant un jeune pianiste mettre en lambeaux une sonate grandiose ou une fragile mazurka. Les pianistes (violinistes, violoncellistes) russes, chinois et français me font penser à l'invasion des sauterelles décrite dans la Bible. A tout le moins, on a l'impression qu'il existe quelque chose de comparable à un plan quinquennal (ou annuel ou mensuel) à l'origine de l'armée de jeunes génies qui envahit les salles de concert, les boutiques de disques, les écrans de télévision et internet. Y a-t-il encore de la place pour un autre jeune génie ? La réponse étant d'évidence « oui », personne ne pose la question.

Ces génies sont lancés au milieu d'un feu d'artifice publicitaire – souvent au détriment des vieux maîtres. Un jour, je suis tombé par hasard sur une de ces amusettes publicitaires à Munich. (Ce chef d'œuvre d'inanité serait plus à sa place dans un pays en voie de développement musical.) Un des principaux quotidiens conseillait à ses lecteurs d'oublier Horowitz, Gilels, Gould et même Kissin, pour la simple raison qu'ils n'arrivaient pas à la cheville de Trifonov. Naturellement vous n'avez pas à oublier Dante si vous tombez amoureux de Shakespeare, et de toute manière il y a assez de place pour tout le monde, comme disent les « amateurs de musique » quand vous leur faites remarquer qu'il y a trop de jeunes nullités dans le circuit. Qu'importent les vandales ? Qu'importent Bach, Mozart, Beethoven, Schubert !

Par pure curiosité – je ne crois pas aux « coups de com' » – j'ai regardé l'interprétation par Trifonov de la *Sonate en Do mineur*, op. 111 de Beethoven (Carnegie Hall. Deutsche Grammophon,

comme d'habitude). La première page était à peu près bien. N'importe quel étudiant peut jouer cette page de manière acceptable, à condition qu'il ou qu'elle écoute les accords au lieu de papillonner. Quant au reste de la sonate, elle s'enlisait dans le chaos ; mais pendant son interprétation, Trifonov prenait un air méphistophélique, sauf quand il jouait *pianissimo* : dans ces passages, son allure et son attitude devenaient angéliques. Je persiste à me demander néanmoins si Méphisto ou les anges sont à ce point sujets à la transpiration.

J'ai aussi regardé Trifonov interpréter la *Méphisto-Valse* (Méphisto jouant à domicile). Autre chaos. Je ne pense pas que Méphisto aurait accroché autant de notes en s'obstinant à perdre le temps et l'espace pendant toute la pièce. Quoi qu'il en soit, je ne suis pas près d'oublier Horowitz, Gilels ou Gould. Quant à Kissin, je n'ai pas besoin d'Alzheimer pour le laisser sombrer dans l'oubli.

Karl R. Popper pense que les théories et concepts de Freud ne sont pas scientifiques parce qu'ils ne peuvent pas être réfutés. Mais Trifonov et ses alter ego chinois, français, coréens, géorgiens ou japonais peuvent et doivent être réfutés (pas *tous* – soyons humains et aimables). Et ce n'est pas une simple affaire de goût comme beaucoup de non-professionnels le pensent.

Durant ma dernière visite en Chine, on m'a demandé ce que je pensais du fait de consulter les partitions sur scène avec ou sans l'aide d'un tourneur de pages. Je suppose que cette question était en rapport avec la récente peur des trous de mémoire développée par Lang Lang. En réalité, si vous ne renoncez pas à utiliser les partitions durant vos concerts, vous facilitez la tâche, non seulement de votre mémoire, mais aussi du reste de votre cerveau et de vos doigts. Il est en effet beaucoup plus facile de jouer un passage virtuose si vous pouvez en suivre avec vos yeux les complexités. Et, comme le faisait remarquer Richter, tous les *piano* et les *forte*, tous les *crescendo* et les *diminuendo* sont en face de vous. Qui plus est, les auditoriums ne semblent pas y prêter attention ; et pourtant, le rituel associé aux récitals de piano dans notre esprit collectif ne résiste pas à ce genre de béquilles.

Dans les *Nuits égyptiennes* de Pouchkine, un poète napolitain rend visite à un de ses confrères russes dont la vie pétersbourgeoise combine sans effort l'inspiration poétique avec les bals et autres rassemblements mondains. En présence de son collègue, le poète napolitain affiche un talent rare ; il improvise un poème sur un thème nonchalamment suggéré par son hôte. Le poème ainsi créé est l'un des meilleurs poèmes de la langue russe.

Un pianiste joue une pièce composée il y a bien longtemps. Et même si nous écoutons une composition récente, nous avons l'impression qu'elle est improvisée pour nous sous l'inspiration du moment. J'étais prêt à oublier la réalité incontournable (*to suspend disbelief*) durant les récitals de Gilels ou Michelangeli. Je n'ai aucune idée de ce que j'éprouverais à la vue de cette danse macabre sur le pupitre. Heureusement pour moi, je ne fréquente plus les salles de concert.

Les soi-disant « mélomanes » sacrifient traîtreusement la musique au charisme et à la jeunesse ; et ils ne sont pas dérangés par les tourneurs de pages parce qu'*ils ne se préoccupent que de la musique*. Comme d'habitude. Cela me rappelle un homme impuissant qui prétend s'intéresser seulement à l'amour et pas à l'acte sexuel. Selon lui, baisers et câlins expriment beaucoup mieux le sentiment de

l'amour que la gymnastique prônée par le Kâma-Sûtra. Au moins 70% des Françaises sont de cet avis, observe-t-il. « D'ailleurs, ma femme et mon lit sont les mêmes. (La musique, autrement dit.) Que voulez-vous de plus ? » Je me permets de ne pas partager son avis.

On pourrait comparer mes outrances verbales à la façon dont Donald Trump parlait à Hillary Clinton (« Vous serez en prison. ») Hélas, j'oublie mes bonnes manières quand je suis confronté à une question de vie ou de mort. Et l'interprétation musicale est sur le seuil de la mort. La vie de la musique est plus importante que les mondanités. Dans le livret qui accompagne mon récent CD consacré à Mozart, j'explique pourquoi je ne m'interdis pas de franchir la ligne jaune en citant des noms. (Mais je ne dis pas : « Jetez-les en prison »). Cette fois-ci, je limiterai ma discourtoisie aux noms de Trifonov, Lang Lang, Kissin et Hélène Grimaud.

Récemment j'ai parlé à une « mélomane » française du niveau actuel de l'interprétation musicale. En hochant la tête, elle m'a dit : « Oui, tout va de mal en pis. Mais il y a des exceptions – Hélène Grimaud ». J'ai répondu que les pianistes aux yeux bleus ne faisaient pas exception à la règle. Toutefois, Hélène Grimaud n'étant pas la seule pianiste aux yeux bleus, la femme à qui je parlais a fait de son mieux pour ne pas comprendre mon allusion. Alors pourquoi tourner autour du pot ?

Pourquoi écrire un essai sur le royaume pourri de la Musique ? J'aimerais plutôt continuer à m'étendre sur les « grands récits » : l'espace-temps, la mort, la mémoire, l'identité et ses crises. Par ailleurs, je me rends compte que j'ai toujours mené des combats perdus d'avance dans ce monde où les néophytes optent invariablement pour la méthode Assimil de la musique-sans-peine. Il y a beaucoup plus d'iconoclastes que de gardiens du temple parmi nous. Et beaucoup de soucis attendent ceux qui tentent de sauvegarder les vestiges de l'âge d'or de l'interprétation.

Je me sens donc obligé de me porter volontaire pour assainir le marigot, et ceci ne peut être fait sans s'affranchir du politiquement correct et du « pas-de-noms » de rigueur. Je suis bien conscient de la solidité des murs et de la fragilité de ma tête. Mais je sais aussi qu'il vaut mieux semer le doute que de crier au génie jour et nuit sur les toits.

Quoi qu'il en soit, les Japonais des temps anciens aimaient les batailles perdues et vénéraient ceux qui s'y illustraient.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Personne ne nous défend d'aimer la vie. Mais l'amour risque de prendre de multiples formes, surtout lorsqu'on ne sait pas exactement ce que l'on aime et pourquoi. Aimer la vie est un souhait trop général pour susciter une discussion sérieuse avec la participation des taoïstes, néo-confucianistes et même des spinozistes qui ont l'air d'aimer la vie pour elle-même, coûte que coûte et malgré tous les cancers, tous les tsunamis.

Dans le domaine de la musique, cette joie de vivre s'exprime à travers un désir insatiable d'assister aux concerts où, à part Beethoven et Haydn, nous rencontrons des amis et aussi des jeunes interprètes dont la fraîcheur et l'énergie débordante sont à même de vaincre la mort ; tout au moins, la peur de celle-ci. Les néophytes croient que l'on ne vainc pas la mort avec de vieux enregistrements, avec des boîtes de conserves ; avec les morts, les grands artistes du passé.

La musique nous offre des garanties plus solides, plus justifiées et harmonieuses, mais elle requiert une initiation et par conséquent un effort de la part des auditeurs ; un effort anti-démocratique, en quelque sorte. Ne sommes-nous pas d'office pourvus du jugement qui va bien au-delà de multiples élections et manifestations ? Nous avons le droit de juger nos politiciens et aussi les musiciens qui jouent un peu partout pour nous remonter le moral et nous permettre de revoir nos amis dans un cadre culturel. Ces musiciens font rarement partie de nos amis, mais ils deviennent nos proches lorsque nous les écoutons et admirons guidés tant bien que mal par Haydn, Beethoven, Bach et Schoenberg. Combien de personnes écoutent la musique en tant que telle, pour elle-même ? Même en écoutant la finale de la *Neuvième* de Beethoven il ne faut pas embrasser son prochain, sans parler des prolétaires de tous les pays.

Certes, l'aspect visuel joue un rôle indéniable dans le rite musical. À maintes reprises, Maurizio Kagel a mis en valeur le côté théâtral des relations entre les instrumentistes et leurs instruments, entre les instrumentistes et leur public. Mais l'énergie débordante à laquelle nous butons dans les salles de concert déborde souvent de la musique en nous exposant aux émotions purement humaines que nous éprouvons d'habitude au cours d'un pique-nique ou d'une baignade dans une mer quelconque. Si nous adoptons une attitude faussement humaniste, nous privons la musique d'elle-même ; nous nous privons nous-mêmes de la musique.

À l'époque de Schoenberg, le jeunisme n'était pas encore à l'ordre du jour. Même si la musique de Schoenberg avait été jouée par des jeunes premiers et des naïades, ses détracteurs n'auraient raté aucune occasion pour la démolir. « C'est grâce à mes détracteurs que j'ai écrit mes œuvres », disait le compositeur. *When the going gets tough, the tough get going*, en d'autres termes.

Quant à moi, j'aimerais remercier non seulement mes détracteurs, mais aussi les impresarios et les directeurs artistiques qui continuent à m'ignorer. Grâce à eux, j'ai écrit toutes mes œuvres : en français, en anglais et en russe. Grâce à eux, je n'ai pas honte de jouer Beethoven comme je le joue à présent.

Envers et contre tout, un certain nombre de mélomanes aime la musique de Schoenberg. Pourtant, même eux lisent rarement ses livres magnifiques et indispensables : les régimes démocratiques ne les y obligent pas.

En fouillant dans mes dossiers qui constituent mon héritage littéraire, je suis tombé sur une traduction française de l'essai que j'ai consacré à Beethoven dans mon livre *What is Music ?* Il y a une vingtaine d'années, j'ai traduit ce livre en russe. Il a paru à Moscou au début de ce siècle et on m'en parle encore quand je rends visite à mon pays natal. Au début de cette partie consacrée aux textes français, j'ai dit que je ne traduirais pas l'essai en question : je pensais que ni Monique Chatenet ni moi ne s'y étaient jamais attaqué. Mais la traduction existe et j'ai l'intention de la mettre à la fin de cette brochure que personne ne lira, comme disent mes amis et mes ennemis. (Pour une fois, ils sont d'accord.) Faut-il compter sur l'avenir ?

Dans un avion russe, je lis quelques journaux pour me mettre au courant de la vie de mes compatriotes. Je tombe sur un article où, une fois de plus, on s'occupe des jeunes. Cette fois, on s'autorise à les critiquer. On dit qu'ils sont incultes, qu'ils ne connaissent ni la littérature ni la musique ni Giovanni et Antonio Bellini. On pose une question à un étudiant du conservatoire de Moscou : « Dostoïevski qu'a-t-il écrit ? » « *Les âmes mortes*. » Peut-on se fier à l'avenir ?

Il est vrai que l'on nous rebat les oreilles avec ce balancier proverbial qui nous ramène de temps en temps à l'âge d'or, à l'harmonie originelle dont parle Hésiode. Peut-on compter sur cet instrument mythique ? Les objets inanimés n'ont peut-être pas d'âme. En tout cas, ils n'ont pas d'états d'âme et se balancent, si on se donne la peine de les pousser, ne serait-ce qu'un peu. Personne ne les pousse ; moi, je ne compte sans doute pas. Et il ne faut surtout pas oublier qu'eux aussi sont sujets à la mort. Hélas, cela concerne notre balancier, d'autant qu'il est indissolublement lié aux objets animés.

JE SUIS BEETHOVEN

Le matin du 7 janvier 2015, vers 11h 30, heure locale, deux hommes cagoulés munis de fusils d'assaut et autres armes de guerre pénètrent en force dans les bureaux parisiens de l'hebdomadaire satirique français « *Charlie Hebdo* ». Ils tirent une cinquantaine de balles en criant « *Allahou Akbar* » (en arabe : « Dieu est le plus grand »). Ils tuent 11 personnes. Onze autres sont blessées durant leur attaque. Peu après, ils tuent un gardien de la paix. Les assassins se réclament de la branche yéménite d'Al Qaida (Al-Qaïda dans la péninsule Arabique), qui revendique ensuite officiellement l'attentat. Trois autres personnes sont tuées et onze blessées dans des attentats connexes perpétrés en Ile-de-France. La France élève Vigipirate à son niveau d'alerte maximal : risque terroriste, et déploie des soldats en Ile-de-France et en Picardie. Le 9 janvier une chasse à l'homme d'envergure conduit à la découverte des suspects, les frères Chérif et Saïd Kouachi, qui échangent des tirs avec la police. Les frères, qui avaient pris des otages dans une imprimerie à Dammartin-en-Goële où ils s'étaient retranchés, sont abattus en sortant du bâtiment. Le 11 janvier, près de deux millions de personnes, dont

40 chefs d'Etat et de gouvernement mondiaux, participent à Paris à une manifestation d'unité nationale, tandis que 3.7 millions de Français défilent dans tout le territoire. La phrase « Je suis Charlie » est un slogan en hommage aux victimes, utilisé dans toutes les manifestations de soutien et les médias.

Wikipédia

Nous pensons rarement, sinon jamais, à toutes les formes de destruction en termes de meurtres ; et pourtant la mort est beaucoup plus vaste que les balles, les kalachnikovs, les bombes et les attaques terroristes. Et les terroristes peuvent se trouver partout. Ils ne portent pas toujours des cagoules et des masques. Ils peuvent à l'occasion parader en minijupes ou exhiber un décolleté vertigineux.

Sur la scène d'une salle de concert, vous pouvez porter tout ce que vous voulez, quoique costumes sombres et robes longues soient davantage conformes aux usages consacrés de la performance musicale. Si vous jouez une sonate de Beethoven dans le costume d'Adam, le public fera sans doute plus attention à votre nudité, si affligeante soit-elle, qu'à Beethoven ou aux autres compositeurs que vous aurez l'audace d'interpréter. Ce qui doit compter est votre interprétation, pas votre apparence : vos vêtements, vos gestes, vos acrobaties faciales. Hélas, ce qui compte pour le public, se réduit souvent à de monstrueuses parades – au détriment de la musique. Et les monstres qui parquent n'ont rien en commun avec ceux du film légendaire de Tod Browning. A la place, nous écoutons des terroristes qui assassinent la musique.

Naturellement nous ne devons pas outrepasser les bornes quand nous jugeons l'interprétation musicale d'aujourd'hui. La vie elle-même est destructrice et nos corps succombent inévitablement au deuxième principe de la thermodynamique, même si nous écoutons exclusivement Furtwängler, Busoni, Rachmaninov et Toscanini. Mais l'art est un gage d'éternité et nous devons le préserver autant que nous le pouvons. Les interprètes sont soit iconoclastes, soit des gardiens du temple. C'est pourquoi la phrase « Je suis Charlie » fait sens dans le cadre de notre attitude à l'égard de la musique. Je suis Charlie, je suis juif, je suis Beethoven, je suis Toi.

L'APPASSIONATA

Je ne sais si notre civilisation a aujourd'hui un sens en dehors des mots « communication » et « information ». Dans le domaine des arts, ces mots sont dénués de signification et je me demande s'ils en ont un dans nos vies ou même en dehors d'elles. Naturellement, on peut dire que tout ce qui se trouve dans l'univers communique avec le reste ; du moins les physiciens s'étendent sur les « connections non-locales » en relation avec ce phénomène. Mais le problème est différent pour les livres ou les tableaux ; les films ne communiquent rien aux cinéphiles, même s'ils sont tournés dans les ruines de Rome ou des taudis de banlieue. Et l'on ne peut recueillir aucune information de la philosophe ou de la poésie.

Dans son éloge à Richter, Glen Gould met un accent particulier sur la « communication » et je comprends ce qu'il veut dire quand j'écoute, par exemple, l'enregistrement *Live* de l'*Appassionata* par Richter. Et je ne peux m'empêcher de me demander si cette communication remplit sa fonction. Que communique-t-elle ? L'énergie, le dynamisme ? *Allegro ma non troppo* – le *tempo* du final donné par Beethoven – devient quelque peu *troppo* – voire *vivace*, pour cette raison. Richter était un immense pianiste, Gould également. Et leurs *troppos* restaient dans le domaine de la musique. De nos jours, il y a trop de *troppos* en tout lieu et à chaque seconde. Pas seulement quand des terroristes assassinent des journalistes dans leur ferveur à venger le Prophète. Les compositeurs sont des prophètes, mais les interprètes ne doivent pas agir comme des terroristes en communiquant leurs egos au monde. Est-ce ce qu'ils appellent « l'information » ?

Dans sa conférence *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, Gilles Deleuze dispose sans cérémonie à la fois de la communication et de l'information. A la place, il définit l'œuvre d'art comme un acte de résistance. Pas à la mort, comme l'exprime Malraux, à moins que tout ne soit la mort, même la multitude des mondes et l'immortalité. Résistance à la stupidité, résistance à l'instinct grégaire, résistance au nivellement par le bas et aussi au succès facile, aux loups de toutes sortes. Doit-on résister à la ferveur de venger Beethoven ?

UNE LETTRE

Chère Madame,

Je vous écris pour exprimer mon amertume au sujet de l'annulation de notre concert prévu pour le 19 novembre. Comme vous le savez, j'exerce ma profession depuis 25 ans et je suis en outre le directeur artistique du Festival de Lockenhaus depuis 10 ans. Je ne me permettrais pas de mettre en doute votre compétence en la matière, mais j'avoue que les motifs de l'annulation me paraissent discutables.

Vous croyez avoir votre public et vos artistes. Vous participez donc à la vie musicale parisienne. Permettez-moi de me pencher un peu sur le problème de cette participation.

Au moment où le monde entier célèbre le centenaire de Sergej Prokofiev, vous déclarez, non sans fierté, que vous vous opposez farouchement à l'idée de lui consacrer un concert. Quels sont donc vos buts musicaux ? Pourquoi ignorer l'art contemporain ? C'est une tentation à laquelle succombent, hélas, certains organisateurs de concerts dont le souci principal est le nombre de places vendu et non la qualité musicale des programmes.

Mais vous allez plus loin, Madame. Vous portez atteinte à la réputation d'un classique acclamé de par le monde. Certes, vous avez tous les droits d'avoir votre jugement et vos goûts personnels. Mais pourquoi cette envie indomptable de les imposer aux autres?

Vous nous faites confiance, autrement vous ne nous auriez pas invité. Pourquoi alors intervenir dans nos affaires? Car le choix du programme est l'affaire des artistes. Mon collègue a dit un jour: "Les concerts ne sont pas des repas à la carte."

Paris, est-il en passe de devenir une province musicale à cause des expériences semblables aux vôtres? Heureusement, la ville où je me suis installé abrite les gens sensibles à d'autres tendances. Grâce à l'initiative du Théâtre des Champs-Élysées le concert aura lieu. Martha Argerich et moi-même sommes actuellement en tournée à travers l'Europe. A Paris également nous pourrions servir la musique d'un compositeur dont le génie a fasciné Sviatoslav Richter, David Oïstrakh, Mstislav Rostropovitch.

Prokofiev n'a rien à craindre, Madame. Pourrais-je, toutefois, me permettre de vous donner un conseil pratique? Organisez vos concerts plutôt au musée Grévin. Vous y trouverez à coup sûr des auditeurs fidèles et des artistes maniables.

LA PIANISTE ET LA MORT

Une pianiste est en train de mourir ; elle n'arrive plus à jouer. Son mari veut la consoler : ce sont les autres qui joueront à sa place. Il découpe les enregistrements des autres pour fabriquer des cocktails musicaux, des heures musicales ; il sort une centaine de disques. Les critiques encensent la pianiste mourante. Quelle satisfaction peut-on tirer d'une gloire d'emprunt, d'une gloire offerte par des critiques qui ne se rendent pas compte de l'évidente supercherie ? Est-elle si évidente que cela ? Peut-être pas. Mais un corps qui traduit ce qu'il éprouve au moyen de sons ne doit pas être coupé en mille morceaux et reconstitué — c'est ce qu'on fait au cours des enregistrements aujourd'hui. Et quand il est coupé en mille morceaux, lui seul peut se remettre de ce découpage, de ce recoupage ; seul le corps peut ressusciter son corps. Souvent mes enregistrements subissent le même sort : découpage, recoupage, montage. Mais c'est moi qui fais le montage à l'instar des alchimistes qui passent par la mort — par le noir — pour atteindre la vie. Mon corps est découpé et reconstitué ; le corps retrouvé, le corps supérieur au corps. Je ne pourrais pas reconstituer le corps d'un autre ; je ne pourrais pas faire passer ce corps-là pour le mien. Comment vivre dans le corps d'un autre ? On peut vivre dans le cerveau d'un autre ; un corps, c'est différent. On apprend par cœur un poème ; on n'apprend pas par cœur un corps. On n'apprend pas par cœur un cœur. Comment pouvait-elle substituer les autres corps au sien ? Était-ce le but de l'opération ? une greffe de corps ? Elle était mourante ; elle avait besoin

d'un autre corps. Elle a trouvé ce corps dans les corps des autres. Elle vivait dans les corps des autres. Elle pensait qu'elle vivrait dans les corps des autres jusqu'au Jugement dernier où sa supercherie serait découverte par un ange indulgent — l'ange gardien des critiques britanniques.

L'ÉLOGE DU SILENCE

La peur de la page blanche n'est plus à la mode : le nombre des manuscrits que les éditeurs reçoivent grandit de jour en jour. La page blanche est silencieuse à tel point que certaines personnes se sentent obligées de rompre ce silence. Un jour, j'ai vu un film où l'on parlait des ascenseurs transparents qui, à titre bénévole, nous enseignent le métier de voyeur. L'inventeur de ce voyeurisme légal disait que, dans un ascenseur opaque, on ne parlait pas, ce qui pouvait être à l'origine de complexes, de claustrophobie, sans parler d'un malaise social évident. Je ne suis pas sûr qu'à l'intérieur de ces engins, nous ouvrons la bouche plus souvent : rien n'arrête un bavard invétéré, ni l'opacité des murs ni le mutisme des interlocuteurs. Mais le nombre des images qui nous entourent est en constante progression.

Notre société maltraite le silence, mais celui-ci revendique ses droits par l'intermédiaire de vigneron s'élevant contre le projet d'une autoroute ou par un voisin hypersensible. Si étrange que cela paraisse, le silence ne dépend pas de la quantité des sons ; il dépend plutôt de leur qualité. Autrement dit, tout silence n'est pas musical. Un homme se tient en face de nous ; il se réfugie dans le mutisme. Pourquoi ? Parce qu'il est à court de mots, parce qu'il ne nous écoute pas, parce qu'il est stupide, parce qu'il est fâché ou angoissé, parce qu'il est anxieux. La stupidité n'est pas musicale, tant s'en faut. Mais l'angoisse, tout autant que la musique, s'organise à l'intérieur du silence, ce qui la distingue de la crainte orientée vers un objet précis. C'est son objet qui organise la crainte, non le silence. Proust décrit l'état d'un homme envahi et pétrifié par le silence qui se substitue à la compagnie d'un être aimé. « On a dit que le silence était une force : dans un tout autre sens, il en est une terrible à la disposition de ceux qui sont aimés. Elle accroît l'anxiété de qui attend (...) On a dit aussi que le silence était un supplice (...) Ainsi le silence le rendait fou, en effet, par la jalousie et par le remords. D'ailleurs, plus cruel que celui des prisons, ce silence-là est prison lui-même (...) Il se retrouvait piétinant dans le désert réel du silence sans fin. » L'anxiété du héros de Proust s'oriente vers l'objet de son désir, et il n'y a rien de musical dans son attente. Mais le silence qui l'entoure pourrait à la longue le conduire vers l'angoisse, vers la musique du silence.

L'angoisse et la musique forment un silence structuré. Il n'y a rien de plus terrifiant qu'un silence structuré, rythmique, qui rappelle une prison avec des barres en guise de barreaux. Et qu'il y ait-il de plus savoureux qu'un silence structuré ? Une fois de plus, la musique réconcilie les opposés. Ce silence savoureux, à quoi correspond-il dans la vie de tous les jours ? à une humeur contemplative ? à un bonheur passager ? Un bonheur stable s'apparente plutôt à la musique que l'on entendait autrefois dans les grandes surfaces. C'est un bonheur orienté vers un foyer familial ou une entreprise prospère ; il n'organise pas le silence à la manière d'une sonate ou d'un trio. Le silence savoureux est de toute

autre nature. Au début, c'est un bonheur fugitif attiré par un objet qu'il risque de perdre. D'ailleurs, la personne qui éprouve ce genre de bonheur sait qu'elle perdra l'objet à coup sûr. Mais cela ne l'attriste pas, car elle déplace la sensation bénéfique vers d'autres objets ; elle la répand dans l'atmosphère, dans l'espace environnant. A ces moments harmonieux, le vers de Baudelaire est fidèle au poste : « Tout n'est qu'ordre et beauté. » Ce vers est silencieux, et le silence appelle le silence.

Alexandre Blok décrit sa rencontre avec une belle inconnue dans un poème où elle exhale parfums et brouillards (*dycha dukhami i tumanami* : elle respire parfums et brouillards.) Le poète nous parle de sa main étroite, chargée d'anneaux. Ensuite, il regarde son voile qui, au lieu de lui révéler les contours de son visage, le transporte vers une rive enchantée, vers un lointain magique. Et sur la rive lointaine croissent des yeux bleus sans fond. Cette image surréaliste en dit long sur la portée universelle de la rencontre dans un café petersbourgeois devant lequel se promènent des dames en compagnie d'hommes spirituels. Dans sa pièce *L'inconnue*, Blok est encore plus explicite. L'héroïne flotte dans l'espace étoilé où elle s'approprie le temps : « Les siècles flottaient comme des rêves (*protékali stolétia, kak sny*). » Le souvenir de la rencontre ne se limite pas au personnage de la femme qui se dissipe comme un brouillard pour emplir le monde entier et l'histoire humaine. Une fois encore, il s'agit d'un silence musical.

Voici encore un exemple destiné à éclaircir la différence entre un silence musical et un silence tout court. Dans son livre sur le yoga, Eliade nous renseigne sur deux catégories de samâdhi – terme qui signifie union, totalité, absorption totale de l'esprit, conjonction. Le yogin peut obtenir le samâdhi à l'aide d'un objet et d'une idée sur lesquels il se concentre ; ou bien en dehors de toute « relation », extérieure ou mentale. Dans le premier cas, toutes les fonctions mentales sont « arrêtées » à l'exception de celle qui « médite sur l'objet » ; dans le deuxième cas, aucune altérité n'intervient dans la conjonction, et la conscience du yogin disparaît. L'ensemble des fonctions mentales est bloqué. « Pendant cette conjonction, dit Vijñana Bhiksu, il n'existe nulle autre trace de l'esprit en dehors des impressions laissées derrière (par son fonctionnement passé). Si ces impressions n'étaient pas là, il n'y aurait aucune possibilité d'un retour à la conscience. » En d'autres termes, le yogin plonge dans le silence qu'il organise autour de sa méditation. Il n'y a rien devant lui, sauf le vide où il s'enfonce à dessein. Le vide s'harmonise et chante, même si le yogin n'entend aucun son.

Un écrivain s'installe devant une page blanche, un stylo à la main. Toutes sortes d'idées lui passent par la tête, mais il ne les note pas, car il attend une idée importante, voir insolite. Supposons qu'il n'en trouve aucune. Que devient la page blanche pendant sa méditation ? S'harmonise-t-elle ? chante-t-elle ? Remplaçons l'écrivain par un compositeur. Lui aussi, il s'installe devant une page blanche et se met à remplir le silence qu'il écoute. A la différence d'un écrivain ou d'un peintre, il doit écouter le silence, sinon il serait incapable de composer quoi que ce soit. La page blanche qu'il voit devant lui s'apparente au vide où s'enfonce le yogin pendant sa méditation. Peu à peu, elle s'harmonise et commence à chanter.

Y a-t-il des écrivains qui écoutent le silence ? Dans son roman *Ada*, Nabokov se penche sur la question du Temps que l'on peut représenter sous forme d'une page partiellement remplie :

La seule chose peut-être qui laisse entrevoir un sens du Temps est le rythme ; non les battements récurrents du rythme, mais le vide qui sépare deux de ces battements, le creux gris entre les notes noires : le Tendre Intervalle. La pulsation elle-même ne fait que rappeler la triste idée de mensuration mais entre deux pulsations se cache quelque chose qui ressemble au Temps véritable.

Dans la traduction française (revue par Nabokov), cet extrait se rapproche d'une partition musicale où l'on trouve des notes noires entre lesquelles, en effet, le vide s'insinue et s'installe parfois. En anglais, il n'y a que des « black beats » - des battements noirs. Ce décalage linguistique me rappelle un autre roman, *Feu pâle*, où Nabokov évoque une coquille sur laquelle le protagoniste construit son immortalité : une fontaine au lieu d'une montagne (mountain, fountain). Qu'y a-t-il entre ces deux mots ? L'Absurde Intervalle ? le vide ? le silence musical ?

Le vide qui sépare deux battements de cœur est l'exemple parfait d'un silence musical. Le personnage de Nabokov conduit une voiture qui lui fait entrevoir des paysages, des feux rouges, que le rythme de sa méditation organise en fonction du Temps. Combien de temps s'écoule-t-il entre deux paysages ? Dans l'original anglais, Nabokov emploie le mot « gap » qui devient « le vide » dans la traduction française ; cela nous rappelle l'existentialisme et aussi la méditation du yogin que j'ai décrite tout à l'heure. La traduction française est plus musicale et plus philosophique. La musicalité de l'original s'inspire surtout de la langue qui s'écoute en s'étendant sur des pages blanches. C'est la langue elle-même qui se trouve devant un vide qu'elle remplit de sa conscience, guidée par le crayon de l'écrivain.

« Entre deux pulsations se cache quelque chose qui ressemble au Temps véritable. » Deux questions se posent à propos de cette phrase : le Temps véritable est-il apparenté au silence ? Est-il un silence musical ? Les pulsations s'échelonnent tout le long de notre vie, et entre elles il y a un vide que nous remplissons, soit par nos pensées, soit par une action qui nous fait oublier nos pensées et le vide. Qu'arriverait-il si nous ne remplissons pas ce vide ? Pourquoi ne pas s'installer devant lui, comme si c'était une page blanche ? Des pages blanches, il y en a partout. Il y a aussi des pages noires. Mais nous ne pouvons pas les remplir. C'est la différence entre une page blanche et une page noire : nous ne pouvons pas remplir une page noire. Une page blanche se soumet à notre volonté libre ; nous y notons ce qui nous passe par la tête. Nous pouvons y dessiner des figures qui n'ont rien à voir ni avec nos pensées ni avec nos devoirs. Quand l'inspiration n'était pas au rendez-vous, Pouchkine dessinait quelque chose : son profil, la silhouette d'une femme. Une page noire interdit tout étalage de notre imagination, à moins que nous ne suspendions cette page sur un mur. Comment intituler ce tableau ? Le silence ?

Dans la plupart des langues européennes, le vide entre deux accords s'appelle « pause ». En français on dit « silence ». Que se passe-t-il au cours d'un long silence qui interrompt le déroulement d'une œuvre musicale ? Bien sûr, ce déroulement ne s'interrompt pas ; au plus, il s'accorde un moment de respiration. Un de mes professeurs déclarait : « La musique respire pendant les silences. » Elle respire partout ailleurs, tel un être vivant. Que se passe-t-il au cours d'un long silence qui s'incruste dans la texture musicale ? Il y a d'abord un écho, puis une attente. Nous attendons la suite des événements. La musique n'est pas un ensemble d'épisodes qui se succèdent pour aboutir à une conclusion réconciliante. Certes, le mot « épisode » apparaît dans les analyses musicales, mais ces épisodes n'ont rien à voir avec la vie quotidienne où, effectivement, une succession d'épisodes aboutit à la mort. Il s'agit plutôt d'un champ magnétique renfermant des points de tension. Ces points se déplacent, se regroupent, entrent en collision, se dissolvent. Au cours d'un long silence, nous comprenons que la musique est un vide qui construit sa propre structure ; et cette structure n'inclut pas les êtres humains. En tous cas, elle les inclut d'une autre façon. Elle n'est pas le monde qui nous accueille chaleureusement dès que nous ouvrons les yeux lourds de sommeil. Plongés dans un silence schubertien, à un moment donné, nous cessons d'attendre ; nous n'attendons plus rien. Nous comprenons que tout est fini et que l'avenir musical ne nous réserve rien, sinon un autre silence. Dans la vie, nous attendons toujours quelque chose, et cette attente s'appelle « peur », « ennui », « espoir ». Mais il nous arrive d'être las et résigné. Chez Schubert, l'angoisse peut céder la place à la résignation. Quand nous entendons le même silence pour une troisième fois, nous sommes résignés ou réconciliés avec l'inévitable. Dans l'exposition d'un mouvement, un silence peut nous paraître inoffensif. On répète l'exposition ; cette fois, nous sommes angoissés en écoutant le silence. Dans la reprise, nous sommes résignés à l'entendre sans impatience, comme si notre vie n'en dépendait plus.

Quelle est la différence entre l'angoisse éprouvée dans la vie et celle qu'une œuvre musicale nous fait ressentir pendant son exécution ? Angelus Silesius dit que l'on doit louer Dieu dans le silence. « Imagines-tu, pauvre de toi, que le cri de ta bouche / Soit le chant de louange qui convienne à la Déesse silencieuse ? » Il en va de même pour un cri d'angoisse que Dieu n'entendra pas. C'est un cri muet, une bouche entrouverte, qui convient « à la Déesse silencieuse ». Rappelons-nous la fameuse sculpture de Zadkine qui nous bouleverse à cause de son silence : un cri inaudible est plus terrifiant que n'importe quel son. Dans une de mes conférences, j'ai parlé du son le plus affreux qu'entendent les pécheurs en enfer. Ne serait-ce pas un cri muet, le hurlement qui ne peut sortir de leur bouche ?

Une œuvre musicale est audible, et même les silences que nous y entendons résonnent en vertu de ce qui les précède ou les suit immédiatement. Mais, chose étrange, la musique ressemble plus au silence qu'une angoisse muette ressentie par un être humain. Notre angoisse vocifère dans notre for intérieur, même si nous ne laissons échapper aucun cri. Malgré les fortissimi qui ponctuent la *Sixième* de Mahler, cette symphonie est silencieuse, comme la sculpture de Zadkine. Au moment de l'angoisse, nous entendons nos propres plaintes ; en écoutant de la musique, nous entendons peut-être la « Parole » à laquelle Angelus Silesius fait référence dans cette maxime : « Ami, crois-le ou non : à

chaque instant / J'entends, quand je reste sourd et muet, la Parole éternelle. » En regardant la sculpture de Zadkine, nous continuons à entendre nos cris, malgré le mutisme de son œuvre. Pendant l'exécution d'une œuvre musicale, nous restons sourds et muets, de sorte que nous entendons peut-être la Parole éternelle. Nous entendons le silence parfait qui figure dans un autre texte de Silesius : « Le chant des anges est beau, toutefois je sais que le tien / Si tu es parfait silence, sonne mieux aux oreilles du Très-Haut. » Le mystique allemand connaissait sans doute mieux le chant des anges qu'un habitant de ce XXI^e siècle auquel j'appartiens à contrecœur. Toutefois, d'après mon expérience musicale, ce chant doit s'identifier au silence. En effet, s'il fallait définir le chant des anges, on aurait du mal à trouver une définition plus précise que « le silence parfait ». La résignation que nous éprouvons à l'écoute de la musique donne naissance au chant silencieux dont les anges possèdent le secret. Ce vide qui résonne entre le début et la fin d'une œuvre peut nous mener à la foi. Tout cela revient à dire que la musique nous transporte dans une autre dimension où nous perdons contact avec la vie de tous les jours.

Pour traduire en paroles les sensations éprouvées durant un concert, mieux vaut donc recourir aux images d'outre-tombe. Les silences que nous entendons dans la Fantaisie en ut mineur de Mozart (KV 475) me rappellent l'horrible gueule de l'enfer qui s'ouvre à la fin du *Second Faust* :

*Eckzähne klaffen ; dem Gewölbe des Schlundes
Entquillt der Feuerstrom in Wut,
Und in dem Siedequalm des Hintergrundes
Seh' ich die Flammenstadt in ewiger Glut.*

(Les crocs s'entrebâillent : de la voûte du gouffre / Jaillit avec furie un torrent de feu / Et, à travers les lourdes vapeurs bouillonnantes de l'arrière-fond, / J'aperçois la ville de flammes dans son embrasement éternel.)

Faut-il traduire en mots le silence parfait de la musique ? Pourquoi ne pas traduire le silence parfait par un silence imparfait ?

Comme je l'ai dit tout à l'heure, un fortissimo n'empêche pas d'écouter le silence de la musique. À la fin du *Senso* de Visconti, l'héroïne dénonce son amant qui est fusillé sous ses yeux. La séquence possède une dimension épique où l'objectivité du document côtoie la détresse toute subjective de l'héroïne. Titubante et sanglotante, elle quitte la scène de son crime. Les soldats s'éloignent. Tout à coup, l'orchestre retentit. Il s'agit en l'occurrence de la *Septième* de Bruckner, de l'Adagio. C'est le point culminant que nous entendons, un triomphe dont la signification nous échappe. Nous sommes assourdis par un silence où se noient les sanglots de l'héroïne et les pas du peloton. Ce silence est une question qui accueille successivement l'angoisse et la résignation. Pourquoi ce triomphe ? Est-ce un triomphe de la justice ? Est-ce un triomphe de l'artiste qui termine son œuvre, malgré la fragilité de la vie ? Est-ce un triomphe de l'amour ? Est-ce un triomphe de la

mort ? Les accords éclatent quelques secondes avant le générique, tranchant sur la tradition qui oblige les cinéastes à faire coïncider ce genre de musique avec le texte. Dans le film de Visconti, les accords se superposent à la dernière image. La scène est presque vide ; nous écoutons les soldats s'éloigner. Nous n'écoutons pas le silence, pas encore. C'est le fortissimo de Bruckner qui nous révèle le silence parfait. Il n'y a pas de réponse à la question posée par la musique et par le film. Entendons-nous les anges ? Seraient-ils en train de sauver l'âme de l'héroïne ?

« La proximité du Dieu ultime est le silence », dit Heidegger dans les Contributions à la philosophie. *Die Nähe zum letzten Gott ist die Verschweigung*. Dans la même œuvre, il parle d'une transformation (*Umwandlung*) qui s'opère en silence, à l'écart du « vacarme des révolutions de l'histoire universelle » qui, selon lui, ne sont pas de vraies révolutions. Dans son livre Les grands courants de la mystique juive, Gershom Scholem s'exprime à propos d'un essai intitulé Shaare Kedusha (Les portes de la Sainteté) dont les trois premiers chapitres ont été imprimés de nombreuses fois. Mais l'auteur en a composé un quatrième où il présente en détail les façons variées d'imprégner l'âme de l'esprit saint et de la sagesse prophétique. Ce chapitre, à cause de nombreuses citations d'auteurs anciens, est une anthologie des enseignements kabbalistiques sur l'extase. Pourtant on ne le trouve pas dans les diverses éditions. À sa place figurent les mots suivants : « Cette quatrième partie ne sera pas imprimée, car ce ne sont que des noms saints et des mystères secrets qu'il serait indécent de publier. » Cela nous rappelle Wittgenstein et aussi n'importe quelle œuvre musicale qui contient des mystères accessibles à ceux qui écoutent le silence. Le bruit nous importune à longueur de journée. Le silence échappe à notre attention parce qu'il se situe au-delà des événements quotidiens.

Le silence musical s'étend tout le long d'une œuvre que l'on exécute sur scène. Avant même que les premiers sons ne remplissent la salle, le public rend hommage au silence en cessant de parler, en se concentrant sur les musiciens qui font leur apparition. Peu à peu, le silence s'établit et seule la musique peut le rompre à présent. Nous savons déjà que la musique ne rompt pas le silence : elle le renforce. Imaginons les membres d'un orchestre qui entrent sur scène et s'installent devant leurs pupitres. L'attention du public se porte vers les musiciens et vers les coulisses d'où le chef d'orchestre doit sortir d'un instant à l'autre. Dès son apparition, il devient l'objet sur lequel s'appuie la vie mentale des auditeurs. Rappelons-nous la première catégorie de samâdhi où s'arrêtent toutes les fonctions mentales à l'exception de celle qui médite sur l'objet – le chef d'orchestre, en l'occurrence. Mais la musique nous fait oublier le chef et les membres de l'orchestre, car elle donne naissance à ce que Silesius appelle « le silence parfait » qui rappelle la deuxième catégorie de samâdhi : aucune altérité n'intervient dans l'union et la conscience des auditeurs disparaît. L'ensemble des fonctions mentales s'immobilise.

Dans les années soixante, j'ai assisté à de nombreux récitals de Sviatoslav Richter. Il avait une façon particulière d'aborder les œuvres figurant dans ses programmes. S'il s'agissait d'une étude, il l'attaquait avant même de s'installer confortablement sur le tabouret. En revanche, il attendait presque une minute avant de commencer la Sonate en si mineur de Liszt. On avait l'impression qu'il continuait

à jouer le silence, malgré les fortissimi qui ne manquent pas dans cette œuvre cyclopéenne. Quant à Gilels et Michelangeli, ils pratiquaient le rite du silence avec plus d'assiduité encore, car Richter s'intéressait non seulement à la musique des sphères, mais aussi à la clameur de la foule.

À la fin des années cinquante, j'ai assisté à un des derniers récitals de Vladimir Sofronistki. Le public savait qu'il était malade et son adoration, ennoblie par la proximité de la mort, étouffait dans l'œuf toute velléité de bavardage. Bien avant l'arrivée du pianiste, le silence régnait dans la salle. C'était un silence musical, parfait. Sofronitski annulait régulièrement ses récitals. S'il l'avait fait ce jour-là, son récital aurait eu lieu quand même. Dans une de mes conférences, je parle d'un artiste prétendant qu'il lui suffirait de jeter un chapeau sur la scène de Musikverein. Imaginons un récital de cette sorte. Un artiste fait son apparition, un chapeau sur la tête. Il fait quelques pas, enlève le chapeau et le jette à terre. Le public se met debout en applaudissant. L'artiste salue le public et s'en va ; le récital est terminé. Imaginons à présent un artiste qui n'apparaît pas sur scène. Le public l'attend ; il ne vient pas. Une heure plus tard, la salle est vide. Le récital est terminé ; il a eu lieu pourtant, grâce à la qualité du silence qui régnait en l'absence de l'artiste. Son art est bien plus impressionnant que celui du manipulateur des chapeaux.

Le silence qui s'enracine dans une salle de concert comporte plusieurs éléments : dépaysement, anticipation, respect. Comme le dit Silesius : « Veux-tu, homme, exprimer ce qu'est l'éternité, / Il te faut d'abord rompre radicalement avec toute parole. » A l'exception de la Parole éternelle, j'imagine. Dans une salle de concert, on rompt avec les mots d'une manière naturelle, sans être privé de quoi que ce soit. D'abord, un silence imparfait remplace une conversation ; ensuite, un silence parfait remplace le silence imparfait. On glisse vers un silence musical sans accrocs, sans renoncer à aucun droit. Mais, dans une salle de concert, nous ne sommes jamais à l'abri des mauvaises surprises qui se manifestent tantôt par une toux, tantôt par une remarque malencontreuse. C'est pourquoi certains mélomanes se réfugient chez eux pour savourer les trésors de leur discothèque dans une atmosphère sur mesure. Leurs rites me rappellent l'attention que portent les Japonais à la concordance des couleurs, à l'intensité de la lumière qui ne doit en aucun cas endommager les ombres auxquelles Tanizaki Junichiro consacre un merveilleux essai. Il s'intitule *Eloge de l'ombre* ; son lien avec ma conférence ne se limite pas au titre.

Toko no ma, qui signifie « chambre du lit, alcôve », est un renforcement pratiqué dans le mur de la pièce principale perpendiculaire au jardin. Il joue un rôle capital dans la décoration de la maison japonaise traditionnelle. On y suspend une peinture choisie en fonction de la saison ; on y dispose quelques objets d'art, de bronze ou de céramique, ainsi qu'un arrangement floral. Le goût des maîtres de maison se juge à l'harmonie créée entre ces trois éléments. Tanizaki examine l'importance de toko no ma en ces termes :

Les reflets blanchâtres du papier, comme s'ils étaient impuissants à entamer les ténèbres épaisses du toko no ma, rebondissent en quelque sorte sur ces ténèbres, révélant un univers

ambigu où l'ombre et la lumière se confondent. N'avez-vous jamais, vous qui me lisez, au moment de pénétrer dans une de ces salles, éprouvé le sentiment que la clarté qui flotte, diffuse, dans la pièce, n'est pas une clarté ordinaire, qu'elle possède une qualité rare, une pesanteur particulière ? N'avez-vous jamais éprouvé cette sorte d'appréhension qui est celle que l'on ressent face à l'éternité, comme si de séjourner dans cet espace faisait perdre la notion du temps, comme si les ans coulaient sans qu'on s'en aperçoive, à croire qu'à l'instant de le quitter, l'on sera devenu soudain un vieillard chenu ?

La semaine dernière, j'ai discuté du toko no ma avec un de mes amis qui ne fréquente pas les salles de concerts, malgré son amour inconditionné de la musique. C'est lui qui m'a fait découvrir le livre de Tanizaki il y a une vingtaine d'années. Japonais d'origine, il s'est installé en France : le seul pays européen où, d'après lui, on retrouve le Japon. Il habite un château du XIX^e siècle dont les pièces présentent une diversité de styles étonnante qu'il met en valeur quand il écoute de la musique. Par exemple, il savoure le Ring de Wagner dans une galerie néogothique remplie d'armures et de portraits. Pour écouter un quatuor de Haydn, il s'installe dans le salon Louis XV où il se prélassait dans des fauteuils de bois doré recouverts de tapisserie au petit point, et laisse son regard glisser sur des tapis de la Savonnerie, des consoles, des guéridons. La musique de Bruckner s'accorde avec la chapelle voûtée d'ogives. Quant à la bibliothèque aux boiseries de chêne sombre, elle convient parfaitement aux œuvres de Webern.

Au cours de ma dernière visite, nous avons parlé des correspondances entre le silence et l'ombre de Tanizaki. « Ton schéma musical, m'a-t-il dit, se superpose parfaitement à la description du toko no ma. Les ténèbres épaisses correspondent au néant, à l'angoisse, à l'Angst, qui nous conduit vers la Parole éternelle, vers les chants célestes ou vers une paix intérieure. La musique se déroule dans le temps qu'elle cherche à abolir. Tu répètes souvent cette phrase qui reflète l'essence même de la musique où les opposés se rencontrent et se réconcilient à tout jamais. Rien d'étonnant qu'au cours de notre itinéraire initiatique, nous perdions la notion du temps, comme si les ans coulaient à l'extérieur, dans un monde parallèle.

- Je ne sais jamais si tu ironises ou si tu parles sérieusement, lui ai-je répondu. D'ailleurs, je ne suis pas sûr que les opposés puissent se réconcilier une fois pour toutes. Nous ne sommes pas encore au paradis.

- Ou nous y sommes déjà, ou nous n'y serons jamais. Tanizaki parle de la métamorphose qu'un objet peut subir grâce au jeu d'ombre et de lumière. Accrochée dans le toko no ma, une calligraphie ou une peinture ordinaire change d'identité pour ainsi dire et devient un chef-d'œuvre. Je crois que toute musique est belle, à condition qu'on l'écoute dans un endroit approprié. Il en va de même pour notre vie. Il faut l'écouter dans le toko no ma. Il faut écouter son ombre.

- Ça me rappelle ce que tu m'as dit un jour, lui ai-je répondu. 'La musique accepte tout.' Tu parlais de l'inceste dans la musique.

- La musique est incestueuse, m'a-t-il dit. Elle n'aura jamais de partenaire - sauf elle-même, naturellement. Nous n'avons pas besoin de lire Lacan pour le savoir. Selon toi, la répétition est le mot-clef de la musique. Pourquoi ? Parce qu'elle a besoin d'une âme sœur et d'un corps frère. Elle fait l'amour avec sa progéniture. J'appelle ça 'la hantise du miroir' »

Notre discussion déviait du silence et de l'ombre. Dans le cadre de cette conférence, je n'ai pas le temps d'entamer un sujet aussi contradictoire que l'inceste. John Cage raconte une sensation éprouvée dans une chambre anéchoïque à l'université de Harvard. Cette chambre garantit le silence absolu. Pourtant, Cage entend deux sons à l'intérieur de cette chambre : un son aigu et un son grave. Quand il en parle à l'ingénieur qui s'occupe du test, celui-ci répond que le son aigu reflète l'état du système nerveux et le son grave nous informe sur le sang en circulation. « Jusqu'à ma mort, il y aura des sons, dit Cage. L'avenir de la musique est assuré. » Je n'en doute pas. L'avenir du silence est assuré, lui aussi, parce qu'il aura toujours un mélomane qui écouterait ses disques dans le toko no ma.

J'aimerais que le silence règne après cette phrase qui nous met sur la bonne voie. Mais il y a d'autres phrases et d'autres voies. J'avais l'habitude de me réfugier dans la salle de bain pour écouter le silence. Un jour, j'ai enregistré ce silence. J'ai mis le magnétophone en marche. Couché par terre, j'écoutais le silence de ma salle de bain qui n'était pas vraiment silencieuse : le bruit des tuyaux se faisait entendre. Peu à peu, ce bruit devenait un silence. Tout bruit devient-il silencieux lorsqu'on l'écoute à longueur de journée ? Et le bruit de notre vie mentale ? Même un homme d'affaires en réunion perpétuelle écoute le bruit de ses pensées. « Pourquoi ne pas relâcher une pensée après l'autre, comme si c'était du bois pourri ? » demande Cage. Quand je composais de la musique, j'essayais d'anéantir mes pensées pour entendre le silence qui les entourait, où elles disparaissaient une à une. Mais un grand compositeur ne réduit pas ses pensées au silence parce qu'elles sont silencieuses. Comment acquérir des pensées silencieuses ? Mandelstam disait : « Une citation est une cigale » ce qui sonne mieux en russe – tsitata, tsikada. Une citation est aussi un échantillon de silence. En voici un exemple :

Il est, en outre, non seulement Eternel, mais aussi Indépendant, non seulement de notre imagination, ainsi que nous l'avons démontré, mais aussi de tout autre chose, et n'est liée à aucune autre chose, ni soutenu par aucune, mais c'est lui qui reçoit et soutient tout comme place et leur lieu.

Il doit, nécessairement, être conçu comme existant à se, parce qu'il est totalement indépendant de tout autre (Etre). Et de cette indépendance par rapport à toute autre chose, l'expression la plus claire est le fait que, tandis que nous pouvons concevoir toutes les autres choses comme destructibles et éliminables de la rerum natura, cet Etendu Infini Immobile ne peut aucunement être conçu ou imaginé comme destructible ou éliminable.

Ainsi Henry Moore décrit au XVII^e siècle l'espace et ses traits caractéristiques. Cette description s'applique également au silence qui est en effet indépendant de notre imagination et de toute autre chose. Mais notre imagination dépend du silence où sont enfouies les pensées futures, les fantaisies audacieuses.

Une citation est un bon moyen d'anéantir nos pensées. Hélas, elles renaissent dans son sillage qui taquine notre imagination et la provoque.

Le silence est infini et son immobilité ne peut être mise en doute, malgré l'insolence sonore de notre époque. Le silence immobilise la musique qui, à la longue, s'incline devant lui. Indestructible, le silence enveloppe la musique comme pour la protéger : après tout, la musique est fragile, car elle dépend des interprètes et aussi de notre écoute.

Un jour, j'ai entendu un orchestre baroque jouer la Messe en si mineur de Bach. Les interprètes avaient fait de leur mieux pour anéantir la beauté indiscutable de cette partition. En revanche, ils n'avaient pas anéanti leurs propres idées qui les obligeaient à jouer l'accompagnement comme une mélodie et vice versa. J'ai toujours dit que l'accompagnement était une illusion, sauf dans certains opéras italiens où une belle mélodie offusque tout ce qui la nourrit. Dans les œuvres de Bach, il n'y a pas d'accompagnement, mais une succession de belles mélodies vient à notre rencontre lorsque nous écoutons la Messe en si mineur, les Passions, les cantates. Ces mélodies étaient hachées et défigurées au point que je ne les reconnaissais plus. Heureusement, les tempi étaient assez impétueux pour me permettre de ne pas être en retard au rendez-vous que j'avais fixé ce soir-là.

Dans la salle, certaines personnes écoutaient cette œuvre de Bach pour la première fois. Il n'est pas difficile d'imaginer leurs réactions. « La Messe n'a pas tenu ses promesses. Mais quelle interprétation ! » Moi, à un moment donné, j'ai fait la sourde oreille, de sorte que le silence a repris ses droits. Le silence a protégé la Messe d'une intrusion discourtoise. C'est le silence que j'ai entendu ce soir-là. De ce point de vue, c'était un concert merveilleux. Cet Etendu Infini Immobile... *this Infinite Immovable Extended...*

Le silence que la musique nous fait goûter est effectivement infini et immobile. Mais il y a un silence plus ou moins superficiel qui commence, s'arrête, reprend son souffle. Une voiture passe ; le silence se rétablit peu à peu. Un motard le perturbe une fois de plus. C'est un silence quotidien que nous entendons après son passage intempestif. Il y a aussi le silence de l'incompréhension. Tolstoï écrit dans son journal :

On donne comme preuve de ce que l'art est bon ceci, qu'il produit sur « moi » une grande impression. Mais qui es-tu ? Sur les décadents ce qui produit une forte impression, ce sont leurs œuvres. Tu dis qu'ils sont dépravés. Mais Beethoven, qui ne produit pas d'impression sur un travailleur, en produit une sur toi uniquement parce que tu es dépravé. Qui donc a raison ? Quelle est la musique qui est d'une qualité indubitable ? Eh bien, celle qui produit de

l'impression et sur le décadent, et sur toi, et sur un travailleur : la simple, la compréhensible musique populaire.

Dans le cas de Tolstoï, le silence ne protège pas une œuvre musicale qui demeure en retrait par rapport à la salle ; au lieu d'être une enveloppe, une caresse maternelle, il devient un mur érigé entre l'œuvre et ceux qui l'écoutent. Mais ce mur s'effondre dès que l'auditeur récalcitrant - ou sourd, plus précisément – entend de la musique populaire. Cet effondrement du mur est assez théâtral : soudain, on comprend que les sons musicaux ne sont pas là pour ennuyer tout le monde. Au début d'un spectacle de Pina Bausch, il y a un mur sur l'avant-scène. Un bruit tonitruant annonce un changement de décor : soudain, nous voyons les ruines du mur et des acteurs. Le spectacle s'ouvre devant nous. Ce que nous éprouvons est une sorte de soulagement, pareil à celui dont Tolstoï parle en ces termes : « Quel soulagement ressentiraient tous les gens enfermés dans une salle de concert pour écouter les dernières œuvres de Beethoven, si on leur jouait un trépak, un csardas ou quelque chose de semblable. » Le trépak et le csardas sont des danses populaires.

Le mur infranchissable que Tolstoï construit entre lui-même et les dernières œuvres de Beethoven dépasse le cadre de la musique et empiète sur le domaine littéraire. « Il y a beaucoup d'œuvres d'artistes célèbres, dit-il un peu plus loin, qui sont au-dessous de toute critique, et beaucoup de fausses réputations à qui la gloire est échue par hasard : Dante – Shakespeare. » La figure d'un Dante muet défie l'imagination. C'est comme si l'on regardait son portrait en se disant : « Il paraît que c'était un grand homme, un poète sublime. Qu'a-t-il écrit au juste ? Ah oui, un poème sur l'enfer. On a même prétendu qu'il avait rendu visite à Satan. Une légende de plus. Chaque œuvre inexistante nous paraît splendide. » En réalité, seul le portrait de Dante est silencieux ; ce que l'on pense à son sujet ne l'est pas. Même ce portrait ne garde pas le silence, car nous pouvons en déduire le caractère du personnage, sa façon de penser, son humeur.

Dante ne décrit pas tout ce qu'il voit : une horreur absolue et une allégresse paradisiaque le laissent sans paroles. Supposons qu'il effectue un voyage à travers les régions d'outre-tombe et qu'il écrive à son retour un sonnet où il avoue son incapacité à rendre compte des images qui se sont déroulées sous ses yeux. « J'ai voulu composer un long ouvrage en vers, mais cela m'est impossible, vu la terreur et l'extase que j'ai éprouvées. Elles sont au-delà de toute expression. » Le contenu d'un tel sonnet doit en principe susciter de nombreux commentaires qui risquent d'abolir le silence de l'œuvre virtuelle. Si l'on connaît la maison, la bibliothèque et les amis d'un poète, on peut imaginer la teneur de l'ouvrage qu'il n'a pas écrit. Supposons que Dante nous lègue en outre un plan de la Comédie avec de courts résumés des chants. En ce cas, on pourrait même tenter de combler les lacunes. Le même sort serait dévolu à quelques fragments, quelques tercets. Le silence d'une œuvre littéraire me paraît compromis, même si cette œuvre est perdue ou inexistante. L'attitude de Tolstoï est d'autant plus incompréhensible : il n'entendait pas la Comédie, aussi tonitruante en son genre que le Requiem de Berlioz.

Dans le domaine architectural, la restitution est tout à fait justifiée, car le passé réel est une ombre sans laquelle nos préoccupations sont plates, sans profondeur aucune. Les historiens de l'art essaient d'imaginer les édifices d'autrefois en mettant à contribution un ou deux plans disponibles, quelques récits et les rituels de l'époque. Mon amie, Monique Chatenet, restitue un tas de choses dans son livre sur la cour de France au XVI^e siècle. Entre autres, elle cherche à établir l'emplacement de plusieurs antichambres : « À Fontainebleau, où Philibert Delorme travaille en 1556-1559 à un projet de logis pour le roi entre la grande basse-cour et la cour de la Fontaine, la place de l'antichambre se déduit de la position attestée de la chambre et de ses annexes, car si l'on ne restituait qu'une salle entre le vestibule central et la chambre, ses proportions seraient invraisemblables : 40 m de long pour 9 m de large. Il est donc probable qu'un mur de refends, visible dans des documents ultérieurs, isolait déjà une antichambre. »

Les ruines sont éloquentes et possèdent une beauté à part qui les place sur pied d'égalité avec ce que le temps n'a pas détruit. Un monument historique qui n'existe plus peut être, sinon reconstruit, du moins imaginé par un chercheur persévérant. Joyce a dit : « Je veux donner une image si complète de Dublin que, si un jour la ville disparaissait, on pourrait la reconstruire à partir de mon œuvre. » Une symphonie disparue nous oppose un silence que rien n'anime : ni un brouillon, ni un récit éventuel des auditeurs. (A moins que ces auditeurs ne possèdent une mémoire prodigieuse leur permettant de réécrire la pièce.) Le procédé que Monique Chatenet emploie pour placer l'antichambre à l'intérieur du château n'est pas applicable dans le domaine de la musique.

En 2002, Sergueï Zagni a composé la *Metamusica* en s'inspirant des *Variations*, op. 27 de Webern. Zagni nous présente les *Variations* amputées de toutes les notes. Il ne garde que les indications dynamiques, les tempi, les traits et les pauses, comme si la partition de Webern avait été perdue. Il n'en reste que les indications se rapportant au vide. L'œuvre de Zagni accentue le silence de Webern qui est, entre parenthèses, un des compositeurs les plus silencieux de l'histoire. Bien plus, sa partition a la valeur d'un symbole où le néant devient la musique et vice versa. Le silence y résonne, grâce aux *crescendi* et *diminuendi*. Les pauses, de leur côté, approfondissent le silence en le dotant d'une perspective. Mais le tempo auquel nous devons obéir ne nous permet pas de nous éterniser à l'intérieur de ces pauses. Au milieu de toutes ces indications, il y a un rythme qui nous échappe, malgré le mouvement inexorable du temps. Une fois de plus, le silence intervient et ne nous laisse aucun choix.

Peut-on restituer les *Variations*, op. 27 d'après cette lecture fragmentaire ? Certainement pas, même si nous y ajoutons quelques notes. C'est pourquoi toute tentative dans ce domaine me paraît inadéquate. À première vue, la répétition qui règne dans la musique semble faciliter la tâche de celui qui entreprend ce travail d'archéologue. Mais il ne suffit pas de répéter un élément ; il faut savoir où et comment le répéter. Un thème musical n'est pas une antichambre perdue : on ne peut pas calculer son emplacement, surtout s'il s'agit d'une symphonie de Mahler, par exemple. La résurrection de la *Dixième* symphonie ne fait que renforcer le silence de l'œuvre. C'est un silence abyssal, sans limites,

qui nous menace lorsque nous écoutons la version hasardeuse. En revanche, un effort de cette envergure déployé dans le domaine du roman aboutirait à un commentaire ou une variante qu'un lecteur assidu pourrait nous offrir, s'il se donnait la peine de coucher sur papier ses réflexions. « Les mondes parallèles » sont une expression suspecte, mais qui s'accommode bien de la littérature et de notre vie.

Nous savons que Webern était un élève de Schoenberg. Nous pouvons en déduire son style de composition. Cela ne nous permettrait pas de reconstituer ses Variations, op. 27, d'autant que Schoenberg disait : « Même aujourd'hui, on peut composer en ut majeur. » Pourrait-on écrire *Anna Karénine* en connaissant l'entourage de Tolstoï, sa propriété, ses voyages en troisième classe ? Non. Mais on en devinerait les grandes lignes pour composer une œuvre autour de ce roman multiple. Une œuvre musicale est unique : elle n'a pas de variantes et se passe de commentaires musicaux. Elle est une affirmation du genre : « C'est ainsi que cela doit être » ou « Cela ne peut pas être autrement ». Berio a composé quelques œuvres en empruntant les thèmes et même la totalité de la structure à Schubert, à Brahms. Ce sont des œuvres à part entière. Elles ne remplacent pas les originaux.

Ma vie aurait pu être différente de celle que je mène à Versailles. Si je n'avais pas quitté Moscou, j'aurais vécu d'une autre façon. Pourquoi ne pas décrire cette vie parallèle en composant une autobiographie imaginaire ? Les œuvres de Schubert et de Brahms n'existent pas ailleurs. Elles ne composent qu'une seule autobiographie. Un silence majestueux les entoure.

En conclusion, je citerai l'article de L. Fallay-d'Este Un Symbole néo-platonicien : la Devise du Silence au Studiolo d'Isabelle d'Este, paru dans un ouvrage collectif intitulé Symboles de Renaissance.

La Renaissance attachait au silence une signification quasi mystique. En sont témoins les multiples représentations d'Angerona, déesse du silence, un doigt sur les lèvres. Uranie est silencieuse mais Thalie l'est également : à cause de cela on l'appelle aussi la Muse du Silence, car le silence est essentiel à la mélodie. Thalie représente, parmi les neuf Muses, la « viriditas » qui remonte jusqu'aux sources profondes de la musique (...) Wind associe également Orphée à la Nuit et au Silence (...) Selon les plus sérieux théologiens Dieu est mieux honoré et aimé par le silence que par les mots. Pythagore notamment était réputé comme étant le maître du silence.

Il s'agit du palais des Gonzague à Mantoue où se trouve le Studiolo d'Isabelle d'Este. Les récentes restaurations ont permis la remise en place du plafond en bois doré de la Grotte. « Elles ont attiré à nouveau notre attention, écrit Fallay-d'Este, sur les figures symboliques qui y sont représentées : devises et emblèmes, chiffres et monogrammes y foisonnent. » Parmi ces figures, il y a « une portée musicale où l'on n'a retenu en guise de représentation des sons que leur négation même : les symboles du silence. C'est ainsi que nous avons une suite de pauses, avec des valeurs différentes. »

Cela nous rappelle la *Metamusica* de Sergueï Zagni qui est une nouvelle Devise du Silence. Il y en a d'autres dans l'histoire de la musique. Les silences de Mozart et de Schubert en sont de beaux exemples ; et aussi le silence de Sibelius qui n'a rien composé au cours des trente dernières années de sa vie. Sa *Huitième symphonie* est une autre Devise du Silence : il l'a détruite en 1929. Combien de silences a-t-il composés ?

Les Devises du Silence prolifèrent dans l'histoire de la musique, comme pour souligner son attachement à la répétition. Ce n'est pas un hasard si le signe de la reprise figure sur le plafond de la Grotte. « Le signe de la reprise, écrit Fallay-d'Este, intervient pour signifier que l'Harmonie une fois atteinte peut s'engendrer elle-même à l'infini, à condition toutefois d'accepter le difficile cheminement qui met l'âme en accord avec le Cosmos. »

L'ESSENCE DE LA MUSIQUE

Un jour, alors que j'étais à l'école primaire, notre professeur de géographie tomba malade. Pendant deux ou trois leçons il fut remplacé par un homme dans la quarantaine qui nous éloigna de la Mésopotamie et l'Ancienne Egypte pour nous amener dans l'univers de la rhétorique : « Qu'est-ce que l'histoire ? ». Toute la leçon fut dévolue à cette interrogation : le nouveau professeur l'aborda de différents côtés. Il ne dit pas un mot à propos des Chinois et de leur culte de la chronologie, ni ne s'étendit sur l'absence de dates dans les prolégomènes de l'histoire de l'Inde. Il ne mentionna pas le nom de Hegel, ni celui de Joachim de Flore avec qui notre histoire a peut-être commencé. Il se contenta de poser cette seule et unique question, « Qu'est-ce que l'histoire ? » Nous étions assis dans une salle de classe pour suivre une leçon, une leçon ordinaire. Cet événement appartenait-il à l'histoire humaine ? Etait-ce un événement ? Si oui, de quel sorte d'événement s'agissait-il ? La vie de Nicolas Ivanov est-elle un événement, un épisode historique, si bref ou insignifiant soit-il ? Après de telles questions, chacun était à même de questionner sa propre existence. En fin de compte, après beaucoup d'essais et d'erreurs, nous répondîmes à la question, mais j'ai oublié la réponse et même les explications qui y conduisaient. Ce dont je me souviens, c'est une litanie de questions qui se succédaient en un cortège lugubre ; une douzaine demeura sans réponse. Je me demande si mon amour pour les questions a pour origine cet événement mémorable— en même temps que mon indifférence irrationnelle pour les réponses.

La question « Qu'est-ce que la musique ? » m'a hantée depuis que je me suis essayé à écrire quelques lignes sur les œuvres que j'interprète comme pianiste ou comme chef d'orchestre. Naturellement j'ai tenté de trouver des réponses, mais ces réponses ont fait surgir d'autres questions, chacune plus fascinante que la précédente. Comment définir le son qu'on peut entendre dans le brouillard, aux environs de Moscou ? Un son languissant, monotone, solitaire, mélancolique ? Est-ce de la musique ? John Cage avait coutume de se poser des questions bizarres, telles que celle-ci : « Est-ce que l'œuvre de musique que crée un camion devient plus harmonieuse si le camion roule aux

abords d'un Conservatoire ? » Deviendra-t-il funèbre dans le voisinage d'un cimetière ? Et que penser des phénomènes situés au-delà du royaume des sons ? Avons-nous le droit de les introduire dans la sphère de la musique ? Une fioriture de ma plume est-elle musicale ? Et les émanations de mes pensées ? Paraissent-elles plus musicales quand j'écris sur la musique ? Ou est il judicieux (conseillé, prudent) de se désengager de toute occupation, si musicale soit-elle, et de fixer ses pensées à distance, en immergeant son cerveau dans le silence ? Quelquefois j'ai l'impression qu'un souvenir est plus musical qu'un événement ou une pensée fixée sur l'instant présent, car notre mémoire est pleine de sons qui semblent envelopper le passé.

En préparant ce livre pour la publication, l'idée me vint d'y inclure certaines de mes nouvelles, mais en définitive je changeai d'idée parce qu'une histoire inédite contient plus de musique que n'importe quel nombre de mots imprimés. Aurais-je répondu à la question « qu'est-ce que la musique », si je ne l'avais jamais posée à moi-même ou à quelqu'un d'autre ? Sans doute non. Il est peu probable que le silence et le vide puissent aider en ces matières. La philosophie de Hegel est sans effet, de même que la philosophie chinoise. La fleur que Bouddha tendit un jour est plus proche de la réponse que le silence ou un long discours, d'autant plus qu'il ne prononça pas un mot devant la foule qui s'attendait à un sermon ordinaire. Mais les fleurs et les oiseaux sont trop aisément associés à la musique, et ce lien superficiel est ceinsé détourner notre attention des couches profondes du substrat musical, du noyau des sons. Qu'est-ce qui est essentiel dans musique ? Existe-t-il une œuvre essentielle, définitive ? Un mot est souvent plus important qu'un autre. Une déclaration d'amour dépend du mot « amour », et il est inutile de se souvenir des remarques préliminaires qui peuvent avoir eu trait à des champignons ou à des nuages. Dans le royaume de la musique toutefois, chaque son est essentiel : le système à douze tons de Schoenberg est la plus éloquente démonstration de cette égalité. Nous pourrions donc conclure que la musique ne parle jamais ni de nuages ni de champignons. Mais est-ce une assertion valable ? Peut-être la musique ne parle que de nuages avec lesquels, notons-le au passage, elle a beaucoup de points communs. Assurément, elle est aussi distante et intangible que les nuages. Et en même temps elle est si incroyablement proche de nous qu'on peut presque la sentir dans ses mains. Mais même un objet posé sur la paume d'une main ne peut être décrit avec la plus grande précision, et l'on ne peut même pas le sonder jusqu'au cœur.

