

VALERY ALEFF

LA MUSIQUE ET LE MONDE

PRÉFACE

Cher ami,

J'ai été ravi de te revoir à Tokyo.

Je t'envoie en pièce jointe un texte que j'ai écrit récemment. C'est avant tout un exemple d'un style que l'on trouve de plus en plus rarement : une conquête de l'espace que notre cerveau accomplit grâce au changement d'angles et de perspectives, grâce au rapprochement de notions éloignées (Goethe, Baudelaire). Aujourd'hui on s'intéresse surtout aux sujets, aux idées ou aux adjectifs (la « belle prose »), mais c'est la mécanique quantique d'un texte qui compte avant tout. Chaque phrase devrait participer à ce processus physique, chimique, alchimique, et ceux qui le comprennent ne lisent pas ce qu'on lit actuellement.

Mon texte se réfère à un compositeur et à son mécène. Je n'y mâche pas mes mots parce que la musique est plus importante que les salamalecs convenus. Il faut être artistiquement correct – au détriment de cet humanisme de pacotille que je me dois de corriger, surtout lorsqu'il porte atteinte à l'art. Ce n'est pas pour rien que je suis un élève d'Emil Gilels.

Je serais ravi de savoir ce que tu en penses. J'espère aussi que nous nous verrons bientôt.

Bonne année,

Valery Afanassiev

J'ai envoyé cet email à un intellectuel qui possède une collection unique de tableaux du XXe siècle. En pièce jointe, j'ai mis l'essai qui inaugure ce livre. C'est mon quatrième livre sur la musique où, plus encore que dans les précédents, je démontre à quel point la musique envahit notre vie, même si nous ne savons ni la déchiffrer ni l'écouter. Tous les chiens ont l'oreille absolue. Peut-être ont-ils la musique absolue qui est le monde.

Un vrai mélomane (ou un chien) comprendra que les personnages principaux de ma pièce *Les méprises* sont Rachmaninov et Schubert. Les mains de Rachmaninov sont bien plus expressives que celles d'Hitler, de Mussolini, de Trotski et autres dictateurs dont la gesticulation clownesque continue de nous poursuivre à travers les documentaires et les livres. Et la dernière sonate de Schubert, son deuxième mouvement, rendent stériles et inutiles nos utopies et théories, nos paroles qui cherchent toujours des auteurs, des lecteurs.

Dans l'essai *Un ami* je m'attaque à la notion de justice que la musique rend tangible grâce à la tonalité où s'estompent les conflits thématiques, et au dodécaphonisme, à sa démocratie sans faille. Notre vie est peut-être un accident : une collision de deux atomes (Démocrite). Cette vie contient beaucoup d'accidents, grâce auxquels les magnétiseurs arrivent à prédire le futur. Ils voient l'éternité – *I saw eternity the other night* – parce qu'une de ses particules s'en détache et atteint leur sens. La

musique nous prouve que la série démesurée d'accidents, de fuites, de révélations s'inscrit dans l'ordre éternel des choses, de sorte qu'en vérité, il n'y a pas d'accidents ; tout n'est qu'ordre et beauté.

Je n'ai pas reçu de réponse à mon email. J'ai envoyé l'essai dont je parle à cinq personnes. Seul un ami de longue date s'est donné la peine de répondre. Il écrit notamment : « Comme je comprends ta rancœur devant la médiocrité sans scrupules et le mécénat naïf et aveugle (sourd) !!! » Néanmoins, à l'instar des autres, il a fini par comprendre que dans notre société, on ne tolère qu'une seule forme de *correctness*, et que cette forme va à l'encontre des idéaux artistiques auxquels tant de grands musiciens ont sacrifié leur existence.

J'ai beau le dire et le répéter : la critique que j'exerce sur un grand nombre de mes collègues n'a rien à voir avec un vulgaire règlement de comptes. (D'ailleurs, je ne vois pas pourquoi il serait interdit d'y consacrer quelques pages. Dante lui-même ne s'en prive pas, sans parler de Tertullien, de saint Augustin et de Paracelse.) Le concours Reine Élisabeth m'a permis de vivre les deux tiers de ma vie consciente à l'Ouest où j'ai rendu un grandiose hommage au principe que Freud appelle le « plaisir ». (J'aurais été beaucoup plus prodigue envers la mort, si je n'avais pas quitté l'Union Soviétique en 1974.) Je n'ai donc pas de rancune à l'endroit de mon premier prix.

Les héros de l'essai inaugural – le compositeur affable et fade ainsi que le milliardaire « sourd » – n'ont porté préjudice ni à ma réputation ni à ma santé. Je les accable de mes reproches parce que la musique passe avant les rancunes, existantes ou inexistantes. D'autre part, j'aurais sans doute un compte à régler avec Gidon Kremer. Mais au lieu de me lancer dans des diatribes, je ne cesse d'exprimer mon admiration pour son talent immense et infatigable.

Les membres de notre société n'arrivent pas à imaginer que la musique existe sans la société et même sans eux. En tout cas, elle a sa valeur, sa finalité – ou son processus, comme diraient les Chinois – que l'on doit protéger, défendre et enrichir. Un humaniste vire au fascisme (un emploi correct de ce terme), s'il remplace les arts par l'argent, la charité et un enthousiasme mal fondé, pernicieux.

Il est facile de devenir un paria : il suffit d'appeler un chat un chat. Moi, je ne dis pas qu'un chat est un loup, même pour faire plaisir à Hélène Grimaud¹. Je dis que la musique est la musique. Tout le reste est commerce et ignorance.

¹ Pianiste qui, à la fin du XX^e siècle, a œuvré à la réhabilitation des loups

UN COMPOSITEUR SANS QUALITES

*Le caractère destructeur démolit ce qui existe
non pour l'amour des décombres, mais pour
l'amour du chemin qui les traverse.*

Walter Benjamin

Les critiques disent d'habitude que le héros de Musil est rempli de qualités, mais que ses qualités ne trouvent pas d'écho dans le monde où il vit, où un cheval peut être considéré comme un génie. Je n'ai rien contre les chevaux ni contre les animaux en général ; bien au contraire, je trouve qu'ils sont étonnants. Et il y a sans doute des génies parmi eux ; et il y en a peut-être plus que parmi les humains, surtout à notre époque dépourvue de génies et même de talents. Par conséquent, je ne suis pas troublé par cette définition qui octroie à un cheval des droits auxquels seuls les humains ont droit, d'après certains observateurs. Par contre, j'enrage lorsque quelqu'un qui n'a presque aucune qualité est propulsé vers les sommets, grâce au caprice d'un millionnaire qui n'est peut-être pas milliardaire, tout compte fait. Peu importe : il a assez d'argent pour exhiber le premier venu qui n'est même pas un compositeur professionnel, à en juger par les maigres études qu'il a faites autrefois. Il y a des gens qui prétendent qu'il n'a jamais fait aucune étude. En tout cas, il n'a fait aucune étude en ma présence. Il n'a fait aucune étude ; il n'a joué aucune étude.

D'après ce qu'il raconte, il est venu un jour dans ma classe, dans la pièce où j'enseignais au conservatoire de Bruxelles. Il paraît qu'il a joué quelque chose. Il avait seize ans à l'époque, et je lui ai aurais dit qu'il fallait recommencer à zéro. Il ne voulait recommencer ni à zéro ni à un ni à deux ; il ne voulait pas recommencer du tout. Mais il a décidé de commencer à composer. D'après ses paroles, il s'était mis à jouer du piano à l'âge de treize ans – sur un coup de tête, paraît-il. Sur un coup de grâce, pense-t-il sans doute. Hélas, dans notre métier, il faut commencer et peut-être même terminer sur un coup de doigts. Si vous ne vous mettez pas au piano à l'âge de six ans, vous ne serez jamais un bon pianiste ; à quelques exceptions près. L'explication que l'on donne d'habitude concerne les muscles, les tendons et tutti quanti. La tête y est peut-être pour quelque chose, après tout : il ne faut jamais exclure la tête de notre vie ; pas totalement, en tout cas. Mais c'était trop tard pour lui ; même sa tête n'était d'aucun secours dans l'histoire parce qu'il n'y avait pas d'histoire et il ne pouvait y avoir aucune histoire ; aucune histoire de ce genre. Il ne pouvait devenir pianiste ; alors, il a décidé de devenir compositeur. Il n'est pas difficile de devenir peintre de nos jours. Il suffit de suspendre un jouet quelque part, et si vous avez un sponsor, ce jouet et cette suspension seront considérées comme une œuvre majeure de notre siècle ; et même du siècle suivant. Mais il n'en va pas de même dans le domaine de la musique. On est tellement habitué à ce que tout soit du pareil au même que l'on ne se rend pas compte qu'il y a des exceptions à la règle. Il y en a même plusieurs. La composition est une des exceptions à la règle de la négligence, du « par-dessus-jambisme ».

Vous ne pouvez pas vous dire : « Il faut que je devienne compositeur. » Certes, vous pouvez vous dire tout ce que vous voulez et vous profitez souvent de ce droit, d'autant que personne ne vous empêche de vous parler à vous-même en disant tout ce que vous passe par la tête ; d'autant que rien ne sort de votre tête en ces occasions-là. Il y a quelque chose qui passe par votre tête et celle-ci prononce cette chose – pas nécessairement à haute voix. D'ailleurs, vous vous dites que vous feriez mieux de garder pour vous-même ce que vous dites à vous-même. Et vous ne dites rien ni à cette occasion ni en d'autres occasions de ce genre.

Quelque chose vous passe donc par la tête et cette chose résonne à l'intérieur de votre tête ; mais cette résonnance ne quitte pas votre tête, de sorte que personne n'entend rien, même si ce quelque chose résonne très fort. Oui, vous êtes convaincu de ce que vous avancez, de ce que votre tête avance, de ce que ce quelque chose avance à l'intérieur de votre tête, et vous écoutez la résonnance de votre conviction jusqu'à ce qu'elle disparaisse quelque part – dans les airs, sans doute. Ainsi vous pouvez vous dire : « Il faut que je devienne compositeur », mais vous ne pouvez le faire ni du jour au lendemain ni du jour au surlendemain. Vous ne pouvez suspendre quelques notes dans une grange et les faire résonner au moyen d'un courant d'air quelconque. Cela ne marche pas ainsi et même si un sponsor vous trouve et trouve que vos notes suspendues sont aussi belles que *Les jardins suspendus* de Schoenberg, op. 15, il ne se passera rien et aucun orchestre ne jouera ces quelques notes, cette symphonie suspendue.

Mais supposons que vous mettiez ces notes dans votre ordinateur et sur quelques feuilles, sur du papier à musique. Ces notes ne valent toujours rien parce que vous n'avez pas de qualités dans le domaine de la musique : ni en tant que pianiste ni en tant que compositeur. D'ailleurs, vous n'êtes ni l'un ni l'autre et par conséquent vous ne pouvez avoir les qualités qui appartiennent à ces deux catégories d'artistes. Personne ne vous empêche pourtant d'avoir d'autres qualités et c'est dommage, c'est dommage : parfois, il faut empêcher les gens d'avoir des qualités qui nuisent à la société ; à la musique, en l'occurrence. Ces qualités se rapportent à ce qu'on appelle l'« humanité » dans tous les sens du terme : vous êtes humain, vous avez beaucoup souffert, vous avez le cœur si gros qu'aucune paume d'aucune main n'est capable de le tenir. Il dépasse largement les dimensions de cette paume et de toutes les autres paumes, de sorte que ce cœur se balade dans le cosmos et que les gens sentent la chaleur de ce cœur qui se répand partout et octroie sa bénédiction aux pauvres aussi bien qu'aux riches. On a tous droit de demander pourquoi ce cœur s'occupe des riches qui ont tout ce qui leur faut : yachts, comptes, banques, Saint-Tropez, Krug, etc. L'explication est si simple qu'aucun sociologue n'a besoin de la donner en faisant un effort surhumain : les minus habentes ont besoin des sponsors. Et les pauvres ne peuvent faire jouer leurs symphonies à Londres ou ailleurs parce qu'ils n'ont pas d'argent. Seuls les riches ont assez d'argent pour opérer une métamorphose au bout de laquelle un minus se voit sur un piédestal d'où il contemple l'univers et tous les génies méconnus que l'on ne remarque même pas ; que l'on ignore totalement. Pourquoi ? Parce que les génies ne sont pas toujours gentils, ni même aimables.

Bref, notre compositeur qui n'en est pas un, aligne une multitude de notes sur un nombre de portées qui ne comprennent rien à la musique – sinon elles ne supporteraient pas les fadaises qu'il

compose. Les portées supportent tout et elles portent ce qu'elles supportent vers un monde où il y a des sponsors à la recherche de fils et de filles ; et même de neveux et de nièces. En réalité, les sponsors ne recherchent pas les grands artistes, sans parler des génies. Ils sont humains, trop humains, pour s'occuper de l'art pour l'art ou d'autres bêtises de ce genre. Ils s'occupent de l'humanité, des enfants handicapés – ce qui est parfaitement compréhensible. (Il faut que je le précise chaque fois que je parle des enfants ; sinon, gare aux représailles.) Tout est humain pour eux et c'est toujours le cœur qui compte. Le cœur compte et les notes ne comptent pas, d'autant qu'on ne les compte plus : notre compositeur est prolifique car il doit exhiber son cœur dans tous les genres musicaux. Il compose donc des symphonies, des oratorios, des quatuors, des concertos pour piano et violon. Son cœur est exhibitionniste, et un homme qui remet sur pied tous les enfants du monde – ce qui est bien, très bien – rencontre ce compositeur un jour et quelque part, peut-être à Bruxelles ; en tout cas, en Belgique, ce qui n'est pas étonnant. Peu importe : il le rencontre et c'est ce qui compte.

Il écoute les notes que le compositeur lui fait écouter peut-être par l'intermédiaire de son ordinateur : personne ne le connaît et par conséquent on n'entend sa musique ni dans les salles de concert ni à la radio. Mais son ordinateur est loyal et fait la sourde oreille lorsqu'il reproduit la musique ou la voix de son maître. Le sponsor ou plutôt le mécène, comme notre compositeur l'appelle sans discontinuer, ne comprend rien à la musique. Il pianote un peu de Chopin, un peu de Mozart, mais il ne connaît ni la musique contemporaine ni les symphonies de Bruckner. Le compositeur lui montre le résultat de ses efforts surhumains ou plutôt humains, très et trop humains, mais le mécène potentiel ne réagit toujours pas pour la bonne raison que la musique ne compte pas pour lui. Ce qui compte se limite à l'entente cordiale, ce qui veut dire que ce multimillionnaire est à la recherche d'un fils et peut-être du temps perdu où il aurait pu engendrer un fils avec le concours d'une coureuse de dot. Notre compositeur est un fils potentiel, et le mécène qui est aussi potentiel que le compositeur, s'en rend bien compte. Il continue à écouter sa musique, mais ce qui l'intéresse par-dessus tout doit loger et loge dans le corps et la personnalité du compositeur qui continue à composer jour et nuit. Il donne aussi des leçons de piano au mécène qui continue à voir le compositeur pour profiter de sa maîtrise du piano. Cette maîtrise est aussi inexistante que les autres qualités musicales que l'on attribue désormais à notre compositeur, mais son cœur est toujours là, et ce cœur a beaucoup souffert. Un cœur n'est pas un vrai cœur s'il n'a pas beaucoup souffert. Il ne vaut rien s'il n'a pas souffert du tout. Il vaut tout s'il a souffert, ne serait-ce qu'un peu. Soyons tout, comme se disent les cœurs du monde entier ; même s'ils ne valent rien, même s'ils n'ont pas de qualités artistiques.

Notre compositeur continue à fréquenter le mécène dont la potentialité s'accroît de jour en jour, de sorte que l'on s'attend à une métamorphose qui permettra à notre compositeur d'entendre ses œuvres à Londres aussi bien qu'à Paris et au Canada et à New York. Tout d'un coup, sans crier gare, tout commence à lui tomber sur la tête ; pour une fois, il ne s'agit ni de malheurs ni de morts. Le mécène le considère comme son fils et l'on fait tout pour son fils, surtout s'il est adoptif et adopté. Votre fils normal est anormal en quelque sorte : il peut partir en vous laissant en plan parce qu'il a la vocation biblique du

fil prodigue. Il revient au bout de quelque temps, mais vous êtes déjà vieux, et tout ce que vous pouvez faire se limite à un geste symbolique : vous mettez vos mains sur ses épaules. Il est agenouillé, cela va sans dire, et votre mémoire involontaire vous montre le tableau de Rembrandt, si je ne me trompe ; mais vous n'en tirez aucun profit. Vous êtes trop vieux pour tirer profit de quoi que ce soit, même s'il s'agit de transfusions et de chimiothérapie. Et comme d'habitude, Dieu est silencieux, comme s'Il était souffrant, comme s'Il était un enfant handicapé. On donne tout son argent à ces enfants, à ces sourds-muets-aveugles – et on a raison, mille fois raison – parce qu'ils n'ont jamais vécu vraiment, réellement.

Supposons que vous viviez normalement – plus ou moins, plus ou moins – jusqu'à l'âge de vingt ans. Et puis vous tombez malade ; vous perdez l'usage de vos jambes, de vos bras. Seule votre tête fonctionne ; pas à merveille, mais elle fonctionne tant bien que mal. N'est-ce pas encore plus pénible ? Vous connaissez le monde, ne serait-ce qu'une de ses parties. Vous connaissez ses merveilles et ses miracles. À présent vous êtes immobile et vous savez ce que vous perdez à chaque seconde qui passe inutilement. N'est-ce pas plus horrible ? Vous demandez à Dieu de débrancher votre cerveau, mais Il ne le débranche pas, malgré vos prières et vos psaumes.

Notre compositeur donne des leçons à notre ou plutôt à *son* mécène – à son *futur* mécène – et à la compagne de ce futur mécène. Mais ce n'est pas le but de l'opération et tout le monde le sait. Ni le soi-disant mécène ni sa compagne ne veulent donner des concerts dans le monde entier. À vrai dire, la musique ne les intéresse pas tant que cela. Ils sont à la recherche du fils qu'ils n'ont pas encore ; et notre compositeur est à la recherche d'un père et d'une mère. Ses parents sont divorcés ou morts, ce qui revient à peu près au même. Non, je crois que sa mère est morte, mais son père vit quelque part, peut-être même en Belgique. Il vit, il vivote – bref, il fait ce qu'il veut parce qu'il vit dans une démocratie. Et il n'a plus d'obligations vis-à-vis de sa famille. Donc il vivote à sa guise ; il en va de même pour son fils qui continue à fréquenter notre multimillionnaire. Et ce n'est pas pour rien qu'il le fréquente car il est à la recherche d'un père, d'une mère et d'un mécène.

Il a une fille qui est née sourde-muette, raison pour laquelle il dit à tout bout de champ : « J'ai beaucoup souffert. » Et parfois, aux moments où il est en présence d'un vrai ami à qui on peut tout dire, il ajoute : « Mon mécène m'a dit récemment : 'Vous avez beaucoup souffert. Dorénavant, vous ne souffrirez plus.' »

Il est vrai que l'on peut donner des enveloppes à tous ceux qui souffrent et même aux bien-portants, aux enfants dont les jambes et le reste du corps jouent sans cesse à la marelle. D'accord, il est plus élégant de faire jouer les œuvres du compositeur un peu partout : à Londres, au Vatican. C'est élégant et cela démontre votre pouvoir et l'intérêt que vous portez à la musique. Au lieu de jouer au golf et se prélasser à bord de son yacht – l'un n'empêche pas l'autre – le multimillionnaire organise des concerts où les œuvres du compositeur ne brillent pas par leur absence. Elles ne brillent peut-être pas par leur présence non plus, mais cela n'a pas d'importance : les gens qui écoutent ces œuvres ne connaissent rien à la musique. Et s'ils veulent la connaître, notre compositeur se fait pédagogue et déclare : « Aujourd'hui, les compositeurs travaillent dans le sillage de Schoenberg, ce qui veut dire que

leur musique est inécoutable. Quand j'ai entendu les œuvres de Schoenberg pour la première fois, je me suis dit : 'Je ne composerai jamais comme cela. J'irai par un autre chemin, comme disait Lénine.' Mon chemin est celui du cœur parce qu'à mon avis, il n'y a pas d'autres chemins dans le domaine des arts. Dans aucun domaine, d'ailleurs. Si vous n'avez pas de cœur, vous êtes exclu de la société des hommes et des femmes. Et même les animaux ne vous tolèrent pas. Pour en revenir aux compositeurs, les Européens sont en retard, comme d'habitude – par rapport aux États-Unis, si vous voyez ce que je veux dire. C'est toujours comme ça, dans tous les domaines. Les compositeurs américains ne perdent pas leur temps à écrire des œuvres dodécaphoniques. Ce n'est pas la peine de savoir de quoi il en retourne car c'est sans importance. Sachez simplement que le cœur en est absent. Il ne s'agit que de structures, de pures abstractions. »

Les gens écoutent les œuvres du compositeur – appelons-le Albert ou Albertine – et se disent qu'il écrit avec son cœur. Ils ne comprennent rien ni aux structures ni aux fugues ni même aux préludes, mais ils comprennent le cœur parce qu'ils le sentent. Comme disait Beethoven : « Du cœur. Que cela aille au cœur. » Albert ne connaît pas cette remarque parce qu'il n'a jamais vu la partition de la *Missa Solemnis* à la tête de laquelle elle se trouve, mais cela ne l'empêche pas de suivre le conseil qui se cache à l'intérieur de ces paroles. Cela me fait penser à un grand violoniste qui, dans sa jeunesse, n'a pas gagné le concours Reine Élisabeth. Quarante ans plus tard, un journaliste lui pose la question suivante : « Trouvez-vous juste le fait que vous n'ayez pas gagné ce concours ? » Et le violoniste de répondre : « Non, c'est injuste. J'ai mis mon cœur sur la table et on ne l'a pas pris. » Le gagnant a mis ses pieds sur la même table ; et on a pris ces pieds, au lieu de prendre le cœur du violoniste. Est-ce juste ? est-ce justice ? est-ce *cela* la justice ? Il en va de même pour notre compositeur qui met son cœur sur toutes les tables devant lesquelles il passe au cours de son travail et même après lui. C'est surtout après la fin de ses labeurs qu'il se met à se promener un peu partout – surtout aux endroits où il y a beaucoup de tables. Et il met son cœur sur toutes les tables qu'il voit dans le voisinage et même ailleurs – au Vatican, par exemple. Les habitants de Londres regardent leurs tables et se posent la question suivante : « C'est quoi, cet objet ? un cœur ?

- Oui, répondent les connaisseurs. C'est le cœur d'un compositeur belge.
- Mais que fait-il ici, ce cœur ?
- C'est une sorte de publicité, une publicité humaniste. C'est la meilleure publicité qu'on puisse imaginer.
- Mais ça rime à quoi ?
- C'est une invitation.
- A quoi ? à la danse ?
- Oui, en quelque sorte. Il s'agit d'un concert, d'un oratorio écrit par ce compositeur. Le deuxième mouvement a un rythme dansant, vous savez.
- Sa musique ressemble à celle de Schoenberg ?

- Non, détrompez-vous. N'ayez aucune crainte : la musique de ce compositeur sort du cœur et pas des tables de multiplication. D'ailleurs, elle sort de ce cœur que vous voyez sur la table. Alors, vous le prenez ou non ? »

Les londoniens prennent le cœur, le regardent, le tournent en tous sens. Ce cœur n'a pas de sens, mais ils continuent à le tourner. Du coup, la carrière du compositeur se met à tourner, comme disait Galilée. Une tournée, encore une tournée. Certes, il y a des gens qui n'aiment pas ce battage médiatique. Ils disent que notre compositeur ne mérite ni ce soutien psychologique ni l'argent qu'on dépense pour que ses œuvres soient jouées dans le monde entier. Ils s'opposent ouvertement à l'exécution de ces œuvres et vont jusqu'à contester les éloges que l'on prodigue à leur adresse. Ils disent que notre compositeur est trop éclectique, qu'il ne sait pas structurer ses œuvres. Bref, qu'il n'est pas professionnel, un point c'est tout. Mais les amis du multimillionnaire leur répondent : « Notre compositeur a passé vingt ans en Afrique. Il pensait aux affamés et aux mourants, avant de s'occuper de son don. Le contrepoint est moins important qu'un enfant qui meurt. Contrairement aux autres artistes, notre compositeur n'est pas égoïste. Il est autiste, pas égoïste. Il ne fait rien pour devenir tout, rien du tout. Il passe le plus clair de son temps à genoux. Prier, c'est tout ce qu'il a envie de faire.

- Il est arriviste, votre compositeur. Il harcèle les mécènes et les interprètes pour arriver à ses fins. Il prétend que tout lui tombe du ciel. À d'autres ! Il grimpe au ciel pour y arracher ce qu'il lui faut.

- Le ciel ne laisse pas entrer n'importe qui. D'ailleurs, Schubert n'était pas professionnel non plus. Ce n'est qu'à la fin de sa vie qu'il a décidé d'apprendre le contrepoint. C'était trop tard, personne ne le conteste.

- Mais il était génial, disent les professionnels.

- Notre compositeur l'est aussi. N'importe quel compositeur devient génial au moment où l'on commence à entendre son cœur.

- On *voit* le cœur de votre compositeur, disent les professionnels. On le voit sur toutes les tables, mais on ne l'*entend* pas.

- Donnez un petit coup à ce cœur.

- Comment ? avec quoi ?

- Avec une petite cuillère, par exemple. Comme si vous vouliez porter un toast en l'honneur de quelqu'un. Et vous entendrez le cœur du compositeur. Et vous porterez un toast en son honneur. »

Notre compositeur demeure dans les coulisses, qu'il soit en Afrique, en Europe ou en Asie centrale. Mais les aristos salaces ne sont pas les seuls visiteurs que les coulisses accueillent pour que le *show goes on*. (Le spectacle doit continuer coûte que coûte : notre compositeur ne connaît pas l'anglais.) Une vieille baronne le trouve dans ces coulisses-ci – elle l'aurait même trouvé dans ces coulisses-là – et dit qu'il est grand et que la place des grands de ce monde est sur la scène. Le compositeur quitte les coulisses et se met au devant de la scène. Il compose des œuvres que la baronne et le multimillionnaire ne comprennent pas, étant donné qu'ils ne comprennent rien dans le domaine de la musique. Mais son cœur leur parle, même s'il ne parle pas. En tout cas, il parle après les concerts, pendant les cocktails

(*walking and talking dinners*) où le compositeur exhibe son affabilité que tout le monde confond avec le génie. « Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie. » La baronne et le multimillionnaire se posent en *talent scouts* – ils parlent anglais à la perfection – et tout le monde se lève, comme le font les socialistes français pendant leur meetings.

Mais il y a un groupe de dissidents qui ne se lèvent ni applaudissent : après tout, il ne s'agit pas d'un congrès socialiste. Notre compositeur leur explique qu'il passe le plus clair de son temps à genoux. « Devant ses mécènes ? » se demandent les dissidents à mi-voix. Mais pour une fois, ce n'est pas à ses mécènes que le compositeur pense ; à moins que Dieu, Lui aussi, ne soit son mécène. « Je prie, précisez-il. Car c'est à Dieu et au temps que revient l'honneur de démontrer à tout un chacun sa grandeur. Il a l'air d'oublier cette locution proverbial : « Aide-toi, le Ciel t'aidera », ce qui veut dire que Dieu n'aide pas n'importe qui et que l'aide qu'on s'apporte à soi-même ne doit pas se limiter à la recherche et la séduction des mécènes. Il est vrai que le hasard (ou Dieu) joue un rôle important dans le rituel de la création, mais si vous êtes incapable de créer quoi que ce soit, à l'exception des légendes auxquelles les respectables ignares croient avec délectation, il se tiendra à l'écart. Ni le hasard ni Dieu n'ont du temps à perdre. Le temps n'a pas le temps à perdre non plus.

Grâce aux articles et aux papotages, les membres du club savent que le petit protégé du multimillionnaire et de plusieurs baronnes n'accepte pas l'orientation musicale de son temps. D'après lui et la baronne numéro un, c'est un concours de circonstances qui l'a mis sur le devant de la scène. Le hasard, Dieu ? Non, c'est la baronne numéro un : il ne faut jamais se fier aux concours des circonstances. (Après tout, le compositeur sait à qui le Ciel apporte son aide.) Quant aux concours que les compositeurs gagnent à la sueur de leur front et grâce à leur talent – pas de millionnaires, sans parler de « multi » –, il les balaie en quelques mots : « pistonnés », « singes de Schoenberg ». « Ils m'attaquent tous, mais je suis mon chemin. Et je ferai mon chemin, coûte que coûte », dit-il à la cantonade. Le chemin de saint Jacques ? Le chemin de Croix ? Le chemin des écoliers ?

Si, un jour, le mécène en question tombait sur ce texte par hasard ou en vertu de la doctrine du déterminisme, il pourrait me dire en anglais (en Belgique, les gens chics parlent anglais) : « *Live and let live, old sir.* » Hélas, je ne suis ni assez vieux ni assez sage pour fermer les yeux sur les agissements d'un profanateur de sépultures. Son mécénat malvenu, ridicule et pernicieux profane non seulement la musique, mais aussi le rituel qui permit à Beethoven de nous offrir *Die drei Quartete des op.59* composés à la demande du comte André Kyrillovitch Rasoumovsky. Rasoumovsky occupait le poste d'ambassadeur de Russie à Vienne. En 1808, il avait fondé chez lui, avec Schuppanzigh, comme premier violon, un quatuor à cordes qui, jusqu'en 1816, comptait parmi les meilleurs de son époque. Il y a quelques années, notre mécène fonda un orchestre symphonique qui compte parmi les pires ensembles de tous les temps. Ses membres le quittent allégrement, de sorte que je suis étonné d'apprendre qu'il existe encore et même qu'il s'apprête à se produire à Milan – pour profaner la mémoire de Toscanini, sans doute. Je me demande à qui ils s'attaqueront au Vatican où ils se produiront l'année prochaine.

Beethoven n'avait aucune attention de devenir le fils adoptif du comte ; il n'allait pas chez lui tous les mardis pour se livrer à des papotages sans queue ni tête. Il ne se donnait pas la peine de séduire son mécène, mais en guise de remerciement, il eut recours à deux thèmes russes empruntés d'un recueil d'Ivan Pratsch. En guise de remerciement, notre compositeur utilise les poèmes de la baronne numéro deux. Encore une profanation. Cette fois – on revient à Milan – le club des fans profane le tandem Verdi-Boito.

Il n'est pas indispensable d'attenter à la vie de ces profanes (*let live*). Mais il faut par tous les moyens porter atteinte à la désacralisation, à la dévastation de la musique. Et je n'ai aucune envie de forfaire à mon devoir qui consiste à brosser le tableau. C'est d'autant plus nécessaire que le compositeur n'accepte toujours pas les orientations musicales de son temps, quoiqu'il se trouve actuellement sur le devant de la scène. (Et il continue d'avancer.) Sa sortie des coulisses me rappelle une histoire russe qui fait partie du cycle « le cirque ». Un homme se présente devant le directeur d'un cirque et dit : « J'ai un numéro sensationnel. Il faut remplir de boue un gros sac plein de trous. On le suspend sous la coupole et on lui assène des coups de bâton. Le sac se balance et éclabousse le public. Roulement des tambours. Je sors vêtu d'un habit immaculé. »

Les opposants persistent et signent ; par conséquent, une dizaine de contrats ne sont pas signés. Il y a d'autres contrats ; il y a des contrats partout, mais certains contrats sont acceptables, les autres non. Alors, le milliardaire – entre-temps, il est devenu un milliardaire et même oligarque – dit qu'il ne signera pas les contrats non plus puisque ils sont inacceptables et même intolérables. Nous savons que le monde est fait de contrats, et si ces contrats ne sont pas signés, rien ne tourne rond et tout tourne en rond – autrement dit, en cercles vicieux. « Je retire mes subsides », dit le milliardaire. Les opposants se taisent et du coup tous les contrats sont signés en un rien de temps. Foucault appelle cela le pouvoir et les punitions. Certes, on ne vous surveille pas ; on se contente d'un regard lancé en direction des contrats. Si les contrats qui concernent notre compositeur sont signés, tout va bien et on ne vous punit pas. Sinon, on vous punit assez sévèrement. On retire tous les subsides et même les vêtements que vous portez, de sorte que désormais vous vous promenez tout nu. Alors, on vous arrête parce qu'on ne se promène ainsi ni à Londres ni à Bruxelles. On ne vous surveille pas pour autant ; on vous voit et on vous arrête. C'est simple comme bonjour, au revoir, adieu, mécénat et cœur, contrat, tournée, toast, honneur, gloire, enfant.

Entendons-nous bien : la liste mondiale des mécontentes – pas des mécénats – est très longue et ce n'est pas la peine d'y ajouter quoi que ce soit. J'adore les enfants, les animaux et même les adultes humains, mais je ne crois pas qu'il faille utiliser les enfants et n'importe quel autre représentant du monde à des fins mercantiles, psychologiques et symboliques. Un enfant malade ou sain et sauf n'est ni un bouclier grâce auquel vous pouvez terroriser tout le monde, ni une excuse. Ce n'est ni un symbole ni un signe, à n'en déplaire à Foucault. C'est un être, pas une ombre ; et il faut traiter cet être comme un être. Il faut aussi éteindre le souvenir du mauvais usage des enfants qui chantaient pour Staline sur les tables où les bienfaiteurs de l'humanité déposent d'habitude leur cœur. Pour le moment, les enfants servent toujours de monnaie d'échange, de sorte que si vous mettez une dizaine d'enfants sur une table

– ils sont le signe le plus éloquent du cœur humain – on vous permet de faire tout ce que vous voulez. On exécute les œuvres de votre fils adoptif ou de votre nièce perdue et retrouvée ; on tolère le bruit que votre jardinier produit en passant et en repassant une souffleuse sous votre nez. Les enfants sont toujours sur la table, et pour qu'ils ne se sentent pas seuls, vous déposez des billets de banque sous leurs pieds. À ce moment-là, même vos détracteurs se mettent à pleurer et à tendre les bras, tantôt vers les enfants, tantôt vers vous-même. Vous êtes déjà sur un piédestal, mais ce piédestal n'est pas assez haut ni solide. Il faut y ajouter quelques briques pour que l'on puisse y installer votre statue grandeur-nature. Il faut reconnaître que votre nature et votre grandeur sont tellement gigantesques qu'elles dépassent largement votre corps, votre esprit, vos projets et votre magnanimité. Elles dépassent votre être et aussi votre surêtre. Mais c'est ainsi que cela se passe. Henry VIII dit à Holbein que, sur le portrait que le peintre lui montre, il a l'air vieux et chétif. Il ne lui fait pas couper la tête, pas encore ; mais ça viendra si ça continue comme ça. Et le peintre s'exécute. À présent Henry VIII est surpuissant, surmenaçant. Il est sur le point de retirer tous les subsides du monde entier et aussi de la lune qui, par conséquent, risque de tomber sur la terre pour y faire des ravages : la lune n'est jamais sage, même si elle demeure où elle est et ne s'avise pas de tomber sur les têtes humaines.

Le monde entier tremble et les œuvres de notre compositeur résonnent à Carnegie Hall, à Musikverein, aux Jeux Olympiques, à l'ONU, à l'UNO, au NUO, etc. Au lieu de jouer la *Neuvième* de Beethoven, on joue la *Première* de notre compositeur. Elle s'appelle *La Symphonie du salut* et de ce fait elle est plus importante et bien plus significative que la *Neuvième* de Beethoven. Que se passe-t-il dans cette dernière ? À la fin, à la longue, des millions d'hommes s'embrassent. Et alors ? Pendant les parades nazies – à Nürnberg, entre autres – les millions s'embrassaient avant de se retrouver sur les champs de bataille. Il en va de même pour les partouzes où les millions s'embrassent et font l'amour – toujours, toujours. Mais la symphonie de notre compositeur – appelons-le Marcel – est consacrée au salut de notre âme. Supposons que vous soyez dans un monastère et que vous priiez pour le salut de votre âme et des âmes agenouillées autour de vous. Vous n'embrassez ni vos frères ni vos sœurs car ce n'est pas nécessaire. Ce ne sont pas les embrassades qui garantissent le salut de votre âme et vous offrent un ticket pour le Paradis. C'est votre prière qui le fait à leur place. La symphonie de Marcel – j'allais écrire « Mahler » – est une longue prière. À la différence de la *Neuvième*, elle ne contient pas de paroles : elle n'en a pas besoin car la musique parle d'elle-même et elle parle plus haut que les paroles et les haut-parleurs. Et cette musique dit : « Dieu, Dieu, Dieu, pardon, pardon, pardon, merci, merci, merci. » Cela suffit pour le salut de votre âme. La musique peut se permettre d'être laconique.

Liberté, égalité, fraternité. Vous êtes un compositeur, mais vos œuvres dorment dans les tiroirs de votre bureau, au lieu d'être exécutées au Vatican. Vous vous mettez donc à la recherche d'un sponsor. Vous en trouvez un, mais il ne s'agit que du premier stade de vos recherches. Il n'est pas encore votre sponsor et il ne sait rien ni à propos de vos œuvres ni au sujet de vos souffrances. C'est un homme riche, multimillionnaire. Vous lui parlez de musique sans savoir s'il s'y connaît ou non. Il vous dit que dans sa jeunesse, il prenait des leçons du piano. Vous dites que vous faisiez de même et il en conclut que

vous êtes pianiste. Vous faites « oui » de la tête et vous ajoutez que vous êtes aussi compositeur. Le multimillionnaire joue une mazurka de Chopin. Vous ne lui dites pas qu'il joue comme un pied pour la bonne raison que vous n'êtes pas libre. Vous devez le caresser dans le sens du poil, sinon vous n'aurez rien et vos œuvres resteront où elles sont : dans vos tiroirs.

Pendant un an, chaque semaine vous rendez visite au multimillionnaire. Vous n'êtes toujours pas libre, et ce n'est pas la peine de parler d'égalité dans le cadre de cette discussion. Mais le mot « frère » se met à poindre à l'horizon. Oui, on pourrait vous prendre pour deux frères d'autant plus facilement que vous avez à peu près le même âge. Mais vous n'êtes toujours pas sur un pied d'égalité, loin de là. D'ailleurs, vous ne serez jamais sur ce pied, quelle que soit votre renommée, voire votre gloire. Je me place du point de vue de Marcel. « Non, se dit-il, je ne serai jamais sur un pied d'égalité avec mon bienfaiteur. Et ce n'est pas la peine d'essayer, sinon au revoir les subsides. » Marcel se contente donc du rôle de frère ; puis il constate que son frère – alias le multimillionnaire – se mue en père ; peu à peu, lentement mais sûrement. Ainsi, au lieu d'un amour fraternel, apparaît un amour paternel et celui que l'on peut appeler « compositionnel » ou plutôt « mécène ». Une tirelire, elle aussi, fait son apparition – au milieu du bureau du multimillionnaire. Elle porte l'inscription suivante : « Un million (et plus) pour mon fils adoptif, adopté et adoré. » Notre compositeur aime son bienfaiteur comme un fils, bien que son vrai père soit toujours en vie, en Belgique, dans les Ardennes, près de la frontière luxembourgeoise. Peu importe : on peut avoir deux pères. Un père est spirituel, l'autre matériel. Non, ce n'est pas ainsi que cela se passe. Un père est à la fois spirituel et matériel ; l'autre n'est qu'un père biologique et par conséquent il ne compte pas. Il a déjà fait son boulot et à présent il ne peut rien pour Marcel. Le père biologique demeure dans les Ardennes, tandis que les œuvres de Marcel quittent leurs tiroirs pour se promener de par le monde. Les musiciens professionnels haussent les épaules et se disent : « Il faut être indulgent envers cette version contemporaine des indulgences. »

Supposons que j'entende une œuvre exceptionnelle. Je tombe amoureux d'elle et je décide de faire quelque chose pour que mon amour soit partagé par les mélomanes du monde entier. Pour accomplir cette tâche, je n'essaie pas de me renseigner au sujet du compositeur ; pas outre mesure, en tout cas. La mesure qui constitue le cadre de mes recherches, les renseignements que l'on me fournit concernent avant tout l'adresse de l'auteur, son e-mail et éventuellement son numéro de téléphone. Je ne dépasse pas cette mesure ; autrement dit, je ne cherche pas à rencontrer le compositeur en question. Je n'ai pas besoin de savoir s'il est gentil ou non, s'il est marié ou non, s'il a souffert ou non, si ses enfants sont malades ou morts, s'ils sont handicapés ou champions olympiques. Tous ces détails ne m'intéressent pas car ils n'ont rien à voir avec la musique. Le fait que votre enfant soit sourd, aveugle, paralysé ou autiste ne signifie pas que vous êtes un compositeur génial dont les œuvres seront jouées partout et pour tout le monde. Cela ne veut pas dire non plus que les paralytiques se lèveront et marcheront du point A jusqu'au point Z. Et ils ne gagneront pas les jeux Olympiques. En écoutant votre *Symphonie de la santé*, les aveugles ne verront pas les étoiles qu'aucun être humain n'est capable de voir à l'œil nu ; et les autistes ne s'embrasseront pas par millions. Ils embrasseront peut-être des

multimillionnaires, mais ils le feront sans le soutien de la *Symphonie de la santé*, s'ils tiennent à le faire ; s'ils pensent que leur salut dépend de ce baiser.

Le compositeur en question peut être gentil, méchant, rancunier, autiste, masochiste, et ainsi de suite. Cela ne m'intéresse pas. C'est son œuvre qui m'intéresse et c'est sur son œuvre, sur ses œuvres que je me concentre. Est-il mon frère jumeau, mon père spirituel, mon oncle spiritueux ? Cela m'est égal. C'est sa musique qui me concerne et demande toute ma concentration. Tout le reste est littérature.

LE CONCOURS REINE ÉLISABETH

Je me rends au Concours. J'assiste à la finale et je me dis que cela va mal. Ou plutôt cela ne va pas du tout. Une Japonaise joue le *Concerto* de Sibelius. On peut jouer tout ce que l'on veut et on peut le faire où l'on veut, pourvu que cet acte, cette liberté demeurent dans les limites. Il est vrai que, d'après une réglementation locale, vous pouvez faire tout ce que vous voulez, du moment que vous vous trouvez chez vous, dans votre maison. Si vous habitez un appartement, vous ne pouvez casser les oreilles de vos voisins.

Quand je dis « la reine des Belges Élisabeth II », je ne veux pas dire qu'il aura une autre reine de cette envergure dans un proche avenir. Il n'y aura peut-être rien dans l'avenir le plus proche, le moins proche, le plus lointain. Il n'y aura peut-être rien du tout : plus de reines, plus de riens. Il y aura peut-être le *Concerto pour violon* de Sibelius, à condition qu'on le joue convenablement, ce qui ne va pas de soi. J'ai l'impression que cette Japonaise somnole sur scène et peut-être même en dehors d'elle : dans les coulisses, dans les rues de Bruxelles. Elle ne somnole peut-être pas au Japon car les murs et les jardins de son pays natal lui fournissent un support nécessaire en deux volets : physique et moral, si bien que, pour prendre part à la finale de n'importe quel concours qui se déroule en dehors du Japon, elle doit faire venir une équipe de télévision à Tokyo pour jouer le même concerto ou un autre concerto à l'abri des influences étrangères. Oui, elle est Japonaise et elle y tient ; et elle préfère rester dans son pays pour faire de la musique au maximum de ces capacités. Il y a encore soixante ans, l'Empereur du Japon n'était pas censé aller à l'étranger : il devait rester dans son pays pour ne pas créer l'impression néfaste qu'il abandonnait son peuple à son sort. Son propre sort était si lié à celui de son peuple qu'il demeurait à côté de lui contre vents et marées. Et au Japon, il y a souvent des ouragans et des tsunamis.

Bref, la Japonaise est déracinée de son pays, de son Empereur et aussi du *Concerto* de Sibelius. On a l'impression qu'il y a une racine sur scène, mais on ne sait pas exactement à quoi ou à qui elle appartient. Elle bouge de temps en temps ; elle flotte même dans les airs. Puis elle atterrit sur un tambour ou tombe dans le pavillon d'un cor. Ensuite elle sort précipitamment de ce pavillon et s'envole une fois de plus. Elle a l'air perdue et ni l'orchestre ni le compositeur ne peuvent l'aider. Et pourtant le *Concerto* de Sibelius est bien structuré, de sorte que n'importe quel violoniste chevronné peut s'inscrire dans cette structure pour que les thèmes ne se chevauchent pas et que le relief donne de l'espace, de la perspective à l'ensemble. Rien de tel ne se produit ni sur scène ni ailleurs. Je ne crois même pas que ce dont je parle puisse arriver

sur une autre scène, dans un autre pays. Personne n'est à la hauteur aujourd'hui et cela concerne tout le monde : orchestres, chefs, violonistes, violoncellistes, pianistes, etc. La liste est longue, mais il suffit d'ouvrir un dictionnaire consacré à la musique et de trouver le chapitre *Instruments* pour la compléter. Dans ce chapitre on trouvera tous les instruments que l'on peut énumérer en parlant de ceux qui ne sont pas à la hauteur aujourd'hui. Ensuite, on cherche le chapitre *Salles de concert* pour savoir à quels endroits les fossoyeurs enterrent la musique. Et ainsi de suite. Tout y passe : studios d'enregistrement, concerts en plein air.

Le public applaudit comme d'habitude et je me dis que seule la paralysie complète et incurable peut arrêter net l'applaudissement de ce public, de n'importe quel public. Le public que j'ai entendu ce soir-là était sûr et certain que les artistes qui se produisaient sur scène étaient exceptionnels parce qu'ils étaient en finale d'un des concours les plus prestigieux du monde. À la sortie de la salle, je continuais à discuter avec un ami en disséquant le jeu de la Japonaise ; il n'aurait peut-être pas fallu le faire car on ne discute pas de ce qui ne mérite aucune discussion. Nous faisons la queue devant le vestiaire quand je vois un vieux monsieur plutôt digne qui a l'air d'écouter notre conversation qui roule toujours sur la Japonaise et le *Concerto* de Sibelius. Tout d'un coup il me pose la question : « Vous parlez du *Concerto* de Sibelius ?

- Oui.

- Oui, dit-il. J'y pense aussi. C'était plutôt faible. Qu'en dites-vous ?

- C'était épouvantable.

- Oh, comme vous êtes méchant ! »

Si vous assistez à la finale du Concours Reine Élisabeth, vous ne devez pas vous permettre un jugement trop négatif, toujours pour la même raison : il ne peut y avoir de mauvais finalistes dans le cadre de ce concours. Dans le cadre de n'importe quel concours international, d'après certains optimistes incurables. Le Sida est toujours incurable ; l'optimisme de certaines personnes appartient à la même catégorie d'incurabilité. Pas la peine de recourir à la chimiothérapie. Gardez vos cheveux sur votre tête : ce n'est pas la peine de s'en priver au seuil de la mort.

Je rentre chez moi et je m'endors sur une oreille : le *Concerto* de Sibelius continue à résonner dans ma tête et aussi dans quelques autres parties de mon corps. Il ne faut pas oublier ou minimiser le rôle que joue le corps humain dans le cadre de l'écoute de la musique, surtout s'il s'agit d'une musique aussi corporelle que le *Concerto* de Sibelius. Je ne dors pas très bien et je me réveille accompagné par ce *Concerto* qui ne me laisse pas tranquille. J'ai besoin de Furtwängler pour parer à la menace japonaise qui risque de déformer ma vision du *Concerto* que j'adore depuis ma jeunesse. Et par la même occasion, la même petite ignare risque de porter

atteinte à l'harmonie qui règne dans mon être et mon super-être – ma superette – grâce à la musique, à sa structure, à son harmonie ; grâce à l'harmonie dont Schoenberg parlait sur son lit de mort.

Il y a à peu près trente ans, j'ai acheté un disque qui peut soit anéantir, soit ressusciter celui ou celle qui l'écoute. Cela dépend de votre état d'esprit. C'est Furtwängler qui dirige le *Concerto* de Sibelius. Le violoniste compte beaucoup moins ; et pourtant ce violoniste est mieux que n'importe quel violoniste que l'on peut écouter dans les salles d'aujourd'hui. Il s'appelle Kullenkampf, si je ne me trompe. Ce concert a eu lieu le 6 février 1943. Quelques jours plus tôt, l'armée de Paulus – si je ne me trompe – capitulait à Stalingrad. Quelques semaines plus tôt Hitler avait fait un discours pour annoncer la victoire de l'armée allemande sur l'armée soviétique. « C'est une question de quelques jours. Nous n'allons tout de même pas attendre ces quelques jours pour célébrer notre victoire. » Jusque là, Hitler avait l'air plutôt sérieux. Certains savaient qu'il était un dictateur, un tyran et un criminel ; les autres croyaient qu'il était le nouveau Messie. Tout d'un coup, la plupart des gens se rendent compte qu'il s'agit d'un fantôme.

Parfois, on peut faire abstraction de la vie, même si le jardinier de vos voisins fait du zèle et ne connaît pas les écrits que les Japonais ont consacrés au jardinage tout au long de leur histoire. Mais il était sans doute impossible d'oublier la guerre et Hitler ni en 1942 ni en 1943. La bataille de Stalingrad était un tournant qui a retourné la guerre dans le sens opposé – vers l'Ouest. C'est la conquête de l'Ouest qui a commencé, pour emprunter la terminologie américaine. Furtwängler dirigeait Sibelius et je ne sais pas à quelle hauteur de la hiérarchie humaine Hitler plaçait les Scandinaves. Pour lui, ils étaient peut-être des vikings ou même des ariens ; en tout cas, il réservait le terme « sous-hommes » aux slaves et aux tziganes. Dans son optique, les Juifs n'étaient même pas les hommes, à ce qu'il paraît, mais ce n'est pas le moment de parler des théories d'Hitler. À mon avis, il vaut mieux ne pas en parler du tout ; et si une de théorie refait surface, d'une manière ou d'une autre, il ne faut pas se souvenir d'Hitler non plus. Il faut combattre cette théorie sans détours historiques ou théoriques.

Ceci dit, je ne crois pas que l'on puisse jouer ni ce concerto ni une autre pièce de cette envergure en oubliant la vie, ses horreurs et ses joies. L'enregistrement que je cherchais dans ma discothèque aurait éliminé en un rien de temps les traces laissées par la violoniste japonaise. En principe, le premier tutti les aurait éliminées tout en me permettant de me rendormir paisiblement, sans faire trop de cauchemars. Malgré tous mes efforts, toutes mes fouilles, je ne parviens pas à mettre la main sur ce disque. Je mets mon échec sur le compte du déménagement au cours duquel j'ai perdu deux livres. Je me rabats donc sur un enregistrement de Karajan qui

date de 1964. Il était en pleine forme et l'orchestre gardait encore quelques traces de la baguette de Furtwängler. Je sais que seul avantage de cet enregistrement par rapport à celui que je n'ai pas retrouvé – la perte d'un disque est parfois plus grave que celle d'une madeleine – concerne la qualité de l'enregistrement et aussi celle du support : dans le cas de Karajan, il s'agit d'un microsillon. J'ai prêté l'enregistrement de Furtwängler à une dame qui ne me l'a pas rendu. Je ne suis même pas sûr qu'elle l'ait écouté. À l'époque où je me suis rendu compte que la perte était irréparable, il n'y avait plus de microsillons sur le marché. J'ai donc demandé à des amis japonais de me trouver cet enregistrement en CD. La qualité du son n'est plus la même, mais c'est toujours Furtwängler l'Irremplaçable qui dirige la Philharmonie de Berlin. C'est ce CD que j'avais cherché en vain pendant des heures et des heures.

Entre-temps, mon état devient de plus en plus alarmant. Deux thèmes du concerto tournicotent dans ma tête. Un peu plus tard, je me mets à chanter un de ces thèmes – celui du deuxième mouvement. Ce n'est pas la peine de le traduire en mots : cela ne marcherait pas. On peut écrire : « Ta-ra-ra-----ta-ra-ra-ra-ra. » On peut dire aussi que d'abord cela descend et ensuite cela monte. On peut écrire également qu'il s'agit d'une *sequenza* qui monte de plus en plus jusqu'à ce qu'elle écrase tout ce que l'on peut écraser : tripes, cœur, ego et un nombre impressionnant de super. Et je me dis qu'il s'agit d'une maladie que je dois traiter, sinon cette maladie ou n'importe quelle autre maladie peut s'aggraver et donner lieu à une autre maladie, encore plus grave. C'est-à-dire que j'entendrai tout le *Concerto* sans arrêt. Je le chanterai à tue-tête. Et je me rabats sur Karajan, comme je l'ai dit plus haut. On dit quelque chose plus haut ou plus bas, et on se rabat sur cette chose. Il faut pouvoir se rabattre sur quelque chose : c'est le secret de la vie. Un personnage de Dostoïevski – je le cite de temps en temps – nous dit qu'il faut pouvoir aller quelque part. C'est tout à fait vrai et personne ne peut contester cette maxime. Mais pour *aller* – il faut que vous alliez quelque part – il faut *pouvoir* aller ; et parfois vous ne pouvez aller nulle part, même si vous le voulez. Par contre, vous pouvez toujours vous *rabattre* sur quelque chose. Et cette fois, ce quelque chose est l'enregistrement de Karajan, et vous vous rabattez sur cet enregistrement ; et vous ne pouvez même pas dire « faute de mieux », étant donné les circonstances. Et les circonstances sont affreuses, pour ne pas dire épouvantables. Vous dites « épouvantables » et vous écoutez l'enregistrement de Karajan, ce que je fais en ce moment. Pas tout à fait : ce moment est déjà passé. Mais j'ai écouté cet enregistrement. J'ai été guéri, partiellement.

Il faut que ce soit juste. Nous nous le disons souvent et nous avons sans doute raison : il faut que ceci ou cela soit juste, sinon cela n'a pas de sens. Sinon rien n'a de sens. Et la justesse à laquelle nous pensons a quelque chose à voir avec la justice. Cette justesse a peut-être *tout* à

voir avec la justice sans laquelle nous ne pouvons vivre, sinon tout part et disparaît. Nous disparaissions, cela tombe sous le sens. Mais nous voulons disparaître *autrement*, pas comme les *autres*. Nous voulons disparaître *uniquement* et ce n'est pas facile. Nous mourons et on nous enterre après avoir chanté quelque chose à proximité de notre cadavre. Ce n'est pas comme ça que nous voulons disparaître. Nous voulons disparaître en grande pompe ou nous ne voulons pas disparaître du tout. Mais personne ne nous demande si nous voulons disparaître ou non. Si l'on nous le demandait, nous dirions : « Non, pas du tout. Nous ne voulons pas disparaître. Nous voulons *apparaître* partout et toujours. La disparition n'est pas du tout notre affaire. Ne vous méprenez pas à notre sujet, s'il vous plaît. » Peu importe à qui nous nous adressons ; mais c'est ce que nous disons.

J'écoute l'enregistrement de Karajan et de Christian Ferras – comme d'habitude, je ne suis pas sûr du nom que je cite en passant. En l'occurrence, je suis sûr du nom de Karajan parce que ma mémoire – quelle que soit sa provenance – me parle de lui, ne serait-ce par intermittence. Je me souviens de ses concerts à Moscou en 1969, un an après l'invasion de Prague par les troupes soviétiques. Il paraît qu'en Occident on n'était pas très content de cette tournée. On disait qu'il n'aurait pas dû accepter cette invitation. À Moscou, on pensait qu'il ne viendrait pas. Pour assister à ses concerts, il fallait faire la queue, et moi, je suis allergique aux queues pour une raison bien connue : tous les ex-soviétiques se mettent à courir dès qu'ils voient la moindre ébauche d'une queue. Mais il y avait aussi ceux qui se mettaient dans une queue sans savoir de quel produit il s'agissait. Une fois dans la queue, ils se renseignaient : « Qu'est-ce qu'on donne ? » (« Qu'est-ce qu'on vend », en traduction occidentale.) C'était une formule sacrée et consacrée. On donnait toujours quelque chose – ce n'était pas donné, loin de là – et vous aviez une petite chance d'acheter ce quelque chose, à condition de ne pas vous trouver trop loin dans cette queue ; ou dans une autre queue. On disait à propos des queues : « Il y en a l'embarras du choix », mais ce n'était pas vrai. Il y avait des queues par ci, par là, mais il n'y en avait pas partout pour la bonne raison qu'il n'y avait pas beaucoup d'offres. La demande était partout ; on vivait au milieu des demandes, on trébuchait sur elles. Mais l'offre ne lui arrivait pas à la cheville, de sorte que l'on avait tout intérêt à se mettre dans la queue dès que l'on en voyait une. Moi, je me mettais à marcher dans la direction opposée. Je ne courais pas à toutes jambes, comme je le prétends parfois ; je marchais lentement et sûrement jusqu'à ce que je ne voie plus ni la queue ni les produits en question. D'habitude, quand j'atteignais point B d'où l'on ne voyait ni la queue ni les produits convoités, il n'y avait plus rien : ni les produits ni les acheteurs potentiels. Et pourtant, j'étais déjà sur ma lancée, de sorte que je continuais à

marcher dans cette direction opposée qui ne s’opposait plus à rien. C’est ainsi que je perdais mon temps à Moscou.

À présent, je le perds en assistant à ce concours. Son atmosphère est toujours majestueuse et le cadre est ce qu’il était il y a quarante ans – prestigieux, magnifique. Et la reine est presque toujours là. Ce n’est plus la même reine, mais elle est là, et c’est ce qui compte après tout. Le reste, hélas, ne suit pas cette parade de majestés ; à commencer par le jury. La royauté et le royaume lui-même continuent à se mouvoir dans la bonne direction, dans la seule direction désignée pour eux. La musique se répand dans le temps tout en demeurant dans le royaume de l’éternité. Mais les musiciens ne sont plus les mêmes et, à la différence des reines des Belges, ils ne maintiennent pas le niveau de leurs prédécesseurs, de leurs professeurs. Des deux côtés de la scène on voit un certain nombre de musiciens qui ne correspondent ni à ceci ni à cela. Ils correspondent sans doute à la décadence de notre époque et aussi aux exigences du public qui pense que chaque chose est à sa place – toujours, toujours ; surtout si la reine est là.

Nous sommes le 31 mai 2015 et tout est à sa place, parce que cela ne peut être autrement. Cela ne se fait pas autrement. La terre tourne, le monde est en état de marche. Tout marche, autrement dit. De quoi peut-on se plaindre ? Et si vous vous plaignez, on vous dit que vous ne comprenez ni le temps ni l’espace ni le monde. Et même si vous lisez *Le Monde*, vous ne le comprenez toujours pas.

Et Furtwängler qui dirige *Le Concerto* de Sibelius en 1943 ? Comme si c’était hier, comme si c’était aujourd’hui, ce soir. Je n’arrive toujours pas à retrouver cet enregistrement, malgré le temps que je mets pour le retrouver. Cette fois, le temps n’a pas d’atomes crochus avec l’espace. Le temps est là ; il s’écoule paisiblement ou plutôt dynamiquement. Je mets par terre les CD qui ne correspondent pas à ce que je cherche avec une obstination digne du jardinier de mes voisins. Par terre, il y a des piles de CD, mais ce par terre, cet espace où les disques se reposent pendant mes recherches du disque perdu est bien plus précieux que les recherches de Proust et son temps. Oui, cet enregistrement est supérieur à toutes les madeleines, à toutes les idées liées à l’immortalité qui se base sur la mémoire involontaire, sur les morceaux qu’elle nous jette et qui, selon Proust et Nabokov, lie quelque chose à quelque chose. Non, vous écoutez *Le Concerto* de Sibelius par Furtwängler et vous ne liez plus rien à rien. Que Proust et la mécanique quantique s’en occupent. Cet enregistrement est à part ; c’est un trou noir. Si vous voulez, vous pouvez le lier à un autre trou noir – à la bataille de Stalingrad, par exemple. Mais ne me parlez surtout pas de votre tante Léonie et de n’importe quelle soirée à la campagne ou ailleurs. C’est un trou noir, un point c’est tout ; un trou c’est tout. Il n’empêche que Karajan m’avait guéri. Mais je n’étais pas heureux ; je chantais encore quelques thèmes de ce *Concerto*.

J'ai renouvelé mes recherches le jour suivant. Je ne l'aurais fait ni pour le duc de Guermantes ni sur les échasses qui l'accompagnent dans le dernier paragraphe du livre. Je l'ai fait pour la musique – pas pour celle de Venteuil qui doit être médiocre, à en juger d'après les descriptions de Proust. Je cherchais ma guérison définitive, mon salut en quelque sorte ; mon sort, mon destin. Et je l'ai retrouvé : mon temps, mon espace, mon paradis, mon enfer, mon ceci volontaire et mon cela involontaire. Et, du coup, tout est devenu volontaire : la volonté, la puissance. Tout avait un sens dorénavant. Rien qu'en regardant ce disque que j'avais égaré, je sentais toutes les puissances du monde et de l'autre monde. Vous pensez à un monde et vous m'en parlez ; et je vous dis que je l'ai retrouvé, lui aussi. Et l'immortalité madelinienne n'arrive pas à sa cheville. Il y en va de même pour les pavés que l'on retrouve dans *Le Temps retrouvé* et aussi pour la grand-mère (mère) que l'on trouve partout.

L'enregistrement en question tient la route et c'est cela la route avec le paradis au bout, le seul paradis. Et la même route mène aux enfers, d'après Hermès Trismégiste. Et cet enregistrement arrive à la cheville de tout ce que vous voulez. Il arrive même à la cheville de saint Augustin ; il arrive même à sa tête, à ses cheveux. Il arrive à la cheville des psaumes qu'il lisait sur son lit de mort, qu'il voyait et lisait sur le mur opposé. Il arrive à ce mur où les psaumes sont toujours écrits car rien ne peut les effacer.

J'écoute cet enregistrement et je pleure. Pour une fois, je pleure sans penser aux feuilles mortes et à Verlaine. On dit souvent : « Un enregistrement définitif. » Mais qu'est-ce qui peut être définitif dans un enregistrement ? Un trou noir ; même s'il y a un trou blanc dans les parages. Dans l'enregistrement dont je parle il y a des trous noirs ; il y a aussi des trous blancs, de sorte que vous voyez – si vous voyez vraiment quelque chose – un film en noir et blanc. Mais ce film – quelques soient les péripéties et les thèmes qui s'y entrecroisent – s'intitule *Le Trou noir*. Il y a quelque chose de définitif et c'est sans doute définitif : chaque son, chaque archet, qu'il s'agisse de l'orchestre ou du soliste. Chaque phrase se termine, mais à la fin de cette phrase on sent l'arrivée d'une autre phrase qui est sollicitée et qui, par conséquent, ne peut pas ne pas apparaître. Elle apparaît et on s'enfonce de plus en plus. Et on s'élève en même temps et, pour une fois, Hermès Trismégiste n'a rien à voir dans l'histoire. Même s'il avait dit : « Ce qui est en bas n'est pas du tout en haut », cet enregistrement l'aurait contredit. Tout ce qui est en bas de l'échelle de Jacob est aussi en haut de cette échelle. Dès que l'on parle d'une échelle quelconque, notre mémoire involontaire nous fait penser à l'échelle de Jacob, à Jacob lui-même et même à Salomon. Oui, je pense à Salomon et à David en écoutant cet enregistrement ; je ne pense pas à eux en mangeant des madeleines, même si je les achète la place de la Madeleine.

Que me reste-t-il après cela ? Comme dit mon amie tourangelle : « Vous êtes tombé dans un trou ? » Notre liaison téléphonique n'est pas toujours impeccable ; c'est le moins qu'on puisse dire. Et c'est plutôt cela – quelque chose sans importance – que j'ai envie de dire après avoir écouté cet enregistrement. Que pourrais-je dire ? Je fais écouter cet enregistrement à un ami. Je lui dis : « Je vous laisse en tête à tête avec lui. On doit être seul. » Je monte dans mon bureau et je ferme la porte. J'entends des sons qui m'empêchent de travailler parce qu'ils ne peuvent faire autrement. Ils empêchent les gens d'aller à la banque et d'appeler leur agent de change ; ils les empêchent de vivre. Et si tout le monde écoutait cet enregistrement comme il faut l'écouter, personne ne ferait plus rien, comme dit Mozart dans la pièce de Pouchkine intitulée *Mozart et Salieri*. Si tout le monde pouvait sentir la musique comme Salieri la sent, personne ne vaquerait à ses affaires ; tout le monde consacrerait sa vie à l'art libre, à l'air libre, au lieu d'étouffer dans des bureaux et même à l'intérieur de conversations téléphoniques qui ne riment jamais à rien.

Mon ami écoute cet enregistrement jusqu'au bout. Il s'agit d'un plat de résistance et il résiste tant bien que mal, ce que j'apprécie énormément, étant donné que je n'ai pas résisté au même plat il y a une trentaine d'années. J'ai arrêté le disque plusieurs fois ; je suis sorti pour essuyer mes larmes, pour me laver la figure. Il résiste jusqu'à la fin et j'entends le même *Concerto* depuis mon bureau où j'essaie d'écrire un texte en anglais. J'entends la fin du *Concerto* et je descends pour couper le son parce que les autres sons, quelle que soit leur beauté, n'appartiennent pas à la même catégorie de sons. Je vois mon ami et je le comprends parce qu'il pleure sans pleurer. On dirait qu'il n'a plus de larmes à sa disposition ; ou à ma disposition, étant donné que j'aimerais voir quelques larmes sur son visage, tant qu'à faire. D'ailleurs, je vois quelques larmes sur ses joues et dans ses yeux, mais la quantité de larmes que je vois ne me satisfait pas vraiment. J'aimerais voir une double quantité de larmes sur sa figure ; je ne les vois pas. Alors, je dis : « Voilà.

- Oui, dit-il.

- Il y avait une autre pièce au programme. Peut-être même deux pièces de Sibelius, de quelqu'un d'autre. Il y avait *Coriolan*.

- Donnez-moi deux minutes, s'il vous plaît », dit-il ; ou c'est quelqu'un d'autre qui le dit. Quand on écoute un tel enregistrement, on ne sait jamais qui vous parle. Mais on sait que quelqu'un parle et dit ce qu'il faut dire. Et si l'on n'écoute pas ce qui est dit, on n'existe pas.

Je suis dans la cuisine ; je prépare du thé. Deux minutes plus tard, mon ami entre dans la cuisine et dit : « Auriez-vous du papier-torchon, s'il vous plaît ? Mon mouchoir est tout mouillé. » Oui, j'ai du papier-torchon et il essuie ses larmes. Alors, la justice triomphe ; la

justice, la balance, l'harmonie, la justesse du son. Il se peut qu'il n'y ait qu'un seul son dans le monde, dans l'univers et même dans tous les trous que l'on imagine entre les parenthèses, aux moments perdus. Mais il faut que ces tons soient justes ; ce ton.

Nous sommes à présent immunisés et nous pouvons donc assister à une autre séance du concours. (En tout cas, nous sommes immunisés contre un mauvais *Concerto* de Sibelius.) On joue n'importe quoi. Si vous jouez n'importe comment le *Concerto* de Beethoven, vous jouez n'importe quoi. Vous jouez votre concerto ou votre certo, comme disent ceux qui aiment raccourcir les mots, les idées et la vie.

Nous écoutons une autre interprétation du même concerto. La présentatrice nous dit que ce concerto a permis à beaucoup de violonistes de gagner ce concours. Nous ne gagnons rien en écoutant cette interprétation. Nous gagnons peut-être cette interprétation qui n'en est pas une, étant donné qu'elle n'interprète rien, à part notre ennui. Avons-nous besoin de cette interprétation ? Nous connaissons notre ennui, et nous le connaissons – j'en suis sûr – encore dans le futur. C'est pour cela que l'on dit parfois : « S'il te plaît, ne viens surtout pas, futur ou avenir. Quel que soit ton nom, ne viens surtout pas. Nous avons assez d'ennuis comme ça. Et ces ennuis se présentent à nous dans tous les sens du terme. Et un de ces sens nous fait nous ennuyer à mort, et nous ne voulons pas mourir, même si un sens nous ordonne de le faire. »

Nous écoutons le *Concerto* de Sibelius ; nous nous ennuyons. Nous nous levons et une vieille dame me demande ce que j'en pense. Je lui dis que c'était ennuyeux. « C'est le *Concerto* qui est comme ça, peut-être, dit-elle.

- Non, le *Concerto* n'est pas comme ça, dis-je.
- Ah bon ?
- Si ce *Concerto* est bien joué, on tombe par terre.
- Ah bon ?
- Et n'on n'est pas par terre, que je sache. »

J'assiste à la proclamation des résultats. Le président s'adresse à la reine. Il la remercie pour sa présence – pour sa patience, dirais-je plutôt. La reine n'est pas là. Le président s'en rend compte et dit qu'à contre-jour, il ne voit presque rien, ce qui n'est pas vrai, d'ailleurs : je connais cette scène et, à plusieurs reprises, j'ai salué la reine Fabiola et le roi Baudouin depuis cette scène. À cette époque-là, je portais des lunettes ; je les voyais quand-même.

La reine réapparaît et le président prononce un nom asiatique. Il y a une femme asiatique qui entre sur scène ; elle sursaute de joie. Rien d'étonnant : elle a gagné le premier prix. Elle salue le public et celui-ci applaudit à tout casser. Puis quelqu'un vient, survient et la ramène dans les coulisses. Une erreur ; ce n'est pas elle. C'est une autre coréenne. Mais ce n'est peut-

être pas elle non plus. Que pouvons-nous savoir à propos des élus ? C'est Dieu qui décide. Il ne connaît pas ces artistes, ces violonistes. Il connaît le *Concerto* de Sibelius.

Quelqu'un a dit ceci : « Lorsqu'un événement grave se produit dans notre histoire, c'est une tragédie à laquelle nous assistons. Si le même événement se produit une deuxième fois, il s'agit d'une farce. » Je ne suis pas tout à fait d'accord avec cet avis : une tragédie est toujours une tragédie. Prenons le cas le plus simple et le plus douloureux peut-être : un génocide. Il y en a eu des milliers au cours de notre histoire maudite. Et bien, si cela se produit encore une fois, ce sera une nouvelle tragédie, pas une farce. Par contre, lorsque nous assistons à une sorte d'épopée, nous pouvons nous attendre à sa décadence, à son avilissement. À ses débuts, le concours Reine Élisabeth s'apparentait à une épopée ; des deux côtés, on voyait des héros grecs. Les membres du jury et les candidats étaient audacieux, majestueux. La reine Élisabeth était là. Le cadre est le même ; la reine Mathilde est là. À part eux, rien ne va plus. C'est comme si l'on jouait à la roulette. Rien ne va plus, rien ne va plus. Et puis on gagne un million. Ce n'est pas le cas. Certes, les lauréats gagnent quelque chose ; il en va de même pour les membres du jury. Et alors ? Tout cela n'est qu'une farce. L'épopée peut dégénérer en farce. C'est le cas, mais personne ne le dit. Si, quelques personnes le disent, mais on ne les écoute pas. Ou l'on dit qu'elles sont malintentionnées.

Que faire ? comme diraient tous les Lénine, tous les Tolstoï ? Il faut tripler les honoraires des membres du jury. Si l'on veut avoir un jury digne du cadre et des reines, il faut faire appel à de grands artistes. Il n'y en a plus ni en Europe ni en Asie ni en Russie. Et pourtant on peut toujours parler de hauts et de bas. Les artistes qui faisaient partie du jury de ce concours de violon étaient plutôt bas. Il y a des artistes qui se situent plus haut. Sans être immortels, ils sont une dizaine de coudées au-dessus de ceux qui jugeaient les « mouches somnolentes ». (Une définition russe des candidats que j'ai entendus.) Mais la reine est là, le cadre est là ; c'est le même concours qu'Oïstrakh a gagné en 1937. Et la gagnante d'aujourd'hui ? Est-elle digne d'Oïstrakh parce que la reine est là et que le cadre est le même ? Il s'agit d'une autre reine et le cadre n'est pas tout à fait le même ; et le nom du concours est différent. Et le nom de la gagnante n'est pas Oïstrakh, et c'est ce qui importe en définitive.

Dans *Cendres et Diamants* de Wajda, deux hommes se parlent dans les toilettes. Il s'agit d'un assassinat politique et celui qui doit accomplir son devoir assure son ami et supérieur qu'il le fera. Et puis il lui pose la question : « Tu y crois, toi ? » « Ça n'a pas d'importance. » Il en va de même pour le concours Reine Élisabeth. Je ne crois plus en ce concours – en aucun concours, d'ailleurs. Je ne crois pas en cette vie moderne ou postmoderne. Appelez-la comme

vous voulez ; je n'y crois plus. Mais il faut continuer ; il faut que cela dure et perdure. Persévérer dans son être, où que soit cet être.

UN TRIANGLE PLATONICIEN

Il y a des années, à l'époque de mon adolescence, je suis tombé amoureux d'une femme, Alla S., qui ne m'aimait pas. Je n'ose affirmer que cette situation ne s'est jamais reproduite, mais elle était unique à cause de la mort d'un ami – un compositeur surdoué – qui complétait ce triangle maléfique et douloureux. Par sa mort, il y ajouta une douleur en plus, la plus atroce variété de douleur. L'amour, la mort et nos relations post-mortem sont enracinés dans la musique car l'action se déroulait entre les quatre murs du collège musical où nous faisions nos études avant d'entrer au Conservatoire de Moscou. Et même si nous nous étions tenus à l'écart de toute institution musicale, c'est la musique qui nous aurait guidé, tué, sauvé une fois pour toute.

Devenir plus tendre. – Lorsque nous aimons, vénérons et admirons quelqu'un et que nous nous apercevons après coup qu'il *souffre*, – et c'est toujours avec beaucoup d'étonnement, car nous ne pouvons douter que le bonheur qui jaillit de lui sur nous n'ait sa source dans un inépuisable bonheur *personnel* – notre sentiment d'amour, de vénération et d'admiration se transforme *dans son essence* : il devient plus tendre, c'est-à-dire que le gouffre qui nous sépare semble se combler, un rapprochement d'égal à égal semble avoir lieu. Maintenant il nous semble possible de lui donner *en retour*, tandis que nous nous le figurions autrefois supérieur à notre reconnaissance. Cette faculté de donner en retour nous émeut et nous cause un grand plaisir. Nous cherchons à deviner ce qui peut calmer la douleur de notre ami et nous le lui donnons ; s'il veut des paroles, des regards, des attentions, des services, des présents consolants, – nous les lui donnons, mais avant tout, s'il nous veut souffrants à l'aspect de sa souffrance, nous nous donnons pour souffrants, car tout cela nous procure avant tout *les délices de la reconnaissance active* : ce qui n'est, en un mot, *qu'une bonne vengeance*.

Friedrich Nietzsche, *Aurore*

Nietzsche m'aide à me souvenir de ce qui s'est passé après la mort de mon ami. *Aurore* est un pense-bête en quelque sorte. Je devenais plus tendre car Alla souffrait ; et c'est sa souffrance qui devenait le moyen de rapprochement que j'utilisais à bon escient, avec application. C'est son bonheur, son amour pour mon ami qui était à l'origine du rayonnement qui me rendait fou d'amour : ses yeux étincelaient, ses paroles s'harmonisaient, surtout quand elle voulait que je lui parle de lui. À présent je la consolais, je lui parlais de lui sur un ton différent – plus tendre, plus doux. Elle voulait connaître les moindres détails de sa vie et je lui

parlais des femmes qui l'adoraient pour lui faire comprendre qu'elle n'était pas seule. Cela lui était égal ; son amour l'isolait des autres qu'elle ne tenait pas à connaître.

Elle me demandait de jouer ses œuvres ; j'en avais quelques unes à la maison. Il donnait ses œuvres aux amis et je les regardais parfois pour me rendre compte que je ne deviendrais jamais compositeur. La musique que je comprends si bien s'éloigne de moi dès que j'essaie de manipuler les sons à ma guise. Je ne peux que jouer les œuvres des autres et je me dis que je ne peux pas les comprendre tout à fait, jusqu'au bout. Peut-on comprendre quelque chose que l'on ne sait pas faire ? Peut-on comprendre l'univers si l'on n'arrive pas à ajouter quelque chose à la Création ?

J'allais jusqu'à apprendre les œuvres de mon ami par cœur – en son honneur et pour la femme que j'aimais. Elle les écoutait avec attention ; elle pleurait parfois. Je continuais à jouer en espérant qu'elle ne tiendrait pas le coup. J'attendais qu'elle s'effondre pour lui porter un secours *physique*. C'était peut-être ma vengeance ; je me vengeais par l'intermédiaire de mon ami. Je lui donnais quelque chose en retour ; elle me reconnaissait car, sans moi, elle n'aurait pas entendu les œuvres de son amant. Aucun de nos amis communs ne les aurait apprises par cœur pour lui faire plaisir ou pour honorer le compositeur.

Elle me parlait de lui sans aller trop loin. Il était trop tard pour aller trop loin. À quoi bon retourner le couteau dans la plaie ? « Je suis sûr qu'il serait devenu un grand compositeur, disait-elle.

- Certainement, lui disais-je.
- J'espère que votre professeur appréciait son talent.
- Naturellement.
- Pourquoi est-il mort si tôt ? Personne ne jouait Scriabine comme lui.
- Il était très gentil avec ses amis, lui disais-je.
- Il était gentil avec tout le monde, disait-elle. Il donnait de l'argent aux pauvres, même aux tziganes.
- Je sais, je sais. Il était très généreux.
- Pourquoi ne l'avez-vous pas arrêté ? Vous n'auriez pas dû boire avec lui.
- Il buvait tout seul.
- Pas toujours.
- Et toi ? Tu n'a rien fait pour qu'il cesse de boire.
- Je ne buvais pas avec lui.
- Tu veux que je te joue encore quelque chose ?
- Joue sa sonate. S'il te plaît. »

Je jouais sa sonate, ses nocturnes. Parfois j'abandonnais sa musique pour jouer une sonate de Beethoven. Elle m'arrêtait tout de suite : la musique des autres n'existait plus pour elle. Et pourtant elle était pianiste ; elle ne pouvait pas se passer de Beethoven et de Brahms. Elle disait que la musique la consolait, lui faisait franchir un seuil au-delà duquel sa douleur devenait supportable. « Tu sais, parfois la musique ne parle que d'elle-même, disait-elle. Il faut atteindre ce stade, cet état de musique. Alors on reste en tête-à-tête avec elle. La douleur personnelle n'existe plus. Rien de personnel n'existe, ne subsiste. Ce sont les astres qui apparaissent à la place des hommes. »

Le gouffre qui nous séparait ne disparaissait pas, malgré les œuvres de mon ami. Rien d'étonnant : il ne les avait pas écrites pour me faciliter la tâche, pour me précipiter dans les bras de la femme qu'il aimait peut-être. Je me demande s'il l'aimait ou non. Il ne lui a dédié aucune de ses œuvres, mais cela ne veut rien dire. Il voulait peut-être cacher son amour : parfois l'amour joue à cache-cache avec le monde et même avec ceux qui éprouvent ce sentiment.

La musique ne joue jamais à cache-cache. Elle peut s'éloigner de nous – comme n'importe quelle œuvre d'art. Mais elle ne se cache pas ; elle est toujours nue, ce qui ne veut pas dire que l'on puisse la tenir dans ses bras. D'ailleurs, elle se sent plus à l'aise à l'intérieur de notre corps ; nos bras risquent de la rendre timide.

« Il te manque ?

Elle me posait souvent cette question.

- Bien sûr.

- Toi, tu ne peux pas boire seul.

- Si. Mais je ne bois pas. Il me manque, mais je joue sa musique. C'est la seule façon de l'avoir près de soi.

- Tu ne vas jamais au cimetière, disait-elle. Tu ne te souviens même plus de sa tombe.

- Si. Veux-tu qu'on y aille ensemble ?

- Non, je veux être seule avec lui.

- Tu n'es pas seule avec lui quand je joue ses œuvres.

- Je dois les apprendre moi-même. Donne-moi les partitions. Tu n'en as plus besoin. »

Je lui ai donné toutes ses partitions. Depuis lors, je ne joue plus ses œuvres. Et pourtant je les connais par cœur. Je pourrais même en jouer quelques extraits ce matin. Je ne le veux pas. Sans cette musique je n'aurais pas vu Alla aussi souvent, aussi tendrement. À présent tout cela n'a plus de sens. Je l'ai vue récemment en Allemagne, près de Munich. Je me suis dit que je n'avais jamais été amoureux d'elle. C'est la musique qui me rendait amoureux.

LE THÉÂTRE MUSICAL

Permettez-moi de commencer par une affirmation triviale à laquelle la plupart des musiciens et des mélomanes pourraient souscrire : une œuvre musicale est infinie. (Il en va de même pour toutes les œuvres d'art dignes de notre attention.)

Les œuvres musicales ou, disons plutôt, les chefs-d'œuvre musicaux, sont infinis. Ils peuvent, par conséquent, être interprétés des manières les plus variées, les plus inattendues. La formule si chère à certains critiques de disques – « une version définitive » – me semble inopportune et même compromettante. Qu'est-ce que cela veut dire ? Y aurait-il une interprétation modèle que tous, interprètes et auditeurs, devraient considérer comme l'unique incarnation de l'œuvre ? (Il y a une tendance religieuse dans cette attitude.) Que peut-il avoir de « définitif » dans une interprétation musicale ? Faut-il cesser de jouer l'œuvre en question ? Faut-il, au moins, cesser de l'interpréter d'une façon différente – en d'autres termes, cesser de l'interpréter tout court ? Faut-il que toutes les versions ultérieures soient les reflets plus ou moins pâles de la version définitive ? Faut-il rester pour toujours dans l'orbite de cette version ? Les artistes susceptibles d'offrir une interprétation radicalement différente sont-ils condamnés à jouer le rôle de faux prophètes aux révélations privées de sens ? Ces révélations risquent-elles d'induire le public en erreur ? Ces artistes-là seraient-ils des menteurs, des usurpateurs, des traîtres, des apostats ? (J'ai toujours eu un faible pour Julien l'apostat, mais ce n'est pas le sujet de cette conférence.)

Aucun interprète ne peut épuiser les virtualités d'une œuvre musicale qui, à la différence de la lune, possède une multitude de faces cachées – un nombre infini de faces cachées. Cette affirmation n'a rien d'original non plus et je suis certain que la plupart des musiciens pourraient y souscrire. Pourtant, toute déviation des « modèles » se voit contestée, tant dans le milieu professionnel que parmi les mélomanes, et cela, en grande partie, à cause des disques qui éternisent des modes, figent des moments insaisissables d'inspiration. Bien sûr, je ne suis pas le premier à déplorer les aspects négatifs de l'industrie du disque et, de manière générale, l'intrusion de l'esprit commerçant dans la vie artistique. C'est devenu un lieu commun. Analysons les différents aspects de ce lieu commun.

À quelques exceptions près, les gens n'achètent qu'une version de telle ou telle œuvre musicale – une version idéale ou « définitive ». Elle prend sa place dans une discothèque privée tout comme un livre que l'on range dans une bibliothèque. Mais une discothèque n'est pas une bibliothèque. Des livres sont identiques à leurs prototypes – aux œuvres littéraires. Il y a des problèmes de présentation – caractères, reliures – mais, dans l'ensemble, les livres sont les

incarnations des œuvres littéraires. Ils sont ces œuvres. En revanche, les disques ne représentent qu'une partie infinitésimale des œuvres qui y sont gravées, car aucun interprète ne peut épuiser, embrasser dans sa totalité une œuvre musicale. Aucun interprète ne peut pas, non plus, jouer une œuvre exactement comme elle est écrite, car le sentier de cette œuvre bifurque, se ramifie.

Il y a un poème de Robert Frost que j'aime particulièrement: *The Road not Taken*.

*Two roads diverged in a yellow wood,
And sorry I could not travel both
And be one traveler...*

Le héros du poème se tient en face de deux routes. Il ne doit en choisir qu'une seule. C'est le choix que nous faisons tous les jours, en créant un monde à sens unique – *the one-track world*. Il existe sans doute des mondes parallèles, mais nous n'en avons pas connaissance.

Les interprètes, en revanche, n'ignorent pas que les œuvres musicales peuvent être interprétées de multiples façons. Ils se tiennent devant des milliards de routes; ils ne peuvent en prendre qu'une seule, aujourd'hui. Demain, une autre, probablement.

*Two roads diverged in a yellow wood,
And sorry I could not travel both
And be one traveler, long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth;*

*Then took the other, as just as fair,
And having perhaps the better claim,
Because it was grassy and wanted wear;
Though as for that, the passing there
Had worn them really about the same,*

*And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden black.
Oh, I kept the first for another day!..*

Je dois reconnaître que ma diatribe contre l'industrie du disque se limite à quelques aspects négatifs et concerne surtout l'usage que l'on fait des disques – ces objets merveilleux qui nous permettent de savourer l'art de Furtwängler, Mengelberg et Toscanini, d'étudier les interprétations de Rachmaninov, Schnabel et Glenn Gould. Et puis, je ne peux oublier les plaisirs que j'éprouve moi-même dans un studio d'enregistrement. Entre parenthèses, je ne comprends pas les artistes qui ont peur du vide et ne trouvent leur inspiration qu'en présence d'auditeurs : le vide est si obéissant, il se prête si bien à l'épanchement d'un cœur, il accueille si tendrement les fantômes de nos créations.

Mais il faut se rendre compte qu'un CD ne nous offre que l'un des mondes possibles. Il n'éclaire qu'une facette de l'œuvre. Cette facette n'est pas plus grande que le CD lui-même. Demain, les artistes prendront une autre route, d'autres routes – à moins qu'ils ne veuillent répéter leurs succès d'aujourd'hui, pour emprunter une formule de Glenn Gould. C'est là le problème : inspirés, non par les muses, mais par la perfection des disques, les artistes s'efforcent de répéter leurs propres versions définitives ou la version définitive de quelqu'un d'autre. De plus, inspirés, non par l'immensité des espaces qu'ils ignorent, mais par les disques qu'ils connaissent, les auditeurs apprécient surtout les interprétations qui leur rappellent d'autres interprétations. (Cela me rappelle, à moi, la théorie de connaissance de Platon.)

Il y a un autre aspect négatif dont parle Jean-Yves Bosseur dans son article sur Kagel :

Une conception puriste de la musique de chambre, dont les adeptes étaient différents de ceux de l'Opéra, amenait certains mélomanes à écouter la musique en dehors de tout aspect spectaculaire, par opposition à la coutume des représentations lyriques. Ce préjugé a été accentué par l'industrie du disque et par la radio : écouter la musique dans la concentration la plus totale, en fermant les yeux. Contre cette attitude exclusive se développait la prise de conscience d'artistes comme Schnabel, Kagel, Tudor, parmi beaucoup d'autres, qui ont montré qu'un instrumentiste peut constituer, lui aussi, un spectacle à prendre en considération; ce sont donc les aspects visuels d'un concert qui ont joué un rôle prépondérant dans la naissance et le développement du théâtre musical. Ses autres racines sont la tradition du cabaret allemand, les manifestations surréalistes et dadaïstes des années 20 et, plus tard, les moyens audio-visuels progressivement intégrés.

J'aimerais, en passant, rendre hommage à ces moyens audio-visuels qui, même dans leur aspect le plus classique – l'enregistrement vidéo des concerts – ont tant enrichi la vie des

mélomanes. Les yeux de Toscanini, Bruno Walter, Mengelberg; les gestes chamaniques de Furtwängler... Tout cela fait partie intégrante de la musique.

En effet, l'aspect visuel est très important dans la musique qui n'existe pas à l'état pur. Tous les moyens sont bons pour révéler son lien indissoluble avec la poésie, les odeurs, les étoiles, avec une conversation dans un train... Les œuvres sont beaucoup plus grandes que les partitions. Cela ne veut pas dire qu'il faut falsifier le texte. Il faut l'étendre, il faut le ressusciter, il faut le découvrir. Chaque concert doit être une découverte, une résurrection. Bruno Walter disait : « Chaque fois que je dirige *La mort d'Iseult*, j'ai l'impression de la diriger pour la première fois. » Le public recherche-t-il souvent cette sensation dans les salles de concerts : écouter une œuvre familière comme si c'était la première fois ?

Mais revenons à l'aspect théâtral de la musique. Laissant de côté les gestes extravagants ou « brillants » d'un artiste soucieux d'arracher la victoire auprès du public d'une façon superficielle et souvent ridicule, nous sommes obligés d'admettre que, dans une salle de concert, le sens de la vue compte presque autant que l'ouïe. Il y a des interprètes qui semblent personnifier le destin musical qui préside au déroulement d'une œuvre. Ils bougent à peine, et pourtant cette quasi immobilité est théâtrale au même titre que les mouvements les plus sauvages. Il y a d'autres artistes qui paraissent sculpter les œuvres qu'ils jouent avec leurs gestes, avec les mouvements de leur corps. Il y a aussi des chamans qui se démènent littéralement sur leur estrade, devant leur piano. S'il s'agit d'un comportement naturel, faisant partie de l'élan intérieur, cela ne peut que rehausser la valeur de l'interprétation.

Il y a des œuvres dont l'essence même semble inviter une action théâtrale. Voilà ce que dit Kagel à ce sujet : « Composer avec différents matériaux n'oblige pas à penser toujours au son. Je crois que l'on peut composer avec tout ; les situations entre musiciens sont éminemment musicales dans un sens théâtral ; on peut composer ces situations sans qu'une représentation musicale soit préalablement fixée ; c'est un cas assez fréquent dans l'histoire de la musique ; il n'est qu'à lire les descriptions que des compositeurs ont écrites pour des œuvres qu'ils avaient l'*intention* de composer ; plus particulièrement au XIX^e siècle, les compositeurs décrivaient préalablement leurs œuvres (surtout la musique de chambre), exposaient leurs intentions en une sorte de 'pré-pré-conception' de l'œuvre ; cela correspondait au moment où ils découvraient une œuvre, mais sans penser nécessairement au son. Certains écrits de Schumann et de Liszt révèlent cet état d'esprit ; il s'agit en réalité d'événements théâtraux : la situation existe dans l'imagination du compositeur, mais pas encore les sons ; le résultat musical modifiera peut-être la situation théâtrale ; parfois, l'un existe indépendamment de l'autre. Il s'agit en quelque sorte

d'un 'monologue-dialogué'. » (La dernière phrase me fait penser au voyageur du poème de Frost : dans le cas présent, ce voyageur prend les deux routes, tout en restant le même voyageur.)

Tout à l'heure, je dirai quelques mots des pièces de théâtre que j'ai écrites d'après des œuvres musicales du XIXe siècle. Pour le moment, je me propose de vous montrer ce que l'on peut faire autour d'une œuvre du XXe siècle qui élargit le langage musical par des cris et chuchotements, des chants et sifflements, sans oublier toute une panoplie d'objets susceptibles d'influer sur la sonorité du piano. Je vais donc jouer une pièce du *Macrokosmos* de George Crumb. Elle s'intitule : *The Phantom Gondolier*.

Dans cette pièce, mon travail de metteur en scène était important et plutôt romantique. J'ai doté la mélancolie du gondolier fantomatique d'un désespoir propre aux damnés éternels, aux voyageurs de l'infini qui souffrent de leur immortalité tout comme les protagonistes de la célèbre nouvelle de Borges, *Les Immortels*. À la fin, il y a une délivrance ; en termes wagnériens, le *fliegende Holländer* trouve enfin la mort.

Dans ma mise en scène, cette pièce représente aussi les tourments d'un homme qui n'arrive pas à s'exprimer : un muet ayant une vocation de prophète. Même le prophète bavard – Zarathoustra – est frappé de mutisme au moment de l'ultime révélation :

Herauf, abgründlicher Gedanke, aus meiner Tiefe ! Ich bin dein Hahn und Morgengrauen, verschlafener Wurm : auf ! auf ! Meine Stimme soll dich schon wach krähen ! (...) Du regst dich, dehnt dich, röchelst ? Auf ! Auf ! Nicht röcheln – reden sollst du mir ! Zarathustra ruft dich, der Gottlose !

C'est ainsi que Zarathoustra appelle, conjure sa pensée secrète, sa pensée d'abîme. Mais à la fin, il s'effondre et reste longtemps pareil à un mort, écrasé par le poids du secret. Car il y a des secrets que l'on ne révèle pas, comme il y a des mots que l'on ne prononce jamais. Car il y a des mots destructeurs ; il y a des mots qui ne sont pas destinés aux humains, aux vivants. Ce qui dit mon Zarathoustra se limite à quelques paroles inintelligibles, abracadabrantes : *irimiru, hass, karabrao...* C'est cela la *révélation*, rien de plus. On est loin de *révolutions* sociales qui, elles-aussi, commencent par les cris des prophètes ; mais ces cris-là sont intelligibles, ne serait-ce qu'au début – avant que l'enthousiasme ne s'empare de la foule. Mon prophète est, d'autre part, trop incompréhensible, trop solitaire pour susciter des remous sociaux, pour influencer le cours de l'histoire. Il est, en fin de compte, écrasé par son propre élan prophétique.

Je vais vous présenter la pièce de Kagel *MM 51*. Le titre y fait allusion : c'est une pièce pour piano et métronome. Voilà comment Kagel explique la situation théâtrale de sa pièce :

Un peu comme dans *L'accompagnement pour une scène cinématographique* de Schoenberg, le thème de cette pièce pour piano est la menace de dangers et de peurs inexprimés. Mais en contraste avec la composition orchestrale de Schoenberg, qui est écrite dans le langage musical autonome de l'expressionnisme, ma pièce utilise uniquement des formules stéréotypées, tirées d'un type de musique commerciale connu de tous les spectateurs. En rejetant délibérément un style « contemporain », je suis parti d'un point de départ différent pour résoudre un problème qui tolère des solutions contrastées.

Dès les premiers accords de la pièce, l'auditeur peut reconnaître le répertoire des effets sonores qui est aisément dissociable des illustrations des films cinématographiques. Mais la relation entre cette musique et la représentation de situations inquiétantes – qui sont gravées vaguement, et non précisément, dans la mémoire de l'auditeur – permet de réaliser une sorte de collage de diverses scènes de film. Ainsi, à partir de situations dramatiques d'origine disparate, une image mentale particulière, renouvelée, est-elle créée.

Le cadre assez étroit d'une parodie que Kagel assigne à sa pièce est largement dépassé sinon par la musique elle-même, du moins par la présence ambiguë du métronome qui revêt les attributs d'un destin implacable ; tantôt il ralentit, tantôt il accélère son rythme ; à un moment donné, on a l'impression que le pianiste peut se libérer en mettant le métronome dans les coulisses, mais le destin prend le dessus, comme c'est toujours le cas dans les tragédies grecques. Même les dieux ne sont pas exempts des lois de la nécessité, du *fatum*.

En outre, le métronome représente, non pas un danger concret – personne, en effet, n'aurait peur d'un métronome – mais un danger inconnu que Kierkegaard, puis Heidegger définissent comme l'angoisse. La peur se rapporte à un danger concret, l'angoisse craint l'inconnu. Chez Kierkegaard, le traitement de ce thème est plein de nuances psychologiques et théologiques. « L'angoisse est une antipathie sympathique et une sympathie antipathique », dit-il. Elle est une puissance étrangère qui s'empare de l'individu, « et pourtant on ne peut s'en détacher et on ne le veut pas, car on craint, mais ce que l'on craint, on le recherche. L'angoisse plonge l'individu dans l'impuissance, et le premier péché se produit toujours dans l'impuissance ; par suite, il manque d'apparente imputabilité, et ce défaut constitue proprement sa séduction. »

L'homme ne peut ni s'abandonner à l'angoisse, ni la fuir. « On peut comparer l'angoisse au vertige », continue Kierkegaard. « On a le vertige quand on plonge le regard dans un abîme.

Mais la raison du phénomène n'est pas moins l'œil que l'abîme ; car il suffit de ne pas regarder. L'angoisse est ainsi le vertige de la liberté... »

À la fin de la pièce, le pianiste est censé porter la main sur son cœur, comme s'il était touché ou tué par une balle. Ma fin est moins réelle : il n'y a ni balles ni revolvers. Le héros est tué par sa propre angoisse, par les failles de sa liberté, par sa liberté inachevée...

Je vous ai proposé trois exemples d'un « élargissement théâtral » inspiré par les pièces qui contiennent en elles-mêmes des germes théâtraux. Par ailleurs, Kagel a écrit un certain nombre de pièces où le théâtre musical s'exprime d'une manière différente. Dans ces pièces-là, il a mis l'accent sur les à-côtés de l'interprétation musicale : les bruits des instruments que l'auditeur n'est pas censé entendre, des gammes sur scène et non dans les coulisses, un chanteur sur le retour etc.

On peut aussi écrire des pièces théâtrales autour des œuvres musicales du XIXe siècle. J'en ai composé deux : *Les tableaux d'une exposition* et *Kreisleriana*.

On me demande souvent pourquoi j'ajoute quelque chose à la musique qui n'a besoin de rien, sinon d'être jouée convenablement. « Ni les Tableaux ni *Kreisleriana* n'ont besoin de vos textes », me dit-on. « Pensez-vous que ces œuvres soient inachevées ? Comment osez-vous adjoindre votre prose au texte sacré de Schumann ? »

Faut-il le répéter ? Je pense que toute œuvre d'art est infinie. En écrivant et jouant mes pièces de théâtre, je ne fais que dévoiler quelques facettes des *Tableaux* et *Kreisleriana*, car mes réflexions, mes conflits dramatiques - bien plus, ma vie personnelle, s'y trouvent déjà ; et cela depuis leur conception ou, peut-être, depuis la création du monde. Certains artistes pensent, en effet, que leurs œuvres existent dans un état latent, virtuel, depuis des temps immémoriaux ; ils ne font, en somme, que les transcrire, les matérialiser.

Comment mes tableaux élargissent-ils le sens des *Tableaux* de Moussorgski ? (Je répète : cette multiplicité de sens est enchâssée déjà dans chaque pièce des Tableaux. Je ne fais qu'en révéler un ou deux.) Prenons les *Promenades*, par exemple. Moussorgski visite l'exposition de Hartmann et va d'un tableau à l'autre. Mon texte enrichit cette vision d'une image de la foule qui ne se soucie guère des artistes et des énigmes que proposent leurs œuvres. Et mes enfants jouent dans le Jardin de Tuileries et dans un cimetière où sont enterrés les hommes que Moussorgski n'a pas connus : les victimes des tyrans du XXe siècle, les victimes du communisme et du nazisme. Et les *Portes de Kiev* sont non seulement un miracle architectural et musical, mais aussi le monologue hystérique et nietzschéen d'un artiste qui pense que le

monde doit être gouverné par lui ou par d'autres artistes : par des poètes, par des compositeurs... Après l'exécution de la pièce, une infirmière le ramène dans les coulisses. Ainsi le sens de ces pièces s'élargit-il jusqu'à son opposé : le majeur rejoint le mineur et vice versa.

L'action de *Kreisleriana* se déroule dans un asile psychiatrique. Un psychiatre analyse la folie de Kreisler et celle du pianiste – ma folie. J'utilise les textes d'E.T.A. Hoffmann qui se rapportent au personnage de Kreisler ; j'utilise aussi quelques extraits de mes propres romans. Kreisler est un double de Schumann. Kreisler est mon double. Dans la pièce, j'ai un double tangible : une poupée qui me représente trait pour trait, grandeur nature. Le psychiatre maltraite la poupée, Kreisler, Schumann, E.T.A. Hoffmann et moi-même. Je n'en dirai pas plus.

Pourquoi est-ce que je fais tout cela ? N'est-il pas plus facile d'écouter simplement une version définitive de *Kreisleriana* et de l'imiter deux cents fois par an dans le monde entier, sans faire trop de fausses notes ?

Permettez-moi de terminer sur une note mélancolique, personnelle et sans doute triviale. Je vais réciter la fin du poème de Robert Frost – *The Road not Taken* – que j'ai déjà cité au début de la conférence :

*I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I -
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.*

L'IMMOBILITÉ DE LA MUSIQUE

Dans ma conférence précédente, j'affirme qu'un morceau de musique ne subit aucune modification au cours des auditions successives - à la différence d'un roman ou même d'un poème qui se métamorphose à chaque relecture. Cette remarque a provoqué de nombreuses réactions : les auditeurs insistaient sur le rôle des interprètes dans notre perception de la musique. En effet, même à notre époque infortunée, les interprètes sont encore capables de nous offrir des versions inhabituelles d'une œuvre que nous avons entendue maintes fois. Que se passe-t-il alors ? Nous nous disons : « Tiens, X prend un tempo plus lent ! » « À cet endroit, c'est plutôt *forte* qu'il faut jouer ». Parfois, nous nous laissons emporter par l'élan d'une nouvelle interprétation, mais cette réaction physiologique ne fait que renforcer l'impression laissée par la toute première audition de l'œuvre. La musique agit sur nous par l'intermédiaire des ondes sonores qui, la plupart du temps, ont un impact direct sur notre corps et semblent révéler l'existence de l'âme. Le cerveau joue un rôle beaucoup moins important que lors d'une lecture ou la contemplation d'un tableau, d'une sculpture. C'est le côté abstrait, idéal de la musique qui privilégie le corps au détriment du cerveau. Et même lorsque nous nous attaquons à une analyse musicale, nous faisons souvent appel aux sentiments, à l'impact physiologique, psychique, voir romantique qu'une œuvre exerce sur nous. Nous faisons appel aux sentiments, et les sentiments fondamentaux ne changent pas. Durant notre vie, nous pouvons aimer une douzaine de personnes, mais ce que nous éprouvons lorsqu'une nouvelle occasion se présente ne diffère pour ainsi dire pas des états psychologiques antérieurs. C'est l'intensité et les nuances qui sont différents, pas la substance ; des qualités secondaires, pas des qualités primaires, pour emprunter la terminologie de Locke. Il en va de même pour la peur de la mort. Nous l'éprouvons d'abord dans notre enfance. Au fil des ans, notre connaissance de la mort et de ses causes s'enrichit de plus en plus. Pourtant, l'essence de la peur reste la même – très semblable à ce frisson qui nous a parcouru autrefois.

Quelle que soit la diversité des sensations créées par la musique, il s'agit surtout des « sentiments fondamentaux » : l'amour, la peur de la mort, la tristesse, la joie. Et ces sentiments ne changent pas, malgré le nombre des nuances qui les embellissent. Dans la littérature, en revanche, nous avons affaire aux *nuances* des sentiments, pas aux sentiments eux-mêmes. Il est certain que, dans la *Divine comédie*, Dante nous offre une description quasi complète du sentiment de l'amour. Mais chaque fois c'est un aspect, une couleur de ce sentiment que nous

rencontrons : la tristesse de Francesca, l'effroi qui s'empare de Dante à la vue de Béatrice. Même la poésie de Dante ne nous permet pas de ressentir en un seul instant la totalité de l'amour. Tout au long de la *Comédie*, nous faisons un assemblage des divers aspects de l'amour, de son idée platonicienne ; de sorte qu'à la fin nous obtenons la *summa* de l'amour qui englobe l'amour séculier, l'amour spirituel, la jalousie. La musique peut nous faire ressentir la totalité de l'amour en un seul instant. Et à l'intérieur de cette totalité, il n'y pas de place pour une modification. Si, en écoutant une œuvre musicale, nous ne ressentons pas une série de totalités, nous devons admettre que notre écoute n'est pas à la hauteur de la musique.

Dans ma pièce théâtrale inspirée des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, je parle de l'influence que le temps exerce sur les œuvres d'art : « 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. » En fait, je ne partage pas du tout l'avis de mon héros. Aujourd'hui, la *Neuvième* de Beethoven est exactement ce qu'elle était au dix-neuvième siècle. J'irai plus loin en disant que cette symphonie était la même aux dix-huitième et dix-septième siècles : la théorie qui postule une existence éternelle des œuvres d'art s'applique surtout à la musique.

Dans mes écrits, j'évoque souvent les lettres de Leibniz à Arnauld où le déterminisme trouve son expression la plus radicale. Leibniz dit que la notion d'un individu contient tout ce qui lui arrivera et cela depuis les temps immémoriaux. Aussi l'humanité entière a-t-elle toujours existé – au moins, dans l'esprit de Dieu. L'humanité et son éternité virtuelle m'intéresse assez peu, vu la conjoncture actuelle. Mais, appliqué aux œuvres d'art, le déterminisme de Leibniz acquiert une autre dimension. Supposons que la *Neuvième symphonie* ait été créée au moment du Big Bang ou même avant, en plein milieu du chaos. En ce cas, Beethoven n'a fait que la transcrire. *Das Leere in jene Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft*, comme le dit Rilke à la fin de la première *Élégie de Duino* (Le vide se mit à bouger de cette vibration qui maintenant nous ravit, nous console et nous soutient).

Je pourrais admettre que les œuvres de Beethoven, de Mozart et de Schubert existent depuis toujours. Il n'en va pas de même pour les romans et les tableaux. L'apparition de *Madame Bovary* en plein chaos n'aurait eu aucun sens. Par contre, la *Neuvième symphonie* aurait pu organiser le chaos ; elle aurait pu créer l'univers. La *Divine comédie* n'en aurait pas fait autant, car elle décrit l'état de choses qui succède à la création du monde.

Permettez-moi une petite parenthèse. Les créateurs sont-ils plus importants que leurs œuvres ? En d'autres termes, les êtres humains sont-ils plus importants que les objets inanimés ? Schopenhauer pensait qu'une pierre était aussi importante qu'un homme. Moi, je pense que les œuvres dépassent leurs créateurs. En quelques sorte, les créateurs sont toujours dépassés par les événements. Beethoven est, certes, une figure qui inspire le respect et la terreur, mais je suis encore plus terrorisé par ses quatuors et ses sonates pour piano. Revenons à l'influence du temps sur Beethoven.

Prenons comme exemple les artistes que j'ai cités dans ma pièce *Les tableaux d'une exposition*. Comment Kagel aurait-il pu influencer notre écoute de la *Neuvième symphonie* ? En 1970, il a tourné le film *Ludwig van* où Beethoven lui-même - la caméra représente ses yeux - visite sa propre maison transformée par plusieurs peintres. Joseph Beuys a rempli la cuisine d'entonnoirs et de cornets acoustiques ; Diter Rot a créé une salle de bain dont le centre est une baignoire pleine de bustes du compositeur. Kagel a décoré la « chambre de musique » (*Musikzimmer*) avec des morceaux de partitions qu'il a fait jouer à un groupe d'instrumentistes. Il n'y a pas une note qui ne soit de Beethoven, mais Kagel et ses exécutants ont donné à sa musique un autre sens en changeant l'ordre, l'instrumentation et le contexte. Ce film influence-t-il notre attitude envers Beethoven ? Entendons-nous différemment les œuvres que l'on joue dans le film ? Bien sûr que non. De même, le fox-trot sur un thème de la *Valse en do dièse mineur* de Chopin que j'ai entendu un jour à Moscou n'a pas porté atteinte à ma notion de cette valse.

Mais supposons que l'on projette un film sur un romancier ou un poète dont la maison natale est arrangée d'une façon semblable à ce que nous voyons dans le film de Kagel. En ce cas, nous serions sensibles à la métamorphose, surtout si, dans ses œuvres, l'artiste revient sans cesse sur son enfance, sur l'ameublement de la maison où il est né. Nous découvrons un monde parallèle à l'intérieur duquel auraient pu se dérouler les premières années de sa vie. Les mondes parallèles jouent un rôle très important dans la littérature. Mais ils n'existent pas dans la musique. La connaissance des possibilités poétiques et romanesques que contient une maison, souvent à l'insu de ses locataires, nous aide à pénétrer dans le laboratoire d'un écrivain. En revanche, les lieux où un compositeur vit ou se promène ne jouent aucun rôle dans notre perception de sa musique. Si un compositeur séjourne dans un pays étranger et tombe sous le charme de chants folkloriques au point d'en faire usage dans ses œuvres, une note biographique pourrait nous mettre sur la bonne piste en nous permettant de détecter les traces de cette marotte. Mais notre notion de sa musique ne changerait pas pour autant.

En fait, rien n'est en mesure de changer notre notion d'une œuvre musicale – ni une nouvelle interprétation ni un livre écrit par un musicologue de renom. « Mahler n'était pas fait pour l'affirmation. Sa voix se casse, comme celle de Nietzsche, dès qu'il parle par pure conviction et qu'il proclame des valeurs », écrit Adorno. La musique est toujours affirmative, quelle que soit sa forme et sa tonalité ; elle ne proclame jamais rien, sauf ses propres valeurs. Le texte qui sert de support à une composition musicale proclame parfois des valeurs, mais la musique s'en détache pour prendre son envol, pour proclamer son indépendance. Un compositeur parle toujours par pure conviction. Adorno dénigre la *Huitième symphonie* de Mahler sous prétexte qu'elle était conçue comme un « chef-d'œuvre officiel » dans la grande tradition humaniste. En d'autres termes, c'est une symphonie objective, tandis que les autres œuvres de Mahler porteraient le sceau de ses tourments, de son destin. Je crois que la *Huitième symphonie* porte, elle aussi, le sceau du destin de Mahler. Même dans ses symphonies, un compositeur ne saurait échapper à son destin. Les écrivains le font assez souvent – dans leurs œuvres. Le jugement d'Adorno n'a pas modifié ma notion de la *Huitième symphonie*. Cette notion demeurerait intacte même si j'étais d'accord avec lui.

Une connaissance théorique ne pénètre pas dans ce for intérieur où nous conservons la notion des œuvres musicales. Elle ne perce pas non plus la surface des œuvres que nous analysons. Seule notre connaissance superficielle s'élargit lors d'une analyse musicale. Ce qui compte, pourtant, c'est le rapport direct avec la musique, son impact immédiat. D'ailleurs, la plupart du temps, nous ne pouvons entendre tous les astuces polyphoniques et structurelles dont un compositeur parsème ses opus – surtout s'il s'agit d'Obrecht ou de Dufai. L'analyse de leur œuvre s'apparente au travail d'un mathématicien ou d'un écrivain.

D'une façon générale, l'analyse de la musique a quelque chose en commun avec d'autres arts et avec les sciences. Mais, je le répète, c'est une surface musicale que nous analysons sur le plan structurel, harmonique, polyphonique, etc. La musique elle-même demeure au-delà de nos élucubrations mentales. En revanche, une analyse littéraire s'inscrit dans l'œuvre que nous étudions. Cette œuvre n'existe pas sans notre analyse, sans les lecteurs qui l'analysent inévitablement en la lisant, car il n'y pas d'autres façons de lire un roman ou même un poème. Une œuvre littéraire a besoin d'un public ; une œuvre musicale peut s'en passer.

Continuons à scruter l'immobilité de la musique. Le deuxième nom sur ma liste des personnes susceptibles de « rajeunir » la *Neuvième symphonie* est celui de Franz Kafka. Certains critiques littéraires attribuent à cet écrivain un don prophétique grâce auquel il aurait prédit les camps de concentration hitlériens et staliniens. Je suis plutôt d'accord avec Walter Benjamin qui pense que Kafka écrivait des paraboles en suivant une tradition talmudique. Il

n'était par conséquent ni prophète ni fondateur d'une religion. Mais il faut reconnaître que n'importe quel point de vue ayant pour objet les œuvres de Kafka les modifie insidieusement. Les analyses erronées font partie d'un roman ou d'un conte. D'ailleurs, je me demande si, dans pareil cas, il s'agit vraiment d'une erreur. Dans le domaine littéraire, il y a des jugements originaux et des opinions sans valeur. L'histoire, elle aussi, intervient dans notre lecture des écrivains du passé : elle les remet à jour. Les camps de concentration modifient notre lecture de Kafka, malgré ma conviction que l'auteur ne les a pas prédits. Dans *Les Possédés*, Dostoïevski parle d'un projet de révolution et avance le chiffre de « cent millions » - cent millions de victimes. Le compte n'est pas loin du résultat obtenu en Russie par Lénine, Staline et autres bolcheviks. Une fois de plus, notre lecture se plie aux exigences de l'histoire, d'autant que, dans le cas de Dostoïevski, il est question d'un renouveau du monde. Kafka, de son côté, s'occupait plutôt du destin.

Pour en revenir à la musique, prenons un exemple du même genre – *Bydlo*, célèbre pièce des *Tableaux d'une exposition*. Elle représente une charrette polonaise tirée par des bœufs ; et aussi la Russie elle-même, sa lourdeur, le despotisme de son régime social. Lors de la représentation de ma pièce théâtrale à Moscou, un des mes amis m'a conseillé d'ajouter au texte qui précède l'exécution de *Bydlo* cette phrase : « Aujourd'hui, la Russie prospère. La démocratie et la liberté y règnent sans partage. » Mais *Bydlo* nous rappelle que rien n'a changé, que la Russie est toujours un pays arriéré et bureaucratique. Il va sans dire que je n'ai pas suivi ce conseil. Et pourtant, dans ma pièce, je mets en valeur le côté pictural du chef-d'œuvre de Moussorgski. C'est sa *surface* que j'exploite à des fins théâtrales, car cette musique dépasse largement le cadre des tableaux et des idées de Hartmann, aussi bien que tous les symboles qu'on leur assigne depuis plus d'un siècle. Je crois que *Bydlo* ne représente rien, sinon le destin, son mouvement inexorable. La musique ne change pas en fonction des bouleversements économiques et sociaux. À la différence des *Possédés* de Dostoïevski, *Bydlo* est toujours le même.

Nietzsche constate que la musique est en retard sur les autres arts. Dans son livre *L'esprit de l'utopie*, Ernst Bloch renchérit sur cette observation. Selon lui, un compositeur « se désolidarise du vouloir de son époque », si bien qu'il y a un décalage entre la musique et la société. « La musique (...) roule un flot unique de valeurs égales que flux et reflux laissent intact ; de là vient le caractère intemporel de Bach et davantage encore, à un point étonnant, celui de Wagner. Cela accorde à toute musique contemporaine la possibilité d'atteindre, au moins autant que dans le passé, un haut niveau de fantastique. »

Le troisième nom sur ma liste est celui d'Einstein. Comment pourrait-il modifier notre perception de la *Neuvième* de Beethoven ? Dans un des ses essais sur Kafka, Walter Benjamin cite un extrait du livre d'Eddington *La nature du monde physique*. Et il déclare que rien dans la littérature mondiale ne lui rappelle le style de Kafka aussi vivement que cet extrait. En fait, n'importe quel livre sur la physique moderne ou sur la génétique est susceptible d'enrichir les œuvres de Kafka. Il en va de même pour celle de tous les grands écrivains de l'histoire. Par parenthèse, il serait intéressant de comparer la *Divine comédie* et certains postulats de la théorie quantique. Rien de tel ne peut être fait à l'égard des œuvres musicales. Elles demeurent au-delà des bouleversements sociaux, au-delà du progrès scientifique.

Le nom d'Eisenstein qui figure également sur ma liste nous rappelle une fois de plus l'histoire de la Russie, la Révolution d'octobre. Beethoven est un des rares compositeurs qui aient échappé à l'ostracisme de la censure bolcheviste. Si je ne me trompe, il n'y avait que deux compositeurs officiellement reconnus en Russie à cette époque-là. Le deuxième était Moussorgski. C'est son engouement pour le peuple qui lui avait valu la reconnaissance des autorités. Mais Beethoven ? Que faisait-il dans cette galère ? Après tout, il aimait la liberté et « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! » n'est qu'une paraphrase de « *Seid umschlungen Millionen* ». Il aurait pu collaborer avec Eisenstein en composant la musique d'*Octobre*. Il n'aurait pas refusé, j'imagine, vu son attitude à l'égard des opprimés et des oppresseurs. Quoi qu'il en soit, la faveur dont Beethoven et Moussorgski jouissaient auprès des bolcheviks n'influe pas sur ma perception de leurs œuvres. En revanche, la remarque de Lénine : « Tolstoï est un miroir de la Révolution » ajoute une touche charmante à *La mort d'Ivan Ilitch*.

Penchons-nous, à présent, sur un autre aspect de l'immobilité musicale tout en restant dans le domaine de la prophétie. Tous les musiciens savent que Beethoven a préfiguré un grand nombre de langages harmoniques et de styles qui ont marqué le dix-neuvième et même le vingtième siècle. De temps à autre, en écoutant un quatuor de Bartók ou de Schoenberg, je me dis : « Ceci ressemble à Beethoven. » Et je peux remarquer une similitude entre tel passage de Beethoven et telle œuvre de Debussy. Mais les parallèles que je trace en ces occasions n'influent pas sur ma façon d'écouter la musique de Beethoven. Ses ramifications dans le temps ne la modifient pas.

Prenons un exemple du même genre dans le domaine littéraire. James Joyce a marqué la littérature du vingtième siècle – surtout ces écrivains qui avaient un penchant pour la forme et les explorations linguistiques. La lecture des épigones de Joyce – je ne nommerai que Dos Passos et Severo Sarduy – altère ma notion d'*Ulysse*. Je conclus qu'il faut suivre Joyce avec prudence, que son influence a été plutôt négative. Une influence négative révèle-t-elle

nécessairement un défaut dans les œuvres de celui que l'on prend pour modèle ? Après une lecture de Buzatti et de Beckett, je trouve au contraire que l'influence de Kafka a été positive. Ainsi Joyce et Kafka sont-ils complétés par leurs successeurs. Avec son élégance coutumière, Borges élabore ce thème dans l'essai *Les précurseurs de Kafka*.

Proust, lui aussi, est différent de ce qu'il était dans les années 1920 – grâce à ses successeurs. Durant les huit décennies qui ont suivi sa mort, l'agacement provoqué par le snobisme de ses personnages céda peu à peu la place aux études littéraires approfondies. Le temps semble avoir raccourci ses phrases qui sont tout à fait lisible maintenant : depuis longtemps nous sommes habitués aux phrases longues. En outre, Musil nous a appris que la littérature se situe au-delà des personnages et du décor où ils évoluent – le côté musical de la littérature. N'oublions pas l'importance de la musique dans les œuvres de Proust.

Tout à l'heure, j'ai parlé de l'absence de mondes parallèles dans la musique. Je me rappelle une théorie intéressante selon laquelle nous vivons au milieu de mondes parallèles. Supposons que j'aie le choix entre une tasse de café et une tasse de thé. Je choisis la tasse de thé, mais un de mes doubles opte pour le café qu'il boit dans un monde parallèle, situé à proximité du monde où je me trouve. Dans mon enfance, j'adorais les mathématiques ; par conséquent, je suis mathématicien dans un monde parallèle qui se situe assez loin de ma chambre ou de mon ordinateur. Après tout, il s'agit d'une époque lointaine et d'un choix qui s'oppose à mes occupations actuelles.

Dans la littérature, les mondes parallèles poussent comme des champignons. Chaque épisode, chaque métaphore, se dédouble à n'en plus finir. Parfois, les écrivains cèdent à la tentation et proposent aux lecteurs plusieurs versions d'une même histoire ou une fin alternative. La nouvelle de Tolstoï *Le Diable* en donne une preuve spectaculaire. Un propriétaire terrien succombe aux charmes d'une paysanne. Cette passion l'empêche de penser exclusivement à sa femme qui est terrifiée par l'expression du visage de son mari. Dans la première version, le héros se suicide et personne ne comprend les motifs de son acte. Dans la deuxième version, il tue la paysanne et devient alcoolique en prison. Il aurait pu tuer sa femme dont les commentaires au sujet de ses grimaces devaient l'agacer prodigieusement. Il aurait pu devenir alcoolique sans tuer la paysanne fatale. Il aurait pu tromper sa femme sans s'adonner à la boisson. Tous ces mondes parallèles défilent sous nos yeux lorsque nous lisons la nouvelle. Rien de pareil n'est concevable dans le domaine de la musique qui nous offre un monde, un seul. Il est vrai que nous pouvons embellir une œuvre musicale de nos mondes parallèles. Proust, par l'intermédiaire de Swann, nous en fournit un illustre exemple. Mais la musique n'a

cure de nos humeurs et de nos déboires amoureux. Sous ce rapport, elle s'apparente au Dieu de Spinoza.

Voici comment Claude Lévi-Strauss décrit le rapport entre un tableau ou une sculpture et la personne qui les regarde : « Par la seule contemplation, le spectateur est, si l'on peut dire, envoyé en possession d'autres modalités possibles de la même œuvre, et dont il se sent confusément créateur à meilleur titre que le créateur lui-même, qui les a abandonnées en les excluant de sa création ; et ces modalités forment autant de perspectives supplémentaires, ouvertes sur l'œuvre actualisée. » Il s'agit, une fois de plus, des mondes parallèles. Mais la musique où ces mondes, ces modalités virtuelles, n'existent pas étouffe dans l'œuf les velléités créatrices de l'auditeur qui se sent plutôt dans la peau d'une créature, d'une substance créée au même titre que l'œuvre musicale. En effet, c'est le mécanisme même de la création que la musique nous révèle au fur et à mesure de l'écoute.

La musique est immobile. Elle se situe au-delà des notes, au-delà des interprètes – au-delà d'elle-même en quelque sorte. Comme je l'ai dit tout à l'heure, elle n'a pas besoin du public, des gens qui l'écoutent. Même une statue a besoin de ceux qui la regardent. Rappelons-nous le célèbre poème de Shelley *Ozymandias*. Le poète décrit les restes d'une statue que personne n'a vue depuis des années, depuis des siècles. Les statues se désintègrent en l'absence des spectateurs. L'indifférence du monde les détruit. La musique est indestructible. Évidemment, une partition peut se perdre dans la nature. La musique a-t-elle besoin des partitions ?

Et la littérature a-t-elle besoin des mots écrits, imprimés ? Les poèmes épiques d'Homère, le *Ramayana* et le *Mahabharata* se prêtent davantage à la récitation qu'à la lecture. C'est le cas de la plupart des poèmes, d'ailleurs. La récitation des poèmes se rapproche de la musique, parce que le temps linéaire où se déroule la lecture à haute voix nous prive de la possibilité de revenir en arrière, de relire tel ou tel passage, de créer un monde parallèle. Nous écoutons la voix du récitant et nous suivons l'intrigue, l'itinéraire des personnages. L'espace du récit se forme grâce à l'harmonie des mots qui remplace celle des mondes parallèles et de l'analyse linguistique, poétique, structurelle. Et l'harmonie est le trait essentiel de la musique.

Parlons à présent de l'espace dans la musique et dans la littérature. Permettez-moi de partager avec vous quelques souvenirs personnels. J'ai commencé à lire très tôt et, à la demande de mon père, je me suis attaqué aux romans de Tolstoï dès l'âge de dix ans. C'est l'espace de *Guerre et paix* et d'*Anna Karénine* qui m'a frappé au premier abord. Et il ne faut pas confondre l'espace d'un livre avec ses dimensions. À cette époque, je me sentais incapable d'expliquer ce que signifiait l'espace littéraire et de quelle façon il était construit, mais je savais qu'il était là

– tangible et inviolable. Un peu plus tard, j’ai lu les romans de Dostoïevski, qui m’ont enchanté à un tel point que pendant une année entière je n’arrivais pas à lire autre chose. Pourtant, ce n’est pas l’espace qui m’a séduit dans ces œuvres. En effet, leur espace semble être réduit au minimum. Quelquefois, je compare le style de Dostoïevski à un théâtre d’ombres sans profondeur : les silhouettes des protagonistes se battent et se débattent sur une toile blanche. Le style de Kafka est semblable à celui de Dostoïevski, avec cette différence que les œuvres de Kafka possèdent l’espace des paraboles et, par conséquent, l’espace de la glose. Dans *Les Possédés*, il y a une scène mémorable durant laquelle Chatov gifle Stavroguine qui, de son côté, s’apprête à malmenier l’offenseur. Soudain, il se ravise et, au lieu de tuer Chatov, son ami de jadis, il se cache les mains derrière le dos. Je me rappelle l’état de choc où cette scène m’a plongé. C’est une série de chocs que j’ai éprouvés en lisant *Les Possédés* et les autres romans de Dostoïevski. Maintenant, en relisant les conflits où ses héros s’empêtrent, je ne sens presque rien, car les poses de Stavroguine et les hystéries de Nastassia Philipovna sont, à mon avis, dépourvues d’espace métaphorique, parabolique ou poétique. Je sais ce qui va se passer, et je ne réagis pas. Mais, après tout, un zigzag dessiné sur une feuille de papier peut être beau, sans parler d’un caractère chinois. Et une mélodie sans accompagnement, sans harmonie, est souvent transcendante. N’oublions pas que ce sont les mélodies qui résonnent dans notre cœur et nous accompagnent dans la vie de tous les jours.

Les romans de Tolstoï s’apparentent aux harmonies. C’est une succession de dissonances et de consonances que nous écoutons en lisant *Anna Karénine*. Les métaphores de Tolstoï, son attachement à la terre et au corps humain, rendent les situations et les gens qu’il décrit presque palpables, tridimensionnels. C’est un théâtre qui se confond avec la vie, avec le monde.

Et la musique ? Elle se confond avec la vie, avec le monde. Mais, également, elle se retire du monde. Elle nous envahit ; elle nous échappe. Et, en nous échappant, elle crée un espace supplémentaire. On pourrait dire la même chose à propos de Dieu. La musique crée l’espace et détruit le temps. À l’intérieur de la musique, il y a aussi l’espace. La polyphonie est l’espace par excellence. *L’art de la fugue* est *L’art de l’espace*.

Mais revenons au corps humain que Tolstoï et Nietzsche ont mis en valeur. La musique, elle aussi, met le corps en valeur. Dans son livre *Le plaisir du texte*, Barthes écrit : « Le plaisir du texte, c’est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n’a pas les mêmes idées que moi. » Pendant l’écoute d’une œuvre musicale, le corps suit toujours ses propres idées – du début à la fin. Le corps s’imprègne de la musique qui y laisse son empreinte. Mais cette empreinte ne suffit pas au corps ; il éprouve de la nostalgie pour une œuvre musicale qui, tout à la fois, l’envahit et lui échappe.

Comment jouissons-nous d'un tableau ? Comment y pénétrons-nous ? Le processus a été décrit par un poète français du dix-huitième siècle, Jean-François de Bastide, dans son poème *Les détails* :

*Le premier instant du délire
 Prive de cent détails flatteurs :
 Un parterre, émaillé de fleurs,
 Force les yeux à l'inconstance ;
 Ebloui de tant de couleurs,
 On distingue peu leur nuances,
 On y revient, on jouit mieux
 L'habitude qu'on calomnie,
 Est un trésor pour les bons yeux
 On examine, on apprécie,
 On sent tout, on donne la vie
 À mille riens délicieux...*

Il suffit de remplacer le parterre de fleurs par un tableau.

Comment jouissons-nous d'une œuvre musicale ? Nous ne sommes jamais éblouis par son ensemble. Nous nous *imprégnons* de l'œuvre au fur et à mesure qu'elle progresse.

Comment jouissons-nous d'une œuvre littéraire ? Nous avançons, nous reculons, nous nous attardons à une phrase, à un mot. Notre corps ne s'en imprègne pas, mais il suit parfois ses propres idées.

La musique nous imprègne, en laissant son empreinte dans notre corps, dans notre cerveau. Et l'état où elle nous plonge est immobile, parce que l'on ne peut pas contredire une œuvre musicale. Il est aisé de mettre en doute les idées et les choix de Dante. Mais lorsque nous écoutons le dernier quatuor de Schubert, nous nous *imprégnons* de l'enfer. Et aucune argumentation n'enlèvera cette empreinte de notre corps.

Un jour, un de mes amis moscovites m'a envoyé un CD sur lequel se trouvaient deux œuvres pour piano de Valentine Silvestrov : *Benedictus (la nuit)* et *Sanctus (le matin)*. En les écoutant, j'ai pensé : « C'est la fin du monde. » J'ai même prononcé cette phrase à haute voix. Il faut reconnaître que je suis très sensible au thème de la fin du monde. Dans la plupart de mes œuvres, je déplore la déchéance actuelle et la crise artistique que peu de gens prennent au sérieux. Le monde où les génies n'existent pas court à sa perte : d'après Nietzsche, les artistes

de génie sont la seule justification de notre histoire. Il y a d'autres problèmes, naturellement. Chomsky en parle dans un entretien avec Denis Robert et Weronika Zarachowicz :

« Notre système est extrêmement instable, personne ne sait ce qu'il va devenir. Il est tout à fait possible qu'il s'effondre, notamment à cause d'une catastrophe écologique. Une véritable économie de marché conduirait à une catastrophe généralisée. Dans une véritable économie de marché, chacun s'efforce de maximiser ses profits sans se soucier des conséquences pour le reste de la planète. »

Je ressens quelque chose en lisant ce texte, mais mon corps ne suit pas ses propres idées : il ne s'agit pas d'un roman ou d'un poème. En revanche, mon corps frémit doucement lorsque je récite un de mes poèmes préférés où Leopardi s'adresse à son cœur :

Assai

Palpitasti. Non val cosa nessuna

I moti tuoi, nè di sospiri è degna

La terra.

(Tu as assez battu. Nulle chose ne vaut que tu palpites, et, de soupirs, la terre est indigne.)

Mon corps frémit doucement lorsque je récite ce poème – une partie de mon corps. Nabokov dit qu'il ne faut lire ni avec le cœur ni avec le cerveau. C'est l'échine qui convient le mieux à la lecture. Je ne sais pas si mon échine est sensible au poème de Leopardi, mais il est certain qu'une partie de mon corps suit ses propres idées. Aucune partie de mon corps ne participe à ma lecture de l'entretien de Chomsky ; pourtant, je suis tout à fait d'accord avec lui, et aucun argument ne peut ébranler ma conviction. Lorsque j'écoute les pièces de Silvestrov, mon corps se voit littéralement envahi, presque aliéné par la musique. Ces pièces parlent de la même chose, si tant est que la musique puisse avoir un contenu verbal. Elles parlent d'une catastrophe générale, du cœur qui ne bat plus. Elles reflètent l'état d'un homme qui est devenu indifférent au monde, parce que le monde ne mérite ni ses soupirs ni ses colères. En écoutant cette musique, j'ai eu l'impression que mon cœur et celui du monde avaient cessé de battre. Je me suis même demandé pourquoi j'étais capable d'entendre cette musique. Dans une conférence, j'ai tenté de répondre à la question : « Y aura-t-il de la musique après la fin du monde ? » *Benedictus* et *Sanctus* répondent peut-être à cette question.

Il est probable que Silvestrov ne pensait pas à la fin du monde lors de la composition de ces pièces. Leurs titres désignent plutôt un état de grâce, une béatitude qu'éprouve un homme

qui glorifie le Seigneur. Mais le compositeur n'est pas en mesure d'imposer les associations que sa musique risque de susciter chez ses auditeurs.

Revenons au poème de Bastide que j'ai cité tout à l'heure pour montrer comment nous percevons la peinture. Il y est aussi question d'une femme dont les charmes sont si abondants que le poète ébloui ne saisit presque rien.

*Aujourd'hui je sens, tour à tour,
Se développer tous ces charmes ;
Tour à tour, je leur rends les armes*

Contrairement à ce que nous propose cette image aimable et simpliste, le chemin de la connaissance n'est pas linéaire. Il y a une sorte de va et vient dans nos relations avec les êtres humains. Tantôt nous les sentons et croyons les connaître, tantôt ils nous deviennent étrangers. Un être que nous aimons peut, tout d'un coup, devenir impénétrable à nos regards et insensible à nos caresses. Heidegger parle du même phénomène au sujet de notre perception des œuvres d'art. Tantôt elles s'ouvrent devant nous, tantôt elles se referment, se retirent. La musique est toujours dans notre for intérieur, et en même temps elle est lointaine – d'où la nostalgie que nous éprouvons envers une symphonie, un quatuor, un lied, une sonate. Ils nous appartiennent et ne nous appartiennent pas. Bien plus, nous savons qu'ils ne nous appartiendront jamais. Ils sont toujours ouverts ; ils ne se referment pas. Ils sont à l'intérieur de notre corps et en même temps loin, très loin.

J'aimerais aborder un thème qui peut paraître bizarre dans le contexte de cette conférence. Pourquoi certaines personnes éprouvent-elles le besoin de créer des œuvres d'art ? Laissons de côté le désir d'un succès social, d'une reconnaissance qui, de nos jours, est plutôt réservée aux instrumentistes et aux acteurs de cinéma. Peu de gens connaissent les compositeurs et les bons écrivains, sans parler des poètes. Il y a d'autres raisons qui poussent les hommes et les femmes à sacrifier leur vie sur l'autel de l'art.

Il n'est pas difficile d'énumérer les causes d'une fièvre créatrice qui s'empare d'un écrivain. *Primo* : créer un temps capable de contrecarrer le temps objectif qui le conduit imperceptiblement vers la mort. *Secundo* : ressusciter les morts qu'il aime. *Tertio* : créer un monde auquel Dieu n'a pas pensé.

Un sculpteur souhaite sans doute libérer une statue de l'emprise du marbre où, selon Heidegger, elle est enfermée depuis des temps immémoriaux. Par ailleurs, les sensations tactiles et motrices ont une grande importance dans le travail d'un sculpteur et même d'un peintre.

Quant aux compositeurs, pourquoi écrivent-ils leurs œuvres ? Ont-ils envie de libérer les sons de l'emprise du silence où ils sont enfermés ? Je ne crois pas que la remarque de Heidegger s'applique à la musique. Dans ce domaine, la matière ne crée pas l'œuvre, parce que le silence n'est pas une matière à proprement parler. Le marbre, la toile et le langage sont des matières. Un poète sculpte un poème dans le langage ; un compositeur ne sculpte pas un morceau de musique dans le silence. Il ne le sculpte nulle part. La musique est loin de lui. Pourquoi a-t-il envie de composer ? Un peintre, un sculpteur et un poète imitent la création de Dieu et rivalisent avec Lui. Un compositeur n'imité aucun aspect de l'univers, et ses œuvres ne rivalisent pas avec celles de Dieu pour la bonne raison que seuls les chants d'oiseaux que Lucrèce appréciait énormément (*liquiditas avium voces*) et le sifflement du vent dans les roseaux du Nil invoqué par Diodore, ont quelques points communs avec la musique. La supériorité de la musique est si évidente dans ce cas, que la conclusion qui s'impose est la suivante : Dieu n'a pas voulu créer la musique. Pourquoi ? L'arbre de la connaissance est-il lié à la musique, à son apparition sur terre ?

À dessein, je passe sous silence la « musique des sphères » à laquelle j'ai consacré quelques réflexions dans une autre conférence. Cette fois, je m'occupe exclusivement de la musique *sonore*, de cette vibration dans le vide qui « nous ravit, nous console et nous soutient ».

Dans mon dernier roman, je dis que la première œuvre d'art était une sculpture : *Adam avec une feuille de vigne*. « Une sculpture vivante », auraient dit Gilbert et George. En effet, sans cette feuille Adam était nu tout simplement.

Jouait-il d'un instrument de musique ? La flûte de Pan aurait été un bon choix. En tant qu'instrumentiste, imitait-il les oiseaux ou déviait-il de leurs chants ?

Il devait raconter des histoires à Eve – ses rencontres avec des animaux, avec Dieu. Mais l'histoire qui en a fait un écrivain était celle de la Chute. Il a dû la raconter à Lilith, sa deuxième femme. Et c'est après la Chute qu'il a peut-être composé une œuvre musicale – pour épancher son âme. Aussi la Chute se trouve-t-elle à l'origine de l'art.

Dans ce fatras de suppositions plutôt oiseuses, c'est le rapport entre l'art et le péché originel qui m'intéresse au premier abord. Dans le paradis, personne n'avait besoin de l'art. Nous n'aurions pas envie de créer une œuvre quelconque, si nous étions immortels. D'ailleurs, nos sociétés modernes font de leur mieux pour que nous oublions la mort, ce qui explique partiellement la pénurie de grands créateurs. Jusqu'au milieu du vingtième siècle on célébrait les morts en organisant de somptueuses funérailles. À présent, on n'ose même plus peindre les corbillards en noir : ils sont devenus d'abord gris, puis rouge sombre. Chaque année, le rouge pâlit, de sorte qu'on en viendra sans doute un jour au rose bonbon.

La malédiction pèse-t-elle exclusivement sur les artistes qui n'imitent pas le monde en créant des œuvres auxquelles Dieu n'a pas pensé ? La différence entre *poiesis* (création) et *mimesis* (imitation) n'est pas toujours grande, mais il n'y a aucun doute que la musique n'imité rien. Cela veut-il dire que Dieu n'y a pas pensé ? Je le répète, la création du monde est due probablement à une œuvre musicale.

Bien sûr, on peut prétendre que Dieu a tout créée, même nos pensées les plus intimes. Il y a, pourtant, un problème auquel nous n'échappons pas. Pourquoi la musique n'existe-t-elle pas dans un état naturel ? Les langages non plus n'existent pas dans la nature. Même en décrivant un arbre nous créons quelque chose de nouveau, parce qu'un arbre ne ressemble pas aux mots que nous utilisons pour le décrire. C'est pourtant avec l'autorisation de Dieu qu'Adam nomma les choses.

Au moins, les interprètes imitent les œuvres qu'ils jouent. Et cela m'amène à penser que les compositeurs, eux aussi, imitent quelque chose. Mais ils ne savent pas ce qu'ils imitent, et c'est là une vraie malédiction qui pèse sur eux. Imitent-ils l'esprit de Dieu ? Une hypothèse trop facile. Imitent-ils le temps ? Saint Augustin parle de la musique en ces termes : « la temporalité libre et hors du temps ». Mais est-elle vraiment hors du temps ? en est-elle émancipée ?

« La musique se déroule dans le temps qu'elle cherche à abolir. » C'est une phrase que je répète souvent. Claude Lévi-Strauss associe les mythes à cet élan destructeur. D'après lui, les mythes et la musique sont « des machines à supprimer le temps ». Supposons que la musique ne cherche pas à supprimer le temps, mais, au contraire, qu'elle l'étudie, qu'elle le scrute. Il se peut qu'elle l'imité, en définitive. Pour employer un terme que Claude Lévi-Strauss applique aux œuvres d'art, la musique serait alors un « modèle réduit » du temps.

Que savons-nous du temps ? Que savons-nous de son relief, de son rythme intérieur, de son harmonie, de sa polyphonie, de ses syncopes, de son immobilité, de ses tendances suicidaires ? La temporalité libre existe à l'intérieur du temps.

Elle existe, en tous cas, dans le domaine littéraire. Quel dommage que la littérature n'imité pas la musique : le poème à la sonorité la plus harmonieuse ne s'en approche pas suffisamment pour l'imiter. La poésie et aussi la prose ne négligent pas la sonorité des mots ; mais l'harmonie qu'elles créent ne ressemble guère à l'harmonie musicale. Et le centre de gravité que la tonalité constitue dans la musique n'a pas d'équivalent dans la littérature. Dans un roman, ni le héros ni le sujet ne jouent le rôle de la tonalité autour de laquelle gravitent des harmonies pour s'y dissoudre à la longue. Par ailleurs, la rime est inconcevable dans la musique.

Les mythes se rapprochent-ils davantage de la musique ? Permettez-moi de citer une fois encore *La pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss : « L'art procède donc à partir d'un ensemble

(...) et va à la découverte de sa structure ; le mythe part d'une structure, au moyen de laquelle il entreprend la *construction* d'un ensemble (...) » La musique, elle aussi, part d'une structure pour aboutir à un ensemble, à une harmonie – à l'harmonie.

Dans *Le cru et le cuit*, Lévi-Strauss développe la comparaison entre les mythes et la musique qui, tous les deux, surmontent « l'antinomie d'un temps historique et révolu et d'une structure permanente. » Mais la musique ne se soucie guère du temps historique et révolu, car c'est un éternel présent qu'elle met en valeur – le présent qu'elle intègre dans sa structure. Grâce à la musique, ce présent qui ne bouge pas nous laisse entrevoir ou plutôt entre-entendre l'éternité. Il y a une théorie selon laquelle un chef-d'œuvre musical se caractérise par sa façon de conserver l'équilibre entre la surprise et la prévisibilité, ce qui revient à dire qu'en écoutant de la musique nous anticipons sur son développement. Par ailleurs, Richard Voss et John Clarke ont découvert que la musique a une forme spectrale appelée '*1/f noise*' – confirmation scientifique de cette théorie. Je me rappelle qu'au *mouzikal'noé outchilitshé*, où j'ai fait mes études avant d'entrer au Conservatoire de Moscou, on nous a demandé un jour de compléter le début de plusieurs mélodies inconnues. Ce jeu ne m'amusait pas : à mon avis, le phénomène d'anticipation joue un rôle mineur dans l'écoute de la musique. Nous prévoyons quelque chose en écoutant une œuvre musicale et cela pour la bonne raison que, dans la vie de tous les jours, nous sommes habitués à sonder l'avenir. Mais l'écoute de la musique comporte plusieurs éléments, plusieurs couches qui se superposent. Quand une tempête se déchaîne, la mer répond par une succession de vagues de plus en plus impressionnantes. Mais dans les profondeurs des eaux, c'est le calme qui règne. Ce calme, cette harmonie inébranlable, m'importent davantage que les perturbations atmosphériques. En l'occurrence, les vagues correspondent à cette habitude d'anticipation qui dépasse le cadre de la vie quotidienne pour influencer notre perception des arts – de la littérature, en particulier. « Que le compositeur retire davantage, et nous éprouvons une délicieuse impression de chute ; nous nous sentons arrachés d'un point stable du solfège et précipités dans le vide, mais seulement parce que le support qui va nous être offert n'était pas à la place attendue. » C'est ainsi que Lévi-Strauss décrit ce qui se passe à la surface de la mer. Il s'agit, une fois encore, des mondes parallèles que la musique n'accepte pas facilement, malgré les apparences : la page d'une partition musicale, sillonnée de portées, nous suggère en effet une sorte de parallélisme.

« Le mythe et l'œuvre musicale apparaissent ainsi comme des chefs d'orchestre dont les auditeurs sont les silencieux exécutants. » Une autre citation du même ouvrage de Lévi-Strauss. Je le répète, l'auditeur se sent plutôt dans la peau d'une créature. Au contraire du lecteur, il ne recrée pas une œuvre offerte à lui. Il ne l'exécute pas non plus. Il en reste médusé, presque

paralysé. La musique pénètre en lui comme un rayon de lumière que l'on voit dans les tableaux anciens représentant l'Annonciation ou une autre révélation au caractère religieux. Trois apôtres ont contemplé la transfiguration du Christ. Qu'auraient-ils pu ajouter à cet événement ?

Si la littérature imitait la musique, elle nous expliquerait par le menu la nature du temps et de l'éternité. Si tous les arts imitaient la littérature, nous connaîtrions l'esprit (*the mind*) de Dieu – paraphrase de la célèbre affirmation de Stephen Hawking. Nous le connaîtrions *théoriquement*. À la fin de son livre *Une brève histoire du temps*, Hawking parle d'une théorie complète dont les grands principes seraient compris par tout le monde.

Grâce à la musique, nous connaissons *intuitivement* le grand mystère que Dieu a voulu nous cacher.

UNE ANNULATION

À Tokyo, c'est un homme qui m'accueille de l'autre côté de la douane, et je ne m'occupe plus de ma valise, sauf pour la défaire ou y remettre mes affaires à la fin de mon séjour. Une jolie femme m'accueille à la sortie de Cheremetièvo ; mes muscles sont à la dernière extrémité. Ou s'agit-il des tendons ? Je connais ma douleur, pas mon anatomie.

Je ne l'ai pas ressentie sur le champ, comme si elle était timide et ne voulait pas se manifester logiquement — à la fin de mes tribulations aéronautiques. Souvent, les douleurs préfèrent nous prendre au dépourvu de sorte que nous ne savons d'où elles proviennent ni à quoi attribuer leur insolence. J'ai ressenti cette douleur en sortant du Conservatoire où j'avais entendu la moitié d'un concert dont je garde un souvenir plutôt neutre : il me persuade que, pour une fois, la cause de ma déconfiture ne réside pas dans le domaine de la musique. Mais ses répercussions empiéteront sur le domaine auquel je tiens par-dessus tout : je ne gagnerai jamais ma vie en écrivant des romans policiers. J'ai encore trois concerts à donner. J'en ai déjà donné deux — à Saint-Pétersbourg. Que s'est-il passé là-bas, à part la douleur ?

Juri Temirkanov annule la première répétition. Nous devons jouer un concerto de Mozart. C'est l'ouverture du festival intitulé *Clôture de l'année Mozart*. Il demande qu'on lui téléphone vers six heures du soir pour qu'il dise définitivement s'il dirige le concert ou non. Ce n'est pas lui qui répond au téléphone lorsqu'un responsable de la Philharmonie l'appelle quelques heures plus tard. Tout le monde comprend qu'il s'agit du *zapoï* — de la vodka à gogo. Le monde entier doit se soumettre à la volonté d'un ivrogne talentueux. Le jour suivant, vers onze heures du matin, il annonce enfin sa décision : « Le concert n'aura pas lieu. » Il a eu lieu néanmoins grâce à mon concours, à ma patience, à mon indulgence. J'ai donné un récital pour épargner cette fois à la Philharmonie une humiliation chronique car aucune suite n'est donnée d'habitude aux cris que l'on entend dans tous les pays du monde : « Remboursez ! »

Après la première partie je trouve une lettre dans ma loge : « Le pianiste est un héros, le chef d'orchestre poivrot. » Non, simplement un pianiste qui ne sait pas jouer grand-chose. Un minimaliste de plus. Dans la deuxième partie, je joue la *Sonate en si bémol* de Schubert. Le finale devient tangible grâce à mon bras blessé où l'agonie du compositeur se propage à mesure qu'une cascade d'accords annihile toute velléité pastorale. Je termine la sonate parce qu'il ne s'agit pas d'une sonate inachevée, mais je n'arrive pas à serrer la main aux gens qui viennent dans ma loge pour exprimer leur gratitude. Pendant le dîner qui couronne cette nuit

pétersbourgeoise, je tourne mon verre et jouis des effluves du vin qu'un sommeiller me verse avec une sourire de connivence. Mon bras m'assiste dans ce rituel tant bien que mal. Alors, je me dis que rien n'est perdu. Deux jours plus tard, je donne un second récital dans la ville de mes ancêtres où deux femmes animent ma vie. L'une d'elles me soigne le bras — à genoux. Une vraie femme orientale.

LES MÉPRISES

PERSONNAGES :

Pirandello

Heidegger

L'auteur

Le producteur

ACTE I

Quatre fauteuils où les personnages sont assis. Ils se lèvent de temps à autre et arpentent la scène. Un tas de livres sont empilés sur une table à côté d'une main en plâtre. Plusieurs livres sont par terre.

PIRANDELLO, à l'auteur : Pas la peine de vous frotter les yeux. Ce n'est pas un rêve, ni bon ni mauvais. Vous êtes en train d'écrire une pièce de théâtre.

L'AUTEUR : Je n'arrive pas à écrire pour le théâtre parce que ma prose est trop concentrée, trop poétique. Dans un théâtre, il faut de l'espace: une salle et une scène ne suffisent pas. Parfois, on peut dire : « Je tourne le dos à l'histoire. » Et un personnage sur scène tourne le dos au public. Mais c'est trop simple pour moi, d'autant que j'ai l'intention de faire face à l'histoire, aux tragédies du XXe siècle. Il ne faut pas oublier l'histoire en se réveillant.

PIRANDELLO : Les morts sur scène. La mode fait rage, dirait-on. La Callas, Mozart, Furtwängler, Bohr et Heisenberg, Lénine, Joyce, Tristan Tzara. Des pièces à succès. Ici on ne les aime pas trop. Les morts n'ont aucune envie de revenir sur terre. Ou plutôt, ils ne veulent plus vivre. Nous revenons sur terre de temps à autre, mais nos spectres ne prouvent rien. Malgré les apparences.

L'AUTEUR : Malgré moi, je suis en train d'écrire une pièce de théâtre. Malgré moi, j'ai quitté un jour ma maison, ma patrie, ma langue. À présent, j'ai une autre langue qui me fait mal. Ma bouche, mon cerveau ne la reconnaissent pas. C'est un spectre de langue. Mais des spectres peuvent nous faire mal. Êtes-vous un spectre ?

PIRANDELLO : Je suis un personnage. Sur terre, j'étais auteur. Un tas de personnages me cherchaient. Un tas de personnages m'ont trouvé.

L'AUTEUR : Vous êtes Pirandello ?

PIRANDELLO : Puisque vous y tenez.

L'AUTEUR : Vous vous souvenez encore de votre nom ?

PIRANDELLO : Je me souviens de tout. Si je vivais dans votre monde, je l'oublierai peut-être à la longue. Sur terre, on oublie tout à la longue. Dans l'au-delà, la mémoire ne nous quitte jamais. Je me souviens de tout, mais c'est ma dernière pièce qui opprime ma mémoire. *Les Géants de la montagne*. Mes personnages jouent une pièce écrite par un poète. Et cette œuvre poétique cause leur perte. Le public manifeste sa désapprobation avec une violence cruelle. Les murs en tremblent.

LE PRODUCTEUR : Personne n'écrit comme Pirandello aujourd'hui. La question de l'identité. Réalité, illusion... Je sais que j'existe. Je sais qui je suis. (*En regardant Heidegger.*) Et vous êtes Heidegger, un point c'est tout. Que vous soyez mort ou vivant. Des personnages en quête d'auteur. À d'autres !

HEIDEGGER, *en regardant l'auteur* : Je ne vous cherchais pas. Je ne cherchais pas Dieu non plus. Mais je l'ai trouvé.

PIRANDELLO, *à l'auteur* : Votre auteur. *Notre* auteur.

L'AUTEUR : À vrai dire, je vous cherchais un peu partout. J'étais en quête d'un personnage qui pourrait m'aider à élucider le mystère qui me préoccupe depuis mon enfance. Inconsciemment, je préparais cette pièce. Ces mystères ne s'éclaircissent pas tous seuls. Personne ne nous dira la vérité si nous ne la retrouvons pas à l'intérieur...

PIRANDELLO : De nous-mêmes ? dans nos tripes ?

L'AUTEUR : Je dois comprendre pourquoi tous ces gens l'ont suivi sans mettre en doute sa vérité. Le plus grand mensonge de l'histoire. Malgré eux, ils ont suivi un maniaque, un fou. Ou l'ont-ils fait *consciemment* ?

PIRANDELLO : Ne dévoilez pas trop vite le sujet.

HEIDEGGER : Ce n'était pas le plus grand menteur de l'histoire. Staline mentait aussi.

L'AUTEUR : On ne cherche pas ses personnages pour s'amuser, pour gagner de l'argent.

HEIDEGGER : Vous m'avez trouvé en lisant un livre sur moi, un des innombrables livres qu'on a écrits sur mes œuvres et mes erreurs. Les erreurs excitent le commun des mortels.

LE PRODUCTEUR : Sans elles, vous ne seriez pas là. Personne ne s'intéresse à votre philosophie. Vos erreurs, c'est une autre paire de manches. Votre engagement pro-nazi...

HEIDEGGER : Les morts sont obéissants. Vous nous en faites voir de toutes les couleurs. Les vivants ont toujours raison.

L'AUTEUR, *prenant un livre et lisant* : Ne prenez pas des principes et des « idées » pour règles de votre être. Seul le Führer lui-même est la réalité et la loi de l'Allemagne d'aujourd'hui et de demain.

HEIDEGGER : Si je n'avais pensé qu'à ce que l'on saisit dans une lecture rapide, l'accent aurait été mis sur « le Führer ». Mais l'accent était mis sur le « est », ce qui signifie au contraire qu'« à l'origine et en tous temps, les Führer sont eux-mêmes dirigés » — dirigés par le destin et la loi de l'histoire. Et par Dieu.

L'AUTEUR : Et par un auteur qui en fait des personnages.

PIRANDELLO : Vous allez trop vite, voyons. Il ne faut surtout pas presser le mouvement ! Supposons qu'une pièce de théâtre soit un corps humain. D'abord, vous lui caressez la tête. Ou vous lui chatouillez les talons. Tout dépend de ce que vous écrivez, une tragédie ou une comédie. Ensuite, votre main descend ou monte pour se trouver, à la fin du premier acte, au cœur du sujet. Il ne faut jamais commencer par le cœur.

HEIDEGGER : Le cœur du sujet. Depuis quelques années, tout se passe comme si la vie de Martin Heidegger se résumait à son — bref — engagement pro-nazi. De l'homme lui-même, de sa formation, de ses amitiés, de ses amours on ignore tout, ou presque. De telle sorte que le plus grand philosophe du XXe siècle est devenu, par un effet paradoxal de l'histoire, un grand méconnu.

L'AUTEUR, *prenant un livre* : Mais c'est mon livre. La quatrième de couverture.

HEIDEGGER : Rüdiger Safranski, *Heidegger et son temps*.

L'AUTEUR : Les morts ont-ils une mémoire à toute épreuve ?

HEIDEGGER : Le temps n'existe plus. La mémoire est le seul témoin de son passage. J'aimais le temps.

PIRANDELLO : Je connais par cœur la pièce que vous êtes en train d'écrire. Les morts n'ont que faire de la mémoire. Nous *connaissons* le passé et l'avenir. Notre connaissance est sans bornes. Les mondes virtuels, nous les connaissons tous.

L'AUTEUR : Vous lisez donc les articles et les livres qui ont paru après votre mort. Auriez-vous une bibliothèque dans l'au-delà ?

LE PRODUCTEUR : Ne déviez pas du sujet. Caressez sa tête. Vous pouvez descendre jusqu'aux épaules à présent.

PIRANDELLO : La tête de la pièce que vous êtes en train d'écrire. N'oubliez pas qu'une pièce de théâtre s'apparente au corps humain.

HEIDEGGER : Tout s'apparente au corps humain. Dieu s'apparente au corps humain.

L'AUTEUR : Ça ne me plaît pas. Je n'aurais jamais écrit une pièce comme ça.

HEIDEGGER : Ce n'est pas vous qui écrivez la pièce.

L'AUTEUR : Qui est l'auteur ? le Dieu, le Destin ?

PIRANDELLO : Nous avons pourtant quelque chose à dire. Après tout, nous sommes des personnages. (*À l'auteur.*) Vous aussi, d'ailleurs.

L'AUTEUR : Pas *votre* personnage, en tous cas.

LE PRODUCTEUR : Sept personnages en quête d'auteur. Huit, neuf. Où allons-nous ?

L'AUTEUR : Revenons à votre connaissance de l'avenir.

PIRANDELLO : Entre ces quatre murs, le temps est linéaire. Une pièce de théâtre n'est pas un roman où l'on peut revenir en arrière. On ne feuillette pas un spectacle qui se déroule sur scène, devant un public.

HEIDEGGER : Nous devons utiliser le temps et donc compter avec lui. C'est dans le temps que nous parlons et agissons. Les murs qui nous entourent sont l'horizon du temps. Pas à pas, nous avançons vers la mort. Dès qu'un homme entre dans la vie, il est assez vieux pour mourir. Le temps est linéaire, parce qu'il nous emporte vers la mort.

LE PRODUCTEUR : Que diriez-vous d'un personnage féminin ? Je compte sur une femme pour interrompre les tirades philosophiques.

L'AUTEUR : Hannah Arendt ? Elle était philosophe, elle aussi. Elle était juive. Une force suggestive émanait de ses yeux. (*À Heidegger.*) Vous aviez dix-sept ans de plus qu'elle, n'est-ce pas ? Mais vous étiez marié à une femme ambitieuse, vous aviez deux fils...

PIRANDELLO : Si j'avais été au courant, j'aurais écrit une pièce sur votre liaison. Un suicide aurait arrangé les choses.

L'AUTEUR : Elle habitait dans une chambre de bonne, pas loin de l'université. Dans cette chambre, elle a reçu pendant deux semestres, à partir de février 1924, son professeur de philosophie. Personne n'était au courant de ces rencontres.

LE PRODUCTEUR : Je connais une jolie actrice. Elle n'est pas bête non plus.

L'AUTEUR : Au printemps de 1926, vous allez donner une conférence en Suisse. Vous rencontrez Hannah dans un petit village. Ensemble, vous passez la nuit dans une auberge. Elle devient la muse de *L'être et le temps*. Vous n'auriez pas écrit ce livre sans elle.

LE PRODUCTEUR : Je lui téléphone tout de suite. (*Il sort un portable.*)

L'AUTEUR, *l'arrêtant d'un geste* : Je ne serai pas le premier misogyne du théâtre. Chez Beckett, il n'y a pas beaucoup de femmes.

LE PRODUCTEUR : Personne n'écrit plus comme Beckett, voyons ! Des monologues interminables, un personnage qui écoute de la musique sans dire un mot. Nous ne sommes pas dans une salle de concert, que je sache.

L'AUTEUR : Vous connaissez donc l'avenir ? Dante croit que les morts ne connaissent pas l'avenir proche. Seul l'avenir lointain leur est accessible.

PIRANDELLO : Il voulait leur apprendre quelque chose. Une crise de mégalomanie. Hélas, vous ne pouvez rien nous apprendre.

L'AUTEUR : L'heure de ma mort, la connaissez-vous ?

PIRANDELLO : C'est vous qui écrivez la pièce. Nous ne sommes pas obligés de vous dire ce que vous ne savez pas.

HEIDEGGER : On finit toujours par mourir. Mais pour l'instant, la mort ne nous concerne pas, disent les vivants. La mort n'est pas encore présente ni, par conséquent, menaçante. Mais vous m'avez l'air concerné. La mort vous menace. Bravo ! Il faut saisir la possibilité d'être vous-même.

L'AUTEUR : Comment devenir soi-même ? À quoi bon ? Cet autre « moi », le « moi » authentique, est déjà voué à la mort. Autant rester là où je suis, mêlé à la foule, à l'inauthenticité.

HEIDEGGER : Chacun est l'autre et personne n'est soi-même.

L'AUTEUR : Pourquoi ne pas devenir l'autre ? Cet autre pourrait me survivre. Quand on se mêle à la foule, on choisit l'éternité.

HEIDEGGER : Je me suis toujours tenu à l'écart. Le meilleur moyen de devenir immortel.

PIRANDELLO : Moi aussi. Je reconnais mon engouement pour le fascisme. Mais je me suis tenu à l'écart, parce que la politique n'est pas mon fort, ni mon faible. George Piroué en parle dans le livre qu'il m'a consacré : « Pirandello, une fois son geste accompli, ne l'a prolongé d'aucun engagement militant. Il rend hommage sans pour autant se mobiliser. Il n'assiste pas au congrès des intellectuels fascistes de Bologne tout en revendant, dans une lettre, l'honneur d'y être considéré comme présent. Un chef-d'œuvre de participation ! » Encore un chef-d'œuvre.

LE PRODUCTEUR : Enfin vous abordez le sujet de votre pièce. N'oubliez pas qu'elle s'appelle *Les méprises*. L'engagement de Heidegger, l'engouement de Pirandello.

L'AUTEUR : Il s'agit de *votre* méprise. C'est une pièce au sujet de la mort. Ce n'est pas pour rien que Heidegger y figure en tant que personnage principal.

PIRANDELLO : Et moi donc ? Pensez-vous que je ne sache rien sur la mort ?

LE PRODUCTEUR : La mort n'est plus à la mode. Personne n'ira voir une pièce sur la mort. Je ne marche pas.

L'AUTEUR : D'accord. Procédons par ordre. Le 18 septembre 1924 L'*Impero* publie la lettre d'adhésion au parti que vous avez envoyé au Duce. J'imagine que vous la connaissez par cœur.

PIRANDELLO : Je l'ai apprise par cœur en tant que personnage de votre pièce. Les acteurs n'ont pas le choix. Ils sont obligés d'apprendre ce que l'auteur écrit.

L'AUTEUR : Mais ce n'est pas moi qui l'ai écrite, la lettre. C'est vous ! Je n'aurais pas écrit au Duce, même si j'avais vécu au début du XXe siècle. Et si je lui avais envoyé une lettre, elle aurait été remplie d'injures et d'accusations.

PIRANDELLO : Personne n'a cure de vos lettres. Elles ne sont publiées nulle part. Peu importe. En l'occurrence, je ne suis qu'un personnage de votre pièce. Et vous voulez que je récite la lettre que j'ai envoyée à Mussolini en 1924. La voici : « Excellence, je ne saurais trouver, je le sens, moment plus propice pour témoigner d'une foi nourrie et servie toujours en silence. Si vous me jugez digne d'entrer au Parti national fasciste, j'apprécierai comme le plus grand des honneurs d'y occuper la place du plus humble et obéissant des sans grade. »

L'AUTEUR : Le Duce vous a reçu le 22 octobre au palais Chigi. Qu'avez-vous déclaré le lendemain au chroniqueur de L'*Idea Nazionale* ?

PIRANDELLO : « J'ai toujours eu une très grande admiration pour Mussolini et je crois même être parmi le petit nombre de ceux qui sont capables de comprendre la beauté de la création continue du réel qu'il accomplit : une réalité italienne et fasciste qui ne subit point la réalité d'autrui. »

L'AUTEUR : C'était un masque, rien de plus. Comment l'ignorer ? Vous êtes un jongleur de masques. Comment ne pas reconnaître un masque porté par un tyran, par un régime totalitaire ? Avez-vous jamais compris la réalité ?

PIRANDELLO : La réalité n'est qu'un masque derrière lequel il y a un autre masque. Vous les enlevez tous. À quoi bon ? Il y aura toujours un masque au fond d'un couloir qui ne mène nulle part.

L'AUTEUR : Mais la scène du théâtre n'est pas infinie. Comme la vie humaine.

HEIDEGGER : Nous sommes incomplets, inaccomplis. En même temps, tout être authentique est un *être-vers-sa-propre-fin*.

L'AUTEUR, à Pirandello : La fin de Mussolini vous a échappé.

PIRANDELLO : C'est votre fin qui vous échappe, le jour de votre mort. Et vous ne savez pas non plus ce que vous ferez d'ici là.

L'AUTEUR : En tous cas, je terminerai cette pièce.

LE PRODUCTEUR : J'y compte bien. J'ai perdu trop de temps à écouter vos balivernes.

L'AUTEUR : Récitez-nous votre article qui a paru dans *L'Idea Nazionale* le 28 octobre 1923.

PIRANDELLO, *récitant comme une leçon* : Mussolini ne peut pas ne pas être béni par quelqu'un qui a toujours senti l'imminente tragédie de la vie, vie qui pour avoir quelque consistance a besoin d'une forme ; mais aussitôt, dans la forme en laquelle elle consiste, elle pressent la mort ; car devant et voulant perpétuellement se mouvoir et changer, elle se voit en toute forme comme emprisonnée, elle s'y presse, elle s'y agite, elle la détruit et finalement s'en évade : ainsi Mussolini qui se montre si clairement sensible à cette double et tragique nécessité de la forme et du mouvement, qui veut avec tant de puissance que le mouvement trouve son frein dans une forme ordonnée et que cette forme ne soit jamais vide, vaine idole, mais qu'elle accueille en elle, palpitante et frémissante, la vie de manière que, d'instant en instant, elle se recrée et soit toujours prête à l'acte qui l'affermirait en elle-même et s'impose aux autres.

HEIDEGGER, *à l'auteur* : Allez-y doucement. Ce n'est pas un procès stalinien. Rien qu'une pièce de théâtre. Bien sûr, juger les morts est dans l'air du temps.

PIRANDELLO : Je ne suis pas Hitler !

HEIDEGGER : Moi, non plus.

L'AUTEUR, *à Pirandello* : Seriez-vous Mussolini par hasard ? Un masque de plus.

PIRANDELLO : Mussolini n'était pas Hitler. Il n'a tué personne. Il n'y avait que des vieillards dans nos camps de concentration. Des maisons de retraite, tout au plus. Mes compatriotes ont toujours aimé les juifs.

HEIDEGGER : Mon comportement durant la guerre n'a rien à voir avec les crimes contre l'humanité. George Steiner en témoigne dans le livre qu'il me consacre : « Les allégations d'antisémitisme sont, étant donné l'ampleur du cas, triviales mais également fausses. Du moins je le crois. Je n'ai pas été capable de situer dans les œuvres de Heidegger des sentiments ou propos, même ceux de nature publique ou politique, dirigés contre les juifs – un fait qui l'isole dès l'origine du courant principal du nazisme. »

L'AUTEUR : En juin 1933, Karl Jaspers vous pose la question : « Comment un homme aussi inculte que Hitler pourra-t-il gouverner l'Allemagne ? » Qu'avez-vous répondu ?

HEIDEGGER : « La culture ne compte pas. Regardez donc ses admirables mains ! » Est-ce un crime contre l'humanité ?

L'AUTEUR : Ses mains étaient répugnantes. Comment avez-vous pu les admirer ? Avez-vous déjà vu les mains d'un grand pianiste ? Les mains de Rachmaninov, par exemple ?

Il montre la main en plâtre à Heidegger.

HEIDEGGER : Je n'ai pas dit : « Regardez son admirable cerveau ! » ou « Regardez son admirable cœur ! »

L'AUTEUR : À l'école, nous avions un jeu. Un élève se mettait derrière un camarade (*Il se met derrière Pirandello et agrippe ses coudes*) — comme ça. Puis, il battait ses ennemis par l'intermédiaire de son camarade. (*Ils battent le producteur, puis s'arrêtent.*) Par votre intermédiaire, Hitler battait le peuple allemand, les intellectuels du monde entier. Il voulait utiliser votre prestige international...

HEIDEGGER : C'est moi qu'on battait. Vous devez avoir compulsé le livre de Victor Farias.

L'AUTEUR, *sortant le livre : Heidegger et le nazisme.*

HEIDEGGER : Il y parle d'un certain Jaensch qui me qualifie de « schizophrène dangereux ». D'après lui, mes œuvres sont des « documents psychopathologiques ». Jaensch veut qu'on dénonce une fois pour toutes mon « allemand talmudiste » qui cause tellement d'admiration parmi mes adeptes juifs. Il prétend que je dois ma renommée à la propagande juive. « C'est un scandale que les médecins juifs eux-mêmes abâtardissent la médecine en y incorporant la terminologie heideggerienne, écrit-il. Dans l'insondable profondeur de leur démente, les fous s'admirent réciproquement. »

LE PRODUCTEUR : Qu'avez-vous à répondre ? Evitez les temps morts. Les coupables ne doivent pas prendre le dessus.

L'AUTEUR : Permettez-moi de citer votre leçon *sur La question fondamentale de la philosophie* où vous citez le fragment 53 d'Héraclite (*lisant*) : « La guerre est la mère de tous les êtres et règne sur les choses. Elle donne à voir certaines comme des dieux, d'autres comme des humains, les uns esclaves, les autres libres. » Et voici votre commentaire : « Pour comprendre réellement ces phrases, il faut une conscience de l'existence de l'Homme et du peuple différente de celle que nous avons jusqu'à l'année dernière. » C'est-à-dire, avant l'arrivée des nationaux-socialistes au pouvoir. « Nous devons apprendre à comprendre ce moment historique et à savoir qu'il est suffisamment grand et riche en forces pour que nous puissions nous risquer à renouer avec le début authentique de notre existence historique, portés par l'unique volonté de créer un avenir spirituel à notre peuple et de lui assurer une vocation parmi les autres peuples. »

PIRANDELLO : Je suis las de vos citations. À quoi bon jongler avec des citations insérées dans d'autres citations ? Introduire du théâtre dans le théâtre, comme je le fais dans *Six Personnages en quête d'auteur*, est bien plus intéressant.

L'AUTEUR : Dans ma pièce, il y a aussi du théâtre dans le théâtre.

PIRANDELLO : Vous avez mis mon idée à contribution. L'auteur, le producteur... Dans *Six Personnages*, l'auteur est absent. Dans *Vêtir ceux qui sont nus*, l'écrivain est présent, en chair et en os. Comme vous. Ne vous méprenez pas sur le sens de mes paroles : je ne compare pas ses capacités littéraires aux vôtres.

L'AUTEUR : Mais ce n'est pas *votre* idée. Calderon l'a eue avant vous dans *La vie est un songe*, Corneille dans *L'Illusion comique*. Et n'oublions pas *Hamlet*, la fameuse souricière.

LE PRODUCTEUR : Je ne suis pas sûr que le public aimerait ça. Aujourd'hui, l'action doit être simple et directe. À quoi bon deux théâtres dans un théâtre ?

PIRANDELLO : Pour voir deux pièces en achetant un seul billet.

LE PRODUCTEUR : Mais les gens préfèrent voir deux pièces, l'une après l'autre. Pour en parler à leurs amis.

L'AUTEUR : Dans *Les Méprises*, il y a quatre pièces : la méprise de Pirandello, la méprise de Heidegger, la méprise du producteur et les angoisses métaphysiques de l'auteur. Si les spectateurs racontent mes pièces à leurs amis, ceux-ci auront l'impression que leurs amis, alias les spectateurs, vont au théâtre quatre fois par semaine.

LE PRODUCTEUR : Quoi qu'il en soit, je ne suis pas contre les citations. Le public aime les documents et tout ce qui se rapporte à l'histoire. Il veut « lire utile ». Les divagations d'un auteur sont inutiles. On n'y apprend rien. Les angoisses métaphysiques n'intéressent personne.

PIRANDELLO : Pourquoi ne pas proposer aux spectateurs un mythe qui aurait la valeur d'un document ? Un mythe avec un cachet et une signature.

L'AUTEUR, *prenant un livre et lisant* : « Dans le domaine théâtral, on peut distinguer deux pôles entre lesquels se joue le destin du théâtre contemporain : d'un côté des auteurs poético-extatiques, tels que Shakespeare, Webster, Ibsen, Strindberg, de l'autre des dramaturges qui mettent leur microphone sous notre table et enregistrent nos conversations sans se soucier de notre inconscient ou même de notre conscience. Tchekhov appartient à cette dernière catégorie, si ce n'est que, de temps à autre, ses personnages sortent du cadre d'un bavardage quotidien et se livrent à des envolées poétiques et humanistes qui nous renseignent sur leur conscience et même sur leur inconscient. Ces envolées volontaires et involontaires seraient plutôt d'ordre surréaliste, tant elles tranchent sur la monotonie et la platitude du passe-temps auquel nous fait assister une pièce de Tchekov. Chez Ibsen, ces envolées sont si fréquentes que l'on se demande s'il y a autre chose dans ses œuvres où se révèle pourtant une sorte de toile de fond quotidienne devant laquelle se déroule le drame extatique de Hedda Gabler et Nora Helmer. »

LE PRODUCTEUR : Épargnez-nous la lecture de vos écrits. Ils sont encore plus anodins que vos angoisses.

L'AUTEUR : Un jour, j'ai rencontré un homme de lettres qui m'a posé la question suivante : « Qu'écrivez-vous ? » « Des romans, entre autres. » Il n'a pu retenir une moue de dédain. « Moi, je n'écris que des essais. »

PIRANDELLO : Vous ne parlez pas de moi dans votre essai sur le théâtre. Ibsen, Tchekhov. Vous descendez en flamme un dramaturge que je ne nommerai pas pour respecter la bienséance. « Le style de N. mêle un reportage intimiste et des demi-envolées poétiques qui tombent à plat immédiatement, noyées dans un bavardage quotidien sans intérêt. Proust et Tchekhov pouvaient s'appuyer sur la vie quotidienne parce qu'à leur époque un échange de propos insignifiants reflétait ce qui s'est, hélas, irrémédiablement perdu de nos jours - l'art de la conversation. Aujourd'hui, il suffit d'allumer son téléviseur pour voir les personnages de N. et entendre leurs paroles. » Fin de citation.

LE PRODUCTEUR : Il y en a peut-être trop, effectivement. Trop de citations.

L'AUTEUR : Qu'ils lisent des mémoires ! Pourquoi vont-ils au théâtre ?

HEIDEGGER : Pourquoi méprisez-vous ce penchant pour le savoir historique ? C'est dans un retour authentique sur l'histoire que nous prenons nos distances par rapport au présent, et seul ce recul crée l'espace intermédiaire de l'élan nécessaire pour franchir d'un bond notre propre présent, c'est-à-dire pour le prendre comme tout présent mérite d'être pris : comme un présent à *dépasser*. En fin de compte, seul le retour sur l'histoire nous donne accès à ce qui se passe effectivement *aujourd'hui*.

L'AUTEUR : Vous citez toujours vos œuvres d'autrefois.

HEIDEGGER : Un « moi » authentique n'est pas une girouette. Ceux qui suivent la foule s'adaptent et retournent leur veste. Cette soif de nouveauté vient de la technologie qui se renouvelle tous les jours. Nous avons peur d'être dépassés par les événements. Donc, nous courrons après eux comme des caniches, au lieu de regarder en arrière. Nous oublions nos traditions, les paroles que nous avons prononcées il y a quelques jours. Je suis un berger de l'être. Je garde la poésie du passé où se trouve aussi mes paroles. Je garde l'Europe qui, dans un incurable aveuglement, se trouve toujours sur le point de se poignarder elle-même. L'Europe est prise aujourd'hui dans un étau entre la Russie et l'Amérique. La Russie et l'Amérique sont toutes deux, d'un point de vue métaphysique, la même chose ; la même frénésie sinistre de la technique et de l'organisation sans racines de l'homme normalisé. En un temps où le dernier petit coin du globe terrestre a été soumis à la domination de la technique, où toute occurrence qu'on voudra est devenue accessible aussi vite qu'on voudra, lorsque le temps n'est plus que

vitesse, instantanéité et simultanée, lorsque le boxeur est considéré comme le grand homme d'un peuple...

L'AUTEUR : Vous devez savoir que la Russie n'est plus dans la course.

HEIDEGGER : C'est dans un retour authentique sur l'histoire que nous prenons nos distances par rapport au présent.

L'AUTEUR : D'accord. Faisons un retour authentique sur l'histoire. Cela nous donnera peut-être accès à ce qui se passe aujourd'hui, dans le monde où vous ne vivez plus. Dans votre œuvre il n'y a aucune répudiation du nazisme. Pas une remarque, rien du tout. Comment expliquez-vous ce fait, ce document inexistant, cette lacune historique ? A en juger par le texte que vous avez fait publier en 1953, vous êtes toujours partisan du national-socialisme. Vous y parlez de la grandeur de ce mouvement. Pas un mot sur Auschwitz. En revanche, vous affirmez la vérité intérieure et la grandeur du mouvement nazi. Le culte « du sang et de la terre » vous a poursuivi jusqu'à la mort. Et même au-delà. L'enracinement, l'intimité du sang, le peuple. Moi, j'ai quitté mon pays natal, mon peuple. Parce qu'on peut vivre ailleurs, dans d'autres pays, sur d'autres continents. Il y a d'autres intimités, d'autres amours. Dans sa jeunesse, Joyce a quitté l'Irlande pour ne jamais y revenir. Mais qui parle mieux de l'Irlande que Joyce ?

LE PRODUCTEUR : On a déjà écrit une pièce sur Joyce.

L'AUTEUR : Vous n'êtes presque jamais sorti d'Allemagne. Toujours les mêmes promenades dans la forêt, le long des chemins qui ramènent chez soi. Les chemins que j'emprunte ne mènent nulle part. C'est ainsi qu'on a traduit votre livre *Holzwege* en français : *Les Chemins qui ne mènent nulle part*.

PIRANDELLO, *sur un ton de badinage* : Vers la mort, vers la mort.

HEIDEGGER, *pointant le doigt vers le livre* : Vous empruntez *mes* chemins.

L'AUTEUR : Partout je suis chez moi, partout et nulle part. Partout je bute sur les mêmes énigmes, les mystères que j'essaie d'éclaircir. À la fin de votre existence dans notre monde, vous parliez souvent de clairières. Une ouverture, une révélation, un éclair dans la nuit. Votre silence après la guerre est une nuit où aucun éclair ne s'insinue. Aucune clairière n'allège votre forêt impénétrable, votre Forêt Noire. Il faut sans doute quitter son foyer pour se rendre compte des crimes contre l'humanité, contre le sang humain.

HEIDEGGER : Nous avons tous le même sang, les mêmes veines. Comme s'il n'y avait qu'une seule mère.

L'AUTEUR : Nous n'avons pas le même sang, vous et moi. Et le sang d'Hitler était différent, malgré son groupe sanguin. Ses crimes nous empêchent de nous promener tranquillement. Ils se dressent sur nos chemins. Quels chemins avez-vous emprunté ? Où sont

vos clairières ? Avez-vous lu *Mein Kampf* ? (*Au producteur.*) N'ayez crainte : je ne citerai pas ce livre. (*À Heidegger.*) Vous avez dû y jeter un coup d'œil. Vous l'avez feuilleté sans doute. En tous cas, vous l'avez effleuré, j'en suis sûr. Vos mains ont-elles senti quelque chose, vos admirables mains ?

PIRANDELLO : Où voulez-vous en venir ? Ce livre doit-il laisser des traces sur les mains qui le touchent ? des stigmates ?

L'AUTEUR : *Mein Kampf* a paru en 1927. En 1933, vous parliez d'Hitler avec admiration.

HEIDEGGER : De plus grands ont déjà connu de semblables erreurs : Hegel vit en Napoléon l'esprit du monde et Hölderlin le Prince de la Fête que les dieux et le Christ étaient invités à rejoindre.

PIRANDELLO : Durant l'été 1933, Felix Jacoby a donné un cours sur Horace. Il a dit au début de ce cours : « En tant que juif, je me trouve dans une situation difficile. Mais en tant qu'historien, j'ai appris à ne pas aborder les événements historiques dans une perspective privée. Depuis 1927, j'ai voté pour Adolf Hitler, et je m'estime heureux de pouvoir faire un cours sur le poète d'Auguste l'année du soulèvement national. »

LE PRODUCTEUR : Êtes-vous devenu l'avocat de Heidegger ?

PIRANDELLO : Dans l'au-delà, j'exerce toutes les professions. L'éternité ne nous refuse rien. Mais quoi qu'il arrive, je ne serai pas un avocat d'Hitler. Pour rien au monde !

LE PRODUCTEUR : Et l'avocat de Mussolini ?

HEIDEGGER : Il ne faut pas juger le national-socialisme rétrospectivement, en pensant à ce qui devint peu à peu manifeste après 1934. Au début des années 1930, les différences de classe étaient devenues insoutenables pour tous les Allemands qui vivaient avec un certain sentiment de responsabilité sociale, ainsi que l'étouffement économique de l'Allemagne par le traité de Versailles. En 1932, il y avait sept millions de chômeurs...

L'AUTEUR : *Mein Kampf* a paru en 1927. Hitler y expose ses théories raciales avec une clarté consternante. Dès lors, il n'existait plus.

LE PRODUCTEUR : Que voulez-vous dire ?

L'AUTEUR : En tant qu'homme politique, il n'existait plus. Il ne fallait pas traiter avec lui. Après la parution de *Mein Kampf*, Hitler est devenu un homme invisible.

LE PRODUCTEUR : Herbert Wells nous a mis en garde contre les hommes invisibles.

L'AUTEUR : C'est l'énigme qui me tourmente. Pourquoi les politiciens le prenaient-ils au sérieux ? Politiciens, journalistes, écrivains, philosophes, citoyens ordinaires. Le boycott des

magasins juifs du 1^{er} avril, le licenciement des fonctionnaires juifs décrété le 7 avril 1933. Vous n'avez rien vu, rien entendu, rien senti. Vous continuiez le chemin qui menait à Auschwitz.

HEIDEGGER : Nous sommes tous dans la même forêt, mais chacun suit son propre chemin.

L'AUTEUR : D'accord. Vous vous êtes trompé. Votre grande méprise. Vous n'étiez pas seul. Même Ingmar Bergman croyait en Hitler. Il l'a reconnu à la fin de sa vie. Vous n'avez pas reconnu votre erreur. Pas un mot sur Auschwitz. Pas un mot.

HEIDEGGER : N'êtes-vous pas fatigué des mots ? de tout ce qui bouge ? Regardez les livres sur cette table. N'en avez-vous pas assez ? Et ce théâtre, ces personnages qui parlent à n'en plus finir ? Ils sont obligés de parler pendant deux actes, une heure et demie environ. Pourquoi ne pas écrire une pièce plus courte ? Une pièce de théâtre n'est pas un roman. Elle peut être courte, très courte. Et silencieuse, presque silencieuse. Comme les dernières pièces de Beckett que j'admire énormément. Elle peut être aussi silencieuse que la musique. Et tous ces personnages qui se démènent. Une pièce de théâtre peut être immobile, comme la musique. J'étais immobile et silencieux. Adorno a dit qu'on ne pouvait rien écrire après Auschwitz. Les mots sont compromis à tout jamais. En tous cas, on ne peut rien dire *sur* Auschwitz. Les films qui en parlent ne valent pas grand-chose. La mort est à la mode. Ces films reçoivent des prix, on leur tresse des couronnes. Mais ils ne font pas vivre l'histoire. Seuls les documentaires la font vivre. Les documentaires et les documents. Pas les romans, certainement pas.

PIRANDELLO : Italo Calvino a dit qu'il ne pourrait pas écrire sur l'Holocauste.

HEIDEGGER : L'Holocauste ne doit pas être exploré à des fins professionnelles. Votre pièce est vouée à l'échec.

PIRANDELLO : A votre place, j'écirais une autre pièce. C'est mal parti.

L'AUTEUR : Vous ne serez pas dans cette autre pièce.

PIRANDELLO : Ca m'est égal. Je suis prêt à sacrifier ma vie sur l'autel de l'art.

Deuxième mouvement de la Sonate en si-bémol majeur de Schubert.

HEIDEGGER : En 1944, ma ville natale était sur le point d'être envahie par les Alliés. J'ai mis mes manuscrits en sûreté. Puis, j'ai rendu visite au philosophe George Picht et à son épouse, la pianiste Edith Picht-Axenfeld. Je voulais qu'elle me joue quelque chose. Elle a joué cette sonate de Schubert, sa dernière sonate. J'ai dit à son époux : « Nous ne pouvons pas faire cela avec la philosophie. » Pouvez-vous le faire avec le théâtre ?

Il prend la main en plâtre.

ACTE II

La scène est vide.

Deuxième mouvement de la Sonate en si-bémol majeur de Schubert.

PIRANDELLO, *entrant* : Je ne sais pas si c'est une autre pièce, mais je suis toujours de la partie. Tant mieux. Une vie de plus n'est pas inutile, même dans l'éternité. Je saurai en profiter, croyez-moi. Encore une vie. Et quelle vie ! Sur une scène de théâtre. En tant que personnage, cette fois. Après tout, j'ai toujours été mon propre personnage. Ou un personnage de Dieu. Dans l'au-delà, les dissimilitudes s'estompent. Mais je ne deviendrai jamais un malfaiteur. Un ange, peut-être. Entre les mains de cet auteur, je suis moi-même. Ce n'est pas un mauvais rôle. Je ne me plains pas. Puisque je suis moi-même, j'écirai une pièce dans le cadre de cette représentation qui m'a l'air plutôt ratée. L'auteur l'a compris, d'ailleurs. C'est pour ça qu'il s'est réfugié dans le mutisme à la fin du premier acte. Ou à la fin de sa pièce. Peu importe. Le silence n'était pas absolu. La *Sonate en si-bémol majeur* de Schubert. Une solution de facilité. On y recourt quand on n'a rien à dire. La belle musique remplace le manque d'imagination. Des personnages figés sur scène pendant plusieurs minutes. Est-ce du théâtre ? Au moins, il y avait des personnages à la fin du premier acte. Ils écoutaient la *Sonate* de Schubert. Au début du deuxième acte, il n'y avait plus personne. Rien que la musique. Et le rideau. Les gens ne vont pas au théâtre pour regarder le rideau. Autant le faire chez soi. On ferme les rideaux et on les regarde à longueur de journée. Mais ceux qui vont au théâtre veulent savoir ce qui se cache *derrière* le rideau. C'est moi qui me tiens derrière le rideau, derrière n'importe quel rideau. Je viens comme un voleur dans la nuit. Mon héritage se reflète partout. À quoi pense un spectateur averti en regardant un rideau ? A ma dernière pièce. Voyez-vous, j'ai fait quelque chose de mieux. Une vraie trouvaille ! Les personnages qui se figent ne sont rien à côté de cela. Une sonate pour piano, le rideau fermé. N'importe qui peut le faire. On ferme les rideaux et on met un disque. Moi, je n'ai pas terminé ma pièce. N'importe qui peut ne pas terminer une pièce, direz-vous. Mais je n'ai pas terminé *ma* pièce. Et personne à part moi ne peut écrire ma pièce. Je n'ai pas terminé *Les Géants de la montagne*. La composition de cette pièce s'échelonne sur plusieurs années. Je me suis dit qu'il fallait d'abord en divulguer le sujet, une partie insignifiante. Ce que j'ai fait dans une interview à *La Stampa* le 11 septembre 1928 et au *Corriere della sera* le 13 octobre. Le premier acte a paru en décembre 1931. Dans la *Nuova Antologia*. Le deuxième acte a paru dans *Quadrante*. En 1934. C'était la fin. Le rideau. (*Pointant vers le rideau.*) Regardez mon rideau. Qu'en pensez-vous ? C'est un rideau différent, n'est-ce pas ? C'est le rideau de ma dernière pièce. C'est *mon* rideau. Il est différent de celui

que vous avez vu tout à l'heure. C'est la fin de ma dernière pièce que je vous présente. L'éternité de ma dernière pièce. Mon éternité. Non, je me trompe. Mon éternité est un rideau levé. Mon éternité est la scène où un tas de choses se passe. Un homme ne reconnaît pas sa femme. Quelqu'un n'existe pas. Et pourtant il existe. Son existence et son absence se déroulent sur scène. Hommes invisibles, femmes invisibles. Ils sont bien visibles, voyons ! « La mort du dramaturge a interrompu son travail », écrit Georges Piroué. Il a tort. Mes personnages continuent à vivre sans moi. Ils terminent ma pièce, ils la recommencent. Ils sont tantôt visibles, tantôt invisibles. Dans l'éternité les dissimilitudes s'estompent. L'identité n'a plus de sens. Ma pièce est *Le Roi Lear* et *Les trois sœurs*. Et aussi une pièce que personne n'a jamais vue. Ce n'est pas la mort qui m'a empêché de mettre un point final à cette œuvre. C'est moi. J'aurais pu terminer cette pièce il y a des années, après ma mort, pendant la deuxième guerre mondiale. Je ne la terminerai pas. Jamais. Le mot « jamais » n'est pas courant dans l'éternité. C'est à dessein que je n'ai pas terminé mon œuvre. C'est à dessein que je n'y touche pas. Le néant est plus poétique. Moins théâtral sans doute. Une pièce de théâtre qui n'a pas de fin pose des problèmes aux metteurs en scène, aux acteurs et même aux spectateurs. Un romancier n'est pas tenu de terminer son ouvrage parce que les lecteurs peuvent le faire à sa place. Un livre n'a pas d'espace et vagabonde au gré de ceux qui le lisent. N'importe quel théâtre est un espace clos où commencent et s'arrêtent les jeux de l'amour, les querelles, les meurtres. Aucune action ne se déroule au-delà de cet espace. Que faire des personnages dépourvus d'auteur, de destin, de tâche accomplie ? Et les spectateurs ? Ils sentent le vide qui les sépare de l'harmonie finale, de la catharsis. Le néant, mon néant.

HEIDEGGER, *entrant* : Toutes les choses et nous-mêmes, nous nous abîmons dans une sorte d'indifférence. Cela pourtant non point au sens d'une disparition pure et simple, mais dans leur *recul* comme tel, les choses *se tournent* vers nous. Ce recul de l'existant en son ensemble, qui nous *obsède* dans l'angoisse, est ce qui nous *opprime*. Il ne reste rien comme appui. Dans le glissement de l'existant, il ne reste et il ne nous survient que ce « rien ». *L'angoisse révèle le Néant*. Dans l'angoisse, nous « flottons en suspens ». Plus clairement dit : l'angoisse nous tient ainsi suspendus, parce qu'elle produit un glissement de l'existant en son ensemble. À cela tient que nous-mêmes — nous, ces hommes que voici — *nous nous sentions en même temps glisser* au milieu de l'existant.

LE PRODUCTEUR, *entrant* : On ne peut pas vous laisser seuls une minute. Comme des enfants, vous mettez du désordre partout. Une pièce n'est pas un masque que l'on enlève, puis remet. Ce n'est pas un traité philosophique non plus. Il faut que les spectateurs fouillent dans la vie des personnages célèbres. Surtout s'il s'agit de linge sale. Ou bien il faut qu'ils soient

sous le coup d'un suspense quasi policier. Un homme découvre que sa femme le trompe. Mais, en fait, elle ne le trompe pas. Elle lui dit qu'elle le trompe pour le rendre jaloux. Ou elle ne dit rien. Son silence en dit long sur ce qu'elle mijote. Les lumières pâlisent au bon moment. On ne voit qu'une silhouette au fond de la scène. Un homme, peut-être. Il ne porte pas de masque, et pourtant il est masqué. Un personnage dit n'importe quoi. Est-ce lui que le mari doit soupçonner ? Pourquoi dit-il n'importe quoi ? Quelqu'un frappe à la porte au milieu de la nuit. Un étranger se tient sur le seuil de la maison. Un futur amant ? un mari outragé ?

HEIDEGGER : L'angoisse nous coupe la parole. Parce que l'existant glisse dans son ensemble et qu'ainsi justement le Néant nous accule, toute proposition qui énoncerait l'« être » se *tait* en sa présence. S'il est vrai que dans l'oppression de l'angoisse nous cherchions souvent à combler le vide du silence par un discours au hasard, ce n'est encore là qu'un témoignage *pour* la présence du Néant.

LE PRODUCTEUR : Nous savons qu'une femme trompe son mari. Nous savons avec qui elle le trompe. Mais comment le trompe-t-elle ? où ? Où est l'origine de l'amour qu'elle file avec un collègue de son mari ?

L'AUTEUR, *entrant en riant* : Avec son meilleur ami, plutôt. Ou avec son frère, son frère jumeau.

PIRANDELLO : N. ne vole pas très haut, malgré son effort visible de quitter la terre. Mais il se peut qu'il ne veuille pas que ses personnages volent. Tel un oiseau blessé, la vie veut s'élever et ne le peut pas. Reste à savoir si les personnages de N. sont des oiseaux blessés, des oiseaux tout court, des animaux, des insectes ou, tout bêtement, des hommes et des femmes. À notre époque, il vaut mieux être un oiseau blessé ou un insecte. Les personnages de Beckett sont des animaux ; sauvages pour certains, domestiques pour d'autres. Au cours du temps, ils s'assagissent et deviennent de plus en plus domestiques. Les personnages de N. sont des hommes et des femmes d'aujourd'hui, dont le panorama intellectuel et vital se limite à un écran de télévision où une série hollywoodienne suit son cours. Mais, au lieu de danser, les personnages sursautent. Quel est le sujet de cette série ? Une femme tombe amoureuse d'un homme. Un homme tombe amoureux d'une femme et d'un homme. Il y a un fils qui est perdu à tout jamais et que l'on retrouve tout à coup. En sa qualité de psychiatre, l'homme soigne son fils qui a refoulé la plus grande partie de son enfance. Sa femme tombe amoureuse de leur fils. L'homme tombe amoureux du fils. Le fils tombe amoureux des parents. C'est sans doute plus compliqué que cela, mais on se pose une seule question : À quoi bon perdre son temps ? Le téléspectateur moyen prend au sérieux les amours télévisées où le refoulement peut jouer un certain rôle, car le téléspectateur moyen accepte Freud à petites doses ; et il haït les méchants à

qui il envoie des lettres anonymes. Mais, au lieu de tuer les acteurs, il vaut mieux cibler les mots qui trahissent l'amour, Ibsen, Tchekhov, Beckett et Racine. Combien de mots faut-il tuer dans les pièces de N. ? Faut-il laisser les demi-envolées et supprimer le reste ? Faut-il au contraire tuer (ou refouler) les demi-envolées pour que la monotonie et la médiocrité règnent sans partage ? Ces pièces ne sont ni mortes ni vivantes, ce qui prouve que N. n'est ni chair ni poisson ; et il vaut mieux être soit chair, soit poisson. Il est peut-être trop humain à l'époque où un vrai humaniste s'identifie à un poisson d'or.

LE PRODUCTEUR : Deux femmes sont assises sur un canapé. Un homme les regarde. Qui sont ces femmes ? des lesbiennes ? Ou sont-elles amoureuses de l'homme ?

PIRANDELLO : Je n'ai rien contre le suspense. Je tiens le public en haleine avec mes masques, mes énigmes psychologiques. Mais il y a toujours quelque chose au-delà des masques et même au-delà des visages que je dévoile à la fin d'une pièce. Prenons *La Vie que je t'ai donnée*. Peu à peu, le public comprend que la seule réalité qui nous soit accessible dépend de nos préjugés, de nos humeurs. Elle ne vient pas du dehors. Nous-mêmes sommes à l'origine de tout ce qui se passe autour de nous. Une intrigue en tant que telle ne m'intéresse pas. C'est l'au-delà de l'intrigue qui m'intéresse. Les personnages se meurent. Que font-ils dans l'au-delà ? Le spectacle est terminé. Les gens rentrent chez eux. La solitude les attend d'une manière ou d'une autre. Certains vivent tous seuls, les autres souffrent d'insomnie. Ils ne pensent pas aux déboires domestiques, aux passions cachées. C'est la toile de fond qui les intrigue. Que voient-ils sur cette toile ? Des signes cabalistiques.

HEIDEGGER : La solitude n'apparaît pas et ne consiste pas dans l'éloignement de ce qui nous appartient, mais dans l'arrivée d'une autre vérité, dans le surgissement de tout ce qui est seulement étrange et singulier.

L'AUTEUR : Vous citez une lettre que vous avez écrite à Elisabeth Blochmann en 1938. Encore une répétition.

HEIDEGGER : Dans la musique, il y a beaucoup de répétitions. La musique n'existe pas sans répétitions. Pourquoi devons-nous exister sans répétitions ? La musique nous apprend un tas de choses : silence, immobilité, harmonie, ordre. L'au-delà est musical. Même les sourds entendent cette musique.

L'AUTEUR : Peut-on régler sa vie sur la *Sonate* de Schubert ? *Madame Bovary*. Flaubert a ressenti les symptômes de son empoisonnement. Mais il a vécu 25 ans après cette mort imaginaire. On ne survit pas à la *Sonate en si-bémol*, à la *Neuvième* de Bruckner, à la *Dixième* de Mahler, à son unique mouvement. Avons-nous besoin d'autres mouvements ? Avons-nous besoin de quatre mouvements dans notre vie ? Un mouvement suffit, à condition qu'il soit aussi

beau que celui de la *Dixième* de Mahler. Comment régler notre vie sur ce mouvement ? La musique règle la vie des compositeurs. Elle leur dicte ses lois. Peuvent-ils régler leur vie sur la musique, sur les œuvres qu'ils composent ? Sont-ils le corps dont la musique est l'âme ? Le corps règle-t-il son existence sur l'âme qui l'habite ? Il y a des corps qui ne sentent pas la présence d'une âme et folâtraient aussi longtemps que cela leur est permis.

LE PRODUCTEUR : Encore une digression. Une pièce de théâtre n'est pas un essai.

PIRANDELLO : Ma pièce *La Vie que je t'ai donnée* prouve que le théâtre peut être d'ordre spéculatif sans ennuyer personne.

L'AUTEUR : La musique nous détruit. Elle nous sauve. En 1947, Schoenberg compose *Un Survivant de Varsovie*. C'est une courte pièce de huit minutes environ. Un rescapé du ghetto de Varsovie parle, un chœur chante. Hommes, femmes, enfants et vieillards se comptent à haute voix avant de partir pour les fours crématoires. On entend les vociférations du *Feldwebel*. Il aiguillonne ses hommes qui donnent aux Juifs des coups de crosse. Soudain, les victimes entonnent « le vieux credo oublié », le *Schema Israël* qui résonne plus fort que les ordres, les coups, la mort.

HEIDEGGER : L'organisation d'un peuple conçu comme masse vivante et comme race. Vous chantez tout seul. Et vous chantez faux.

PIRANDELLO : Comptez-vous représenter votre pièce ? sur scène ? Ou l'écrivez-vous pour régler à huis clos vos comptes avec l'histoire ? Nous sommes quatre et il faut tout un peuple pour la représenter, l'humanité entière.

PRODUCTEUR : Nous allons manquer de figurants.

PIRANDELLO : C'est une œuvre chorale.

L'AUTEUR : Vous avez raison. *Un Survivant de Varsovie* suffira. Nous n'avons pas besoin de cette pièce. Sortez ! Sortez tous !

HEIDEGGER : Après vous.

L'AUTEUR : Pendant le récit, on n'entend que des instruments isolés, comme si la musique écoutait les paroles. Mais à l'entrée du chœur à l'unisson, l'orchestre se déploie en un *tutti* grandiose. Un document. Ce n'est pas une fiction édulcorée, un beau film sur l'infamie. C'est un document et une preuve de l'immortalité.

HEIDEGGER : Il faut écouter la musique. Vous essayez de décrire une œuvre que l'on peut écouter, qui parle d'elle-même. La musique a son langage qui n'a besoin ni de paroles ni d'acteurs.

PIRANDELLO : « La vie a vaincu la mort. » « Les victimes ont triomphé des persécuteurs. » Ces clichés rabaisent la grandeur tragique de l'événement. « Ils sont

invincibles parce qu'humains, de cette humanité qui prend Dieu à témoin de son existence. » D'accord, les persécuteurs sont inhumains et ils ne chantent pas. Ils crient au lieu de chanter. Et ils donnent des coups de crosse. Les victimes chantent. Cet appel à Dieu reste sans réponse, mais il assure une victoire psychologique. Vous parlez de cette victoire comme s'il s'agissait d'une compétition. Faites un effort ! Pénétrez à l'intérieur de cette mort qui n'est pas grandiloquente. Enlevez tous les masques ! Même la musique est un masque. Vous écrivez une pièce de théâtre dans un fauteuil, à l'abri de la cruauté.

HEIDEGGER : Mais pas à l'abri de la mort.

PIRANDELLO : Ces gens sont morts il y a soixante ans. Une victoire psychologique, une mort atroce. Pourquoi utiliser leurs souffrances à des fins professionnelles ?

HEIDEGGER : Laissez parler la musique.

Trente secondes de silence.

PIRANDELLO : Que se passe-t-il ? N'avez-vous pas un enregistrement de cette œuvre ?

LE PRODUCTEUR : Ce n'est pas le moment, je sais. Je suis terre à terre sans doute, mais j'aimerais savoir à combien s'élèvent les droits d'auteur. Un chœur, un orchestre. Le métier de producteur n'est pas facile. Vous écrivez des tirades spectaculaires, tandis que moi...

L'AUTEUR : *Un Survivant de Varsovie* n'est pas spectaculaire. Ma description de cette musique n'est pas spectaculaire non plus. Mes paroles sont écrasées par cette musique et par l'événement qu'elle raconte. Non, non, la musique ne raconte rien. Elle a son langage qui ne parle pas. C'est le silence que la musique traduit par le truchement des sons.

HEIDEGGER : La musique n'est pas une traduction. Elle ne traduit rien. N'essayez pas de la traduire non plus. Pourquoi traduire la musique en mots ? Une traduction qui ne quitte pas le domaine linguistique déforme déjà nos pensées, nos traditions, notre histoire. La reprise des mots grecs dans la pensée romano-latine nous a fait du tort. La pensée romaine reprend les mots grecs, sans l'expérience originale correspondant à ce qu'ils disent, sans la parole grecque. C'est avec cette traduction que s'ouvre, sous la pensée occidentale, le vide qui la prive désormais de tout fondement.

L'AUTEUR : La musique *est* un fondement. Et le vide. *Un Survivant de Varsovie* est un fondement. C'est bien plus qu'une victoire psychologique.

PIRANDELLO : Les mots de la langue maternelle que l'on échange avec un compatriote à l'étranger sont aussi un fondement. Et quand on rentre chez soi, toute la rue parle italien.

L'AUTEUR : Un homme qui sourit sur le chemin de l'échafaud triomphe des persécuteurs. Mais un peuple qui entonne un hymne ancien, l'hymne de ses origines, crée son fondement. Il est plus vaste qu'une clairière dans les bois. C'est une plaine au milieu de laquelle se dresse un temple que personne ne détruira.

HEIDEGGER : Cette illumination soudaine est l'éclair.

PIRANDELLO, à l'auteur : Vous ne rentrerez pas chez vous.

L'AUTEUR, à Heidegger : C'est plus qu'un éclair. *La Nuit transfigurée*.

PIRANDELLO : Une autre œuvre de Schoenberg. Pourquoi n'en avez-vous pas fait un de vos personnages ?

L'AUTEUR : Parce que je veux me débarrasser de tous les personnages. Que faites-vous là ? Je ne vous ai pas appelé. Il y a des questions qui me tourmentent. Et ces questions n'ont pas de réponses. Ce n'est pas vous qui répondrez à ces questions. Personne n'y répondra. Seule la musique peut nous éclairer sur les énigmes contre lesquelles viennent buter nos raisonnements, nos romans, nos films, nos pièces de théâtre. Il faut écrire sur l'Holocauste : romans, essais, poèmes. Il faut faire des films sur l'Holocauste, parce que la mémoire humaine est courte. Nous ne sommes pas des éléphants. L'horreur que nous éprouvons perce à travers nos œuvres, quelles que soient leurs imperfections, leur fausseté. Les spectateurs sentent la blessure de celui qui fait un film, écrit un roman. Ils touchent cette blessure. Les documents ne suffisent pas. Ils sont trop objectifs. La tragédie doit être ressentie par un créateur qui infuse un sang nouveau à l'histoire. C'est pour cela que le sang de l'histoire continue à couler.

PIRANDELLO : Il coule à flots, hélas. Il coulera encore et encore, même si vous ne terminez pas cette pièce.

L'AUTEUR : Je ne la terminerai pas.

LE PRODUCTEUR : Une œuvre ratée est utile, à condition de traiter un sujet de cette envergure. Peu de gens connaissent les documents que vous produisez à l'appui de vos accusations. Vous vous méfiez des mots, mais c'est la seule façon de communiquer avec autrui. La musique ne dit rien.

HEIDEGGER : Le langage est la maison de l'être. Dans son abri, habite l'homme. Les penseurs et les poètes sont ceux qui veillent sur cet abri.

L'AUTEUR : Chaque mot est une traduction. La musique n'en est pas une. Mieux encore, elle est intraduisible.

HEIDEGGER : Dans la langue grecque, ce qui est dit en elle *est* en même temps. Lorsque nous écoutons un mot grec avec une oreille grecque, nous sommes dociles à sa présentation immédiate de ce qu'il dit. Ce qu'il présente est ce qui est là devant nous. De par le mot entendu

d'une oreille grecque, nous sommes directement en présence de la chose elle-même, et non pas d'abord en présence d'un simple signe verbal.

L'AUTEUR : Les Grecs n'ont pas connu cette horreur. Après la deuxième guerre mondiale, leur langue serait devenue un amas de signes verbaux. Aucune langue ne peut nous confronter à cette tragédie.

PIRANDELLO : Alors, écoutons *Un Survivant de Varsovie*.

L'AUTEUR : La *Sonate* de Schubert est *Un Survivant de Varsovie*. En 1492, les juifs furent chassés d'Espagne. Deux œuvres anonymes, parues à cette époque, imposent des significations apocalyptiques à chaque mot des Ecritures. La première est un commentaire de la Tora, la seconde un commentaire des Psaumes. Leurs auteurs prétendent que les Ecritures ont soixante-dix « faces » et manifestent une face différente à chaque génération, avec un mode varié de discours. Les contemporains de l'Expulsion rapportent chaque mot de la Bible à l'Exil et à la Rédemption. La face de Schubert qui se manifeste aujourd'hui dépeint une catastrophe plutôt qu'une promenade champêtre. La deuxième guerre mondiale, ses victimes, les témoignages des survivants, continuent à nous hanter. Et l'histoire de l'après-guerre, malgré quelques soubresauts optimistes, apporte peu de réconfort. Les dernières œuvres de Schubert se métamorphosent en hymnes apocalyptiques. Même si tout allait bien dorénavant, l'histoire nous persécuterait. Nous sommes ses victimes. L'histoire crie, vocifère, donne des ordres. Elle chante aussi. Ces chants sont encore plus tristes que le reste.

HEIDEGGER : N'y aurait-il pas une clairière où règne le silence ?

L'AUTEUR : Pourquoi ne pas en créer une ?

Une minute de silence.

LE PRODUCTEUR : Je ne trouve pas ça drôle. Chacun peut écouter le silence à la maison.

HEIDEGGER : Pourquoi cette idée fixe ? Il y avait d'autres criminels dans l'histoire. Staline n'est pas mieux qu'Hitler.

L'AUTEUR : Staline n'était qu'un tyran, un super Néron. Hitler était différent. Un être appartenant à une autre espèce. Pas une espèce humaine. Pas une espèce animale. Une autre espèce. Et les hommes l'ont suivi.

LE PRODUCTEUR : Pas tous, pas tous.

L'AUTEUR : L'humanité n'existe plus. Une autre espèce habite la Terre actuellement.

PIRANDELLO : C'est vous qui habitez dans un autre pays. Une langue étrangère. Une langue qui ne vous met pas directement en présence de la chose elle-même. La langue de l'absence.

L'AUTEUR : L'histoire n'a plus de sens. C'est une autre histoire.

HEIDEGGER : Ne l'auriez-vous pas suivi ? Rétrospectivement, vous le condamnez.

L'AUTEUR : Il fallait que ça change. Il faut que ça change. Le monde est encore pire qu'autrefois. Je n'aurais pas admiré Hitler, ni ses mains ni ses discours. J'aurais pu admirer quelqu'un d'autre, un lieder charismatique, un tyran philosophique.

HEIDEGGER : La réalité révolutionnaire ne peut être vécue que par celui qui est capable de la vivre, et non par l'observateur.

L'AUTEUR : Rien ne changera plus. Personne ne viendra.

PIRANDELLO : Ni le Christ ni l'Antéchrist. Cela vous évitera une méprise.

L'AUTEUR, à *Heidegger* : J'applique vos concepts à l'Holocauste. N'est-ce pas bizarre ? Non, il n'y a qu'une seule mère. Il n'y a qu'un seul père. Vous êtes dans mon sang. Je suis le gardien du passé où les victimes chantent le *Schema Israël*. Je suis le gardien de la Terre.

HEIDEGGER : La Terre, c'est le sein dans lequel l'épanouissement reprend, en tant que tel, tout ce qui s'épanouit. En tout ce qui s'épanouit, la Terre est présente en tant que ce qui héberge.

L'AUTEUR : Les morts s'épanouissent.

LE PRODUCTEUR : Et les vivants ? Vous, par exemple ?

L'AUTEUR : Pourquoi j'aime tant les bois ? Parce que je suis né près d'un immense parc ? Je devais avoir quatre ans, cinq ans peut-être. J'étais seul. Ma grand-mère n'était pas loin, mais je me sentais seul. Tout à coup, j'ai vu une petite fille derrière un arbre. D'abord, j'ai vu sa main, ensuite son chapeau bleu marine. Enfin, j'ai vu son visage. D'après mon souvenir, ce n'était pas un joli visage. Il n'était pas laid non plus. Pourquoi me rappeler tout ça ? Je me rappelle son visage, son chapeau, sa main. Je la vois plus clairement que les femmes dont j'étais amoureux. Pourquoi ce souvenir inutile ? Elle doit être morte à présent. En Russie, l'espérance de vie est inversement proportionnelle à la taille du pays.

PIRANDELLO : Nous n'y sommes pour rien.

L'AUTEUR, au *producteur* : Voulez-vous terminer cette pièce ? Vous n'êtes pas un fanatique du silence.

LE PRODUCTEUR : Le silence est l'ennemi du passé. Il faut *parler* des crimes contre l'humanité, contre l'histoire.

HEIDEGGER : Je pourrais terminer votre pièce. Je la connais par cœur.

PIRANDELLO : Moi aussi.

HEIDEGGER : Vers la fin, je dis : « Il se peut qu'un jour il nous faille sortir de notre banalité quotidienne et nous jeter dans la puissance de la poésie, et que nous ne retournions plus dans ce quotidien tel que nous l'avions quitté. »

PIRANDELLO : Et moi, je ne dis rien. Dommage ! C'est ma dernière réplique. Il faut que je quitte la scène avec panache. Enlevez les masques ! Non, je dirai plutôt : « Mettez les masques. Il y en a partout. Nous ne sommes jamais à court de masques. L'histoire est un bal masqué. »

LE PRODUCTEUR, à l'auteur : Qu'en dites-vous ? Vous ne dites rien. Est-ce le silence qui garde le passé, les morts ? Peut-être. Mais je n'ai pas de temps pour le silence. Il faut terminer cette pièce. *Les Méprises*. Il faut acculer Heidegger à des aveux. Ou à des demi-aveux. Ce n'est qu'une demi-pièce de toute façon. Un quart de pièce. (*A Heidegger.*) Pourquoi admiriez-vous Hitler ?

HEIDEGGER : Parce qu'on avait besoin de renouveau. Approuvez-vous le monde d'aujourd'hui ? Le monde sans philosophie, le monde sans art.

LE PRODUCTEUR : Et les camps de concentration ? Il n'y en a presque plus.

HEIDEGGER : La terre entière est devenue un camp de concentration.

LE PRODUCTEUR : Pourquoi admiriez-vous Hitler ?

HEIDEGGER : Une méprise.

LE PRODUCTEUR : Pourquoi n'avez-vous rien dit sur l'Holocauste ?

HEIDEGGER : Napoléon était un dieu pour Hegel et Hölderlin...

LE PRODUCTEUR : Pourquoi n'avez-vous rien dit sur les crimes perpétrés au cours de la deuxième guerre mondiale ? Pas un mot sur Auschwitz.

HEIDEGGER : En 1947, Herbert Markuse m'a envoyé une lettre où il me demandait de dire un mot sur l'Holocauste. Il souhaitait une déclaration publique dans laquelle j'attesterais de mon évolution et de ma métamorphose. L'opinion publique réclamait que je dénonce les crimes perpétrés contre des millions de juifs. Comme si j'avais été complice de ces crimes.

LE PRODUCTEUR : Pourquoi n'avez-vous rien dit sur Auschwitz ?

HEIDEGGER : Parce que mes collègues proclamaient de la manière la plus répugnante leur revirement. Ils ne voulaient pas compromettre leur carrière dans l'Allemagne de l'après-guerre. Je ne voulais pas agir de la même façon.

LE PRODUCTEUR : Une promenade dans les bois. Tous les jours. Comme si de rien n'était. La Forêt Noire.

HEIDEGGER : Votre monde n'est pas meilleur. Vous tuez les gens sans les tuer. Personne ne crie. Il n'y a pas de *Feldweibel*, mais les gens meurent comme des mouches. Ils ne sont même pas des mouches. Donc, ils ne meurent pas. Vivre, vivre à tout prix. Nietzsche en parle dans son Zarathoustra. Le Dernier Homme qui rapetisse toute chose. Le Dernier Homme qui vivra le plus longtemps. Les derniers hommes abandonnent les contrées où la vie est dure, car on a besoin de chaleur. On aime encore son prochain et l'on se frotte contre lui. On a besoin de chaleur.

LE PRODUCTEUR : Vous ne répondez pas à ma question.

HEIDEGGER : Ce sont des morts-vivants.

LE PRODUCTEUR : Vous cherchez vainement un faux-fuyant.

HEIDEGGER : Le silence est le seul hommage aux victimes. Le silence est la seule expression de l'Holocauste. Pourquoi exprimer cette tragédie ? Pourquoi la traduire ? Pourquoi la traduire en justice ? Nous devons y pénétrer en silence, pas à pas, à pas feutrés. Nous devons demeurer dans cette tragédie.

LE PRODUCTEUR : Des promenades silencieuses. Comme si de rien n'était.

HEIDEGGER : Cette tragédie est un temple qui ouvre un monde. Il donne aux choses leur visage et aux hommes la vue sur eux-mêmes. La vue reste ouverte aussi longtemps que Dieu ne s'en est pas enfui.

LE PRODUCTEUR : Dieu s'en est enfui. Il n'y a plus de Dieu dans *votre* temple. La Forêt Noire. À quoi pensiez-vous durant vos promenades ? L'Holocauste, la poésie, Hannah Arendt. À quoi pensiez-vous ? à qui ?

Deuxième mouvement de la Sonate en si-bémol majeur de Schubert.

Sur un écran, on projette un documentaire sur les promenades de Heidegger.

UNE ROMANCE

L'affirmation n'a pas d'autre objet que soi-même. Mais précisément, elle est l'être en tant qu'elle est à elle-même son propre objet. L'affirmation comme objet de l'affirmation : tel est l'être. En elle-même et comme l'affirmation première, elle est devenir. Mais elle est l'être, en tant qu'elle est l'objet d'une autre affirmation qui élève le devenir à l'être ou qui extrait l'être du devenir. C'est pourquoi l'affirmation dans toute sa puissance est double : on affirme l'affirmation.

Deleuze, Nietzsche et la philosophie

Je retombe en enfance et j'affirme l'existence de cette métamorphose qui n'en est pas une : j'étais un enfant autrefois. C'est un souvenir ou l'éternel retour, rien de plus, rien de moins. Héraclite m'aurait approuvé : « Jour du monde, c'est un enfant jouant au trictrac ; d'un jeu d'enfant il est le règne. » Mes jeux préférés étaient les mathématiques. J'aimais les jeux de construction et je rêvais de construire une radio pour capter les ondes du monde entier. À présent, je ne capte même pas les ondes de mon prochain. Et n'importe quel mode d'emploi me fait peur, même s'il s'agit de brancher une lampe. Je ne retombe donc pas en enfance. Je me demande où j'en suis ; c'est mon affirmation qui doit le savoir.

Mon désir d'affirmation est une affirmation. De quoi ? De moi, de ma vie, de mon passé qui n'est autre que mon présent et mon avenir. Cette citation de Deleuze et de Nietzsche est mon affirmation. Chaque note est mon affirmation ou l'affirmation tout court. J'existe, donc je suis. C'est trop facile et je le sais ; je sais trop de choses. Je constate que les pianistes stupides et bornés jouent Schubert mieux que ceux qui lisent des livres. Souvent on s'affirme quand on est stupide, quand on ne sait rien de la vie. Ce n'était pas le cas de Nietzsche – ni de Schubert, d'ailleurs. Mais il faut fermer les yeux pour laisser l'affirmation agir à son gré. On agit souvent à la place de l'affirmation et on a tort : il faut la laisser faire. Elle nous entraînera dans son sillage – tôt ou tard, à tort ou à raison.

Les films soviétiques que je revois pour affirmer mon retour en enfance ne sont pas parfaits : il y a trop de soviétismes dans ces films. On chante les vertus du travail et je n'ai pas besoin de ces chants pour travailler. Il y a des chansons que j'aime beaucoup car elles m'aident à vivre ; elles marchent avec moi. Jean-Paul II dit que Dieu marche à côté de nous ; Il est notre compagnon de voyage et notre garde du corps, notre garde de l'âme. On tire sur nous ; on nous pervertit. Dieu tend la main, et les balles ainsi que les perversions s'incrustent dans Ses doigts. Il les extrait et les jette dans une poubelle ; tous les problèmes sont résolus et nous continuons à marcher.

Dans ma première enfance, j'ai vu un film dont je n'arrive pas à me rappeler le titre. Je veux le trouver dans la nouvelle Russie qui rétablit, ne serait-ce qu'en partie, les valeurs de l'ancienne Russie que nos arrière-grands-parents ont connue. Cette nouvelle Russie n'oublie pas les films des années cinquante où il y a tant de jolies chansons, tant d'amitiés, tant d'amours. Même les amours ratés nous apprennent quelque chose. Ce sont surtout les amours ratés qui nous enseignent la vie.

Je cherche ce film dans tous les magasins ; personne ne peut m'aider car je ne connais pas le titre du film. Je ne connais même pas le nom de l'actrice ou celui de l'homme qui chante une chanson, ou plutôt une romance. Je trouve le film dans une sorte de Fnac qui s'appelle « *tolkoutchka* ». « *Tolkat'sia* » veut dire « se bousculer » ; les gens s'y bousculent en espérant trouver et acheter quelque chose de rare, pour ne pas dire de rarissime.

Je pose la question à un vendeur ; il tient une petite boutique dans ce centre commercial. Je chantonne la romance et je prononce quelques paroles. « Tu es jeune et belle. Pourquoi ne t'ai-je pas rencontrée à cette époque lointaine... ». L'homme veut dire qu'il a été jeune, un jour. Il n'arrive pas à retomber en enfance au bon moment. Il le fait peut-être au mauvais moment, n'importe comment. Il n'arrive pas à le faire quand il faut le faire pour plaire à la jeune femme. L'amour est hors de question, hélas. J'ai déjà cité cette romance ; j'ai déjà voulu redevenir jeune. Cela n'en prend pas le chemin.

Le vendeur ne connaît ni la musique ni les paroles de la romance. Il est trop jeune sans doute pour connaître cette musique. Il connaît surtout les images qui ne m'intéressent pas. Il me montre deux DVD qui ne me disent rien. Je continue à lui parler de ce film ; il en parle à un copain qui ne le connaît pas non plus. On appelle quelqu'un d'autre ; je ne me souviens même pas si c'est une femme ou un homme qui répond à l'appel. Je recherche le temps perdu ; j'effectue cette recherche tous les jours, mais elle ne mène à rien. Je retrouve des films, des mélodies, des amours qui ne m'appartiennent pas. Le passé m'appartient, mais je ne le retrouve pas. Aucun pavé, aucune chaussure ne me le redonnera.

Je bouge, je me déplace ; l'espace s'offre à moi, mais le temps est plus récalcitrant. C'est dans le temps que je suis censé retrouver le film où l'on chante la romance qui me poursuit depuis des années. Je n'étais pas vieux il y a trente ans ; je chantais le début de cette romance. « Pourquoi ne t'ai-je pas rencontré il y a des années, dans les années soixante, à une époque à jamais révolue ? » Je ne me souvenais pas du nom de la femme : ce n'était pas une actrice célèbre. Elle a disparu de nos écrans sans y laisser de trace visible, audible. Il y a toujours des exceptions à la règle – ce film, en l'occurrence. Elle y a laissé des traces ; un homme a écrit une

romance pour elle. Je chante cette romance, comme si cette affaire me concernait personnellement.

Il faut retrouver la femme que ma mère n'appréciait pas. Nous regardions le film en 1957 ; nous étions assis devant notre télévision. L'actrice en question se tourne vers la caméra et dit : « Et moi ? » « Toi, tu es une prostituée », dit ma mère. Pour une fois, je peux compter sur ma mémoire.

J'erre d'un vendeur à l'autre et je chante ; ils me regardent et se disent que c'est de mon âge. Le vieux compositeur dit dans sa romance : « Ma tête est devenue blanche. Que puis-je en faire ? » Ma tête n'est pas encore blanche. Elle était rousse quand j'avais quatorze ans. Elle est devenu blonde – mais pas blanche, pas blanche. D'ailleurs, à ce moment-là – pendant ma promenade à travers la *tolkoutchka* – je ne connaissais pas encore ces paroles. Je chantais : « Pourquoi ne t'ai-je pas rencontré ? Pourquoi ne t'ai-je pas rencontré ? »

« *Les destins différents*, dit un vendeur.

- Que voulez-vous dire ? De quels destins parlez-vous ?

- C'est le titre du film que vous cherchez.

- Y a-t-il beaucoup de destins dans ce film ?

- Vous verrez. »

La femme épouse l'homme qui l'aime ; elle ne l'aime pas. Elle pense qu'il deviendra célèbre et aura beaucoup d'argent. Elle se trompe. Elle ne veut plus habiter chez ses parents ; il lui faut un appartement où elle sera maîtresse de maison. Cela coûte trop cher et le couple ne peut pas se le permettre. Elle trouve un appartement de luxe et son mari cède à ses prières, ses caprices et ses menaces. Il a trop de travail : il donne des leçons, il conduit la voiture d'un académicien. Sa femme trouve un vieux compositeur riche. Je me souviens toujours de la romance qu'il a écrite pour elle.

Pourquoi t'ai-je rencontrée ? J'aurais pu te voir

Au jardin d'enfant. On aurait passé

Toute la vie ensemble. Les jardins sont loin, même

Les jardins suspendus. Que ferons-nous de notre avenir,

Si tant est qu'il y en ait un ? Nous serons

Suspendus ; nous ne volerons pas. N'importe quel

Oiseau est plus heureux que nous.

Tête blanche, tête noire. Quelle différence ?

Tu aimes les têtes noires. Tu pourrais tomber

Amoureuse d'un rouquin. Je ne suis plus rien.

UNE AUTOMATE

Coppélius chante :

Pauvre automate fracassé !

Ah ! ah ! ah ! ah ! ah ! ah ! ah !

Il est fracassé ! fracassé ! fracassé !

Oui, ma jeune amie n'est qu'une automate. Un homme lui promet monts et merveilles ; elle le suit. « Je t'achèterai un appartement au centre de Petersburg. Je t'achèterai une voiture de luxe. Je t'apporterai ton café au lit. » Je ne comprends pas pourquoi les femmes sont si sensibles à ce café qu'on leur apporte tous les matins. Je pourrais le faire pour lui remonter le moral ; pour la remonter tout court. On remonte un automate et il continue à danser, à chanter.

D'habitude, je me lève à cinq heures du matin et j'écris jusqu'à dix heures. L'automate se réveille vers dix heures ; je lui apporte son café. Pourquoi pas ? Si c'est le seul moyen de la garder. Ce n'est pas la peine : je ne l'aime plus. Je me demande d'ailleurs si je l'ai aimée un jour. Tout au début peut-être. Je ne le crois pas.

Le deuxième acte des *Contes d'Hoffmann* se déroule à Venise. Galerie de fête dans un palais donnant sur le Grand canal. Balustrades, escaliers, colonnes, lampadaires, lustres, coussins, fleurs. Une voix chante :

Belle nuit, ô nuit d'amour,

Souris à nos ivresses !

Nuit plus douce que le jour,

O belle nuit d'amour !

Il y a trente-huit ans, je me promenais le long de la Moskova en compagnie de ma courtisane. Ce n'est pas moi qu'elle courtisait : il y avait des diplomates autour d'elle. Et aussi un nombre impressionnant de ministres, de présidents, de secrétaires du parti. Elle courtisait leurs fils ; elle n'aimait pas les vieux. Son père était encore en vie et elle n'avait pas besoin d'un second père.

Hoffmann chante :

O Dieu de quelle ivresse embrases-tu mon âme !

*Comme un concert divin ta voix m'a pénétré !
 D'un feu doux et brûlant mon être est dévoré ;
 Tes regards dans les miens ont épanché leur flamme
 Comme des astres radieux !*

J'ai dédié beaucoup de poèmes à ma courtisane. Je les ai écrits surtout en anglais. Elle mérite un poème en français, malgré toutes ses trahisons. La mort efface tout, même les trahisons. Elle est morte il y a dix-huit ans.

*Hoffmann perd son reflet à la demande
 D'une courtisane. Il dit : « Je l'aime. »
 On aime sans reflet, on vit sans lui.
 J'ai vécu sans toi ; je continue à vivre.
 Pour longtemps ? Pas pour longtemps ?
 Offenbach ne me répondra jamais.
 Il dit que je vivrai toujours, avec toi.
 Peu importe le monde, la dimension.
 Il n'y a qu'une dimension, comme on dit.
 C'est la dimension de l'amour, de la joie.
 Freude, bonheur, Moskova, Moscou.*

La courtisane chante :

*Écoutez, messieurs !
 Voici les gondoles,
 L'heure des barcarolles
 Et celle des adieux !*

Adieu, ma chérie. Tu es mon seul amour. Tu étais jeune quand je t'ai rencontrée ; tu jouais la comédie pendant des heures sans jamais ressentir de fatigue. Tu étais une actrice sans théâtre. Tu jouais tes comédies et tragédies chez moi, au bord de notre fleuve. Ce n'est pas la peine de me battre en duel avec ton ex-mari.

Même la Seine est loin de ma maison ; en tout cas, elle n'est pas dans mon voisinage immédiat. Je pourrais faire mes déclarations d'amour dans le parc de Versailles : ce n'est pas

l'endroit qui compte. Dans une fable de Krylov, il y a des musiciens qui jouent assez mal. Mais ils pensent que tout dépend de leur position, de l'endroit où ils sont assis. Y a-t-il une fable identique chez La Fontaine, chez Ésope ? Ses fables appartiennent à l'humanité entière ; c'est la mythologie humaine.

Les musiciens de Krylov changent de place sans arrêt. Ce sont des animaux, pas des humains. Un ours vient et les arrête. Ou est-ce un singe ? Comme d'habitude, ma mémoire me fait défaut. Il leur dit :

Pour jouer de la musique

Il faut avoir l'oreille fine.

Où que vous vous asseyez,

Vous n'y arriverez pas.

Où que j'aïlle, c'est pareil. Je vais assez souvent à Moscou ; je m'y rendrai en octobre prochain. Je me souviendrai une fois de plus de ma Stella : de ma courtisane, de mon artiste, de ma jeune fille. « L'être – nous n'en avons point d'autre représentation que 'vivre'. – Comment alors quelque chose de mort peut-il 'être' ? » (Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part, Pourquoi les poètes.*) « *Das Sein – wir haben keine andere Vorstellung davon als 'leben'.* – *Wie kann also etwas Totes ,sein'?* » Je ne l'ai pas vue à l'hôpital, sur son lit de mort. Mon Antonia. Chante, chante, chante. J'ai fait une pièce radiophonique avec elle. Elle chantait ; et pourtant elle ne savait pas chanter. Elle n'avait pas d'oreille, aucune oreille. Il me fallait quelqu'un qui ne sache pas chanter du tout. Elle a réussi à merveille. Je n'ai pas perdu cet enregistrement. Un petit monument à notre amour ? Chante, Antonia. Chante, chante.

DER TOD UND DAS MÄDCHEN

Auparavant, je vivais dans une époque qui avait peu de choses à voir avec les jours qui s'écoulaient, souvent à mon insu ; il y a des jeunes filles qui se jettent par la fenêtre et je ne les comprends pas du tout. En Russie, ce genre de suicide est très à la mode, paraît-il. On en parle à la télévision et dans les journaux. Des jeunes filles – et parfois de jeunes garçons – achèvent leur vie sur un trottoir malgré la richesse de leur famille et l'absence de souci majeur. Récemment, deux jeunes filles se sont jetées par la même fenêtre à quelques secondes d'intervalle. On se demande toujours pourquoi leur vie a suivi cette trajectoire. Une de ses filles a donné une réponse musicale à cette question : « J'adore le quatuor de Schubert *La jeune fille et la mort*. Je crois qu'il n'y a pas de plus belle vie de par le monde. »

Le film russe *La belle mort* appartient à notre époque. Deux femmes se tiennent dans la cour de l'immeuble où a lieu la dispute; elles se disent que ce genre de scène est un rituel familial qu'elles connaissent bien. « Elles se disputent toujours, dit une femme.

- C'est ça. Elles ne peuvent pas faire autrement.
- Une fille ne peut rien faire sans un père.
- Oui. Il est impossible de grandir normalement sans un homme à la maison.
- Pourquoi est-il parti ?
- Je n'en sais rien. Mais elle n'aurait pas dû le laisser partir.
- Comment retenir un homme ?
- Je sais le faire. Je l'aurais fait à sa place.
- Tu n'es pas à sa place.
- Toi non plus. »

La fille et sa mère continuent à se disputer ; la fille veut aller à la discothèque pour revoir son ami, mais sa mère s'y oppose fermement. Elle dit que son ami – l'ami de sa fille – est un voyou et qu'il ne faut le revoir sous aucun prétexte. « Laisse-moi partir, dit la fille.

- Non, tu restes à la maison, dit la mère.
- Non, je vais à la discothèque.
- Non, tu n'y vas pas. »

Elles continuent à se battre et c'est la mère qui gagne à la longue : elle est un peu plus forte que la fille. Le quatuor de Schubert, *La jeune fille et la mort*, ne résonne ni dans la cour ni à l'intérieur de l'immeuble, mais on sent le drame qui s'approche, d'autant qu'il est déjà là. Il est déjà l'intérieur de l'immeuble ; il n'est pas encore dans la cour.

La mère enferme sa fille dans l'appartement et rejoint ses copines dans la cour. « Elle veut revoir ce voyou, dit-elle.

- Est-ce vraiment un voyou ? dit une des femmes.
- Et comment ! dit la mère.
- Alors, tu as bien fait.
- Ton mari aurait fait la même chose à ta place », dit la seconde copine.

La mère se tourne vers la façade de l'immeuble et lève la tête. Je sais ce qui va se passer ; je n'ai pas besoin de lever la tête pour voir la fille dans l'embrasement de la fenêtre. Elle y est déjà et sa mère s'efforce d'empêcher son suicide. « Non ! crie-t-elle. Non ! non ! non ! Ne fais pas ça ! Tu ne dois pas faire ça ! La vie est belle ! Tu ne le sais pas encore. Moi, j'en sais quelque chose. Crois-moi, la vie est belle ! A-a-a-a-a-a-a-a ! »

On nous montre la fille étendue sur le bitume. Je savais ce qui allait se passer – moi aussi, j'adore le quatuor de Schubert –, mais je ne comprends toujours pas la fille. On ne se suicide pas à cause d'un rendez-vous manqué. Il y a tant de rendez-vous dans la vie qu'on n'a pas le temps d'honorer toutes ses obligations, de satisfaire tous ses désirs. Et je suis presque sûr qu'elle ne connaissait pas le quatuor de Schubert.

À quelques exceptions près, les jeunes gens d'aujourd'hui écoutent une autre musique. Ils se jettent par la fenêtre parce qu'ils ne sont pas capables de supporter la solitude. Ils ne lisent pas Montaigne qui dit : « La plus grande chose du monde, c'est de savoir être à soi. » Ils pensent qu'il n'y a rien de plus important que la discothèque et les amis qui les y attendent. Et s'ils ratent un rendez-vous, ils se jettent par la fenêtre parce que sans danse la vie n'a pas de sens.

La musique se soucie de nous, veille sur nous, dit Michel Foucault. À la suite des recherches linguistiques de Georges Dumézil – *epimeleia*, *melei moi*, *melos*, *melôdia* – Foucault parvient à la conclusion que la musique s'introduit en nous par l'intermédiaire de l'expression « ça me chante » qui se réfère, en l'occurrence, « à quelque chose qu'on a dans la tête, qui vous vient dans la tête, qui vous reste dans la tête, qui vous obsède jusqu'à un certain point et qui vous chante, mais sous la forme d'un ordre, d'une injonction, d'un devoir à accomplir [...] après tout 'chanter', avoir une musique dans la tête peut bien [...] avoir évolué jusqu'à donner la valeur de souci » (*Le courage de la vérité*). Ou la valeur de suicide.

LE COFFRET

Hier, je suis allé à la Fnac où j'ai vu un coffret Furtwängler. Je ne me rappelle pas le nombre de CD qu'il contenait, ce qui est incompréhensible. Ma mémoire refuse de retenir les noms des interprètes actuels et j'ai envie d'en conclure que ma mémoire a bon goût dans le domaine de la musique. Mais Furtwängler mérite toute son attention, tous ses coins et recoins. La seule excuse que je lui trouve se rapporte au sentiment du bonheur que j'ai éprouvé. À ma connaissance, c'est le premier coffret de cette envergure dédié à Furtwängler. (62 ans après sa mort. 147 CD ?) On y trouve son héritage en entier – à quelques exceptions près, j'espère. (Encore quelques découvertes, quelques bonheurs en perspective.) Je n'ai pas acheté le coffret ; il ne s'agit pas de microsillons. Et j'ai une grande partie de ces enregistrements ; en microsillons. Je suis sûr, néanmoins, que tôt ou tard je céderai à la tentation, d'autant que l'espace de ma nouvelle maison continue d'accepter mes achats.

Pendant toute une période, ses enregistrements de guerre n'étaient pas disponibles : ils se reposaient dans les archives soviétiques. (Même les bandes, les disques doivent se reposer après ses concerts et leur reproduction.) Comme Osiris que l'on reconstruit au moyen de ses membres éparpillés, Furtwängler ressuscite dans ce coffret, si tant est qu'il soit jamais mort. Lénine, en revanche, est bel et bien mort, même s'il n'est pas encore enterré ; et malgré l'existence de sa momie.

Ce matin, j'ai écouté son interprétation de la *Grande symphonie en ut-majeur* de Schubert (1942). Il y a encore quelques jours, en tant que chef d'orchestre, je voulais enregistrer deux symphonies : la *Grande* et l'*Inachevée*. Je viens d'y renoncer et je me demande pourquoi les chefs d'aujourd'hui s'attaquent à ces symphonies sans crainte, allégrement. Ils exécutent aussi les symphonies de Beethoven, de Brahms, les opéras de Wagner. Sont-ils dignes d'eux ? après Furtwängler ? Sont-ils dignes d'écouter ses enregistrements ?

Selon le *Times*, les êtres humains vont de plus en plus aux concerts. Ils aiment la vie au point de délaissé les enregistrements, les morts ; de plus en plus, selon les statistiques. Ces êtres humains, sont-ils dignes de Furtwängler ?

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 ce 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 tout 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 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.

Le désert rouge. 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'Éclipse*, 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 lui ont survécu et dans aucun domaine je ne trouve rien de ce que je voyais dans les films d'Antonioni et lisais chez Proust et Musil. Malgré la censure et la pénurie chroniques, 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. Dans les œuvres de Platonov, notre concept de finalité et nos rêves de bonheur se retrouvent côte à côte dans le même charnier ; ou dans la tombe d'Aristote.

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. Au contraire, Furtwängler est plus que vivant, pour employer une formule si chère aux idéologues soviétiques. Cette vie démontre par là plus 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 de la poussière qui retourne en poussière ; ou à de l'argent qui retourne à l'argent. Le désert vert.

INTERPRÉTATION 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 : ~~modeste, a beaucoup souffert, ai connu sa mère.~~

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.

Elle dit qu'elle est en transe.

Quand elle joue, la musique l'est aussi, surtout le rythme. Et sa pédale se drogue : elle n'arrive pas à se relever.

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 Michelangelli. 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. Emanation 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*

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 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.

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 – vous m'avez compris. 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 (violonistes, violoncellistes) russes, chinois et français me font penser à l'invasion des sauterelles décrite dans la Bible. À 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 semblait 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. Les auditoires 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 traitreusement 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 surdité des murs. 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.

LE *WANDERER*

Dans une interview, Karajan a dit qu'il avait beaucoup appris en déchiffrant les partitions au lieu d'écouter passivement des enregistrements, en buvant une tasse de thé. À l'époque de sa jeunesse, il y avait peu d'enregistrements, de sorte que l'on comptait surtout sur son habileté à embrasser d'un seul regard un nombre impressionnant de portées pour entendre une symphonie ou voir un opéra sans recourir aux tourne-disques. Dans les années soixante, quand je faisais mes études au collège musical et au Conservatoire de Moscou, on pouvait déjà, en Occident et au Japon, jouir de la cérémonie du thé tout en écoutant le *Ring* ou *Wozzeck*. Moi, j'achetais des partitions – celles du *Ring*, entre autres – pour les déchiffrer à la maison, ce qui ne m'empêchait pas de consommer des quantités astronomiques de thé de Ceylan ou de Darjeeling avant ou après mon exécution des opéras que je chantais également ; assez faux, sans doute. Parfois je le faisais en présence d'amis qui écoutaient mes interprétations de tout ce que l'on ne trouvait pas dans les magasins de disques.

Je me rappelle une de ces rencontres qui reste dans ma mémoire à cause d'une œuvre de Schubert que j'ai déchiffrée cavalièrement en présence de trois amis. Le *Wanderer* ; c'est ainsi qu'on l'appelait au Conservatoire de Moscou. On n'utilisait presque jamais la traduction russe de ce titre. De même, on ne disait pas : la sonate en ré-mineur. On parlait allemand quand il fallait préciser la tonalité d'une pièce. La sonate en d-moll, le nocturne en G-Dur.

Nous étions au centre de Moscou, tout près du Conservatoire – chez un ami qui avait beaucoup de partitions dans sa bibliothèque. Il avait cette œuvre de Schubert que l'on ne trouvait pas dans les magasins soviétiques.

Je vois une partition du *Wanderer* ; je me précipite vers le piano et je commence à jouer. Je la déchiffre très mal ; et pourtant, à cette époque lointaine, je déchiffrais assez bien la musique car je le faisais tout le temps. Mes amis m'écoutaient attentivement et poliment. Ils auraient dû partir pour ne pas perdre leur temps. Ils ne portaient pas et je n'avais pas honte. Ils supportaient le massacre, mais notre amitié n'en souffrait pas. Une telle œuvre n'influe ni sur l'amitié ni sur l'amour ; elle est trop hautaine pour cimenter quoi que ce soit. Elle affirme sa personnalité quand on la joue et même quand on ne la joue pas. Elle n'a pas besoin de nous, de nos mains, de notre cerveau. Elle n'a que faire de notre cœur.

Si, à l'instar de Cicéron, de Montaigne et d'Aristote, je voulais écrire abondamment sur l'amitié, je commencerais mon livre par cette histoire qui fournit une preuve tangible de

l'existence d'une amitié à toute épreuve. Mais je suis un *Wanderer* moi-même ; je change de pays et d'amis. Les vieux amis meurent ou m'oublient peu à peu. Et ma mémoire n'est plus capable de restituer tous les symboles des amitiés qui m'ont aidé à supporter les aléas du destin. Cet épisode suffit peut être. J'ai vécu, j'ai eu des amis, je suis tombé amoureux. Et ce n'est pas encore fini.

UN AMI

Mon ex-ami est un ex-pianiste. Nous avons fait nos études au Conservatoire de Moscou. Nous sommes nés après la deuxième guerre mondiale et c'est peut-être mieux ainsi, comme pensent la plupart des gens. Pour les musiciens, c'est un peu différent. On n'entendra plus jamais les orchestres d'autrefois, les chefs d'autrefois. C'était une autre fois, et les fois ne se répètent pas, contrairement à ce que l'on pense et que l'on espère. La plupart du temps, les espérances sont vaines et ce cliché reflète la vie mieux qu'une philosophie que l'on ne comprend pas, que la métaphysique dont on se débarrasse par tous les moyens et toutes les déconstructions. Vous êtes en Allemagne, avant la deuxième guerre, avant l'avènement d'Hitler. Vous écoutez les meilleurs chefs d'orchestre que l'histoire ne connaîtra plus jamais. Heureusement qu'elle se souvient toujours de ces chefs-là, de leur fougue, de leur austérité. On naît, on les écoute, on écoute Beethoven, Brahms, Wagner. La guerre éclate et on est tué dans une bataille : soit à Stalingrad, soit pas très loin de Leningrad. Est-ce une belle vie ? Ce n'est pas la longueur de la vie qui compte. On compte les années et on se dit que plus on vit, mieux c'est, parce que la vie elle-même est belle, même si l'on ne connaît ni compositeurs ni poètes. On vit tout simplement et on jouit de chaque instant. C'est une vie animale en quelque sorte, mais il se peut que les animaux soient plus heureux que nous. Et ils meurent heureux si nous ne les torturons pas. De nos jours, il y a des organisations qui empêchent les bourreaux de commettre leurs méfaits avec leurs bâtons, leurs knouts. Ils battent des chiens, des chats, des chevaux. On les arrête, à l'instar de Nietzsche, mais parfois il est trop tard : pour Nietzsche et pour des chevaux. C'est pour cela qu'on achève bien les chevaux ; et ce n'est pas bien, inutile de le dire.

Mon ami connaissait tout le monde ; en tout cas, il connaissait des gens importants. Et c'est cela qui importe : à quoi bon connaître des gens insignifiants ? Mon ami était insignifiant ; il connaissait des artistes signifiants. Il n'était même pas un signifié et sa vie ne signifiait rien en dehors de ses connaissances. Il ne s'agit naturellement pas de ses connaissances livresques qui étaient aussi inexistantes que lui-même. Et pourtant on ne peut dire qu'il n'existait pas du tout car il connaissait Chostakovitch, Oïstrakh, Rostropovitch, Richter, Gilels. Chostakovitch lui parlait de ses projets, lui montrait ses manuscrits. Mon ex-ami connaissait du beau monde et ce monde le connaissait à son tour ; un petit peu. Parfois ce « petit peu » suffit pour exister et même pour durer quelque temps. Mon ami dure encore ; peut-être, peut-être. Je l'espère, en

tout cas. Non, je ne l'espère pas parce que je pense que toute espérance est vaine dans le monde gouverné par le hasard, la mécanique quantique et le destin. Je ne l'espère pas car je ne pense pas à lui. Et même en ce moment, au moment où j'écris à son sujet, je n'espère rien du tout. Et si j'espère quelque chose, cet espoir ne se dirige pas vers lui ; il reste avec moi dans l'attente du mouvement que je peux lui inspirer.

Il n'est pas né à Moscou. Vous naissez à un moment donné qui vous est vraiment donné, étant donné qu'il ne dépend pas de vous. Vous êtes né soit avant la deuxième guerre mondiale, soit après elle. Jules César est né avant cette guerre ; moi, je suis né en 1947. Je ne me souviens pas ce que Proust disait à propos de la naissance de Marcel. Sont-ils nés le même jour, Proust et son héros, son narrateur ? On peut remplacer tout le monde par tout le monde, mais la date de votre naissance ne dépend pas de tout le monde ; elle dépend exclusivement de vos parents. Puis la théorie quantique et les mystiques interviennent pour vous dire que tout dépend de tout et que le moindre détail dépend de ce tout et vice-versa. Vos parents connaissaient des gens qui étaient à l'origine de leur rencontre, de leur mariage, ce qui veut dire que ces gens se trouvent au tout début de votre vie et président en quelque sorte à votre naissance et aussi à votre mort. Vous n'êtes pas seul, contrairement à ce que vous pensez quand vous dites que vous êtes aussi seul que la seulette dont parle cette poétesse dont j'oublie toujours le nom ou le prénom. Pisan, Pisan. Pas paysan, pas paysan. Christine de Pisan ? Ou est-ce Louise Labé, Louise de Labé ?

Mon ami n'était pas un bon pianiste. En fait, je le sais par ouï-dire : je ne l'ai jamais entendu, sauf une fois. C'était dans une ville allemande, plus tard, après le Conservatoire, après Moscou, après la deuxième guerre mondiale. Il jouait mal, carrément mal ; mais il avait eu un deuxième prix dans un concours international, ce qui veut dire qu'il pouvait jouer tant bien que mal, de temps en temps. Cette fois-là, il jouait mal et à présent, il ne joue plus du tout, j'imagine. Je ne sais pas ce que Proust aurait dit à ce sujet : si l'on n'a pas d'imagination, on ne peut imaginer comment quelqu'un peut jouer quelque chose, quelque part. Vous n'entendez nulle part ce quelqu'un. Il est votre ex-ami, mais vous ne l'avez pas vu depuis des années et par conséquent vous ne pouvez vous imaginer comment il joue à présent. Il est plus facile de se dire qu'il ne joue pas du tout. Il a une arthrite ou un cancer. Si vous avez un cancer du foie, vous ne jouez pas à cause des métastases. J'espère que mon ami n'est pas la victime de ce genre de cirrhose, ni d'aucune autre maladie, cela va de soi. Pourquoi souhaiter sa mort ? Qu'il vive éternellement, s'il le veut. Un jour, il m'a dit qu'il n'avait pas peur de la mort, mais qu'il ne voulait pas devenir grabataire. Alain Delon a dit la même chose. Il se peut que tout le monde dise ou pense la même chose. Pas tout le monde, à mon avis ; j'imagine. Il y a des gens qui ne

veulent pas mourir. Ils ne pensent ni aux grabats ni aux grabataires ni au grabatarisme. Ils ne pensent même pas aux gravats. Tant mieux pour eux.

Je le répète : mon ami n'était pas un bon pianiste. Je le répète parce que c'est important ; cet élément ou plutôt cet aspect de sa vie centrée sur la musique est important à cause du rôle qu'il doit jouer dans le domaine que je lui désigne. Ce domaine concerne un de mes thèmes principaux : l'équilibre. Cet équilibre a un champ d'action assez grand, pour ne pas dire gigantesque, et j'ai besoin de plusieurs aspects de la personnalité de mon ex-ami pour éclaircir les voies du destin et peut-être celles de Dieu. Je ne crois pas qu'il portait la barbe à cette époque-là, et je ne sais pas s'il la porte aujourd'hui. En tout cas, cette barbe ou son absence ne change en rien sa façon de jouer. Comme dit la fable que tout le monde connaît : « Quelle que soit la façon dont vous vous asseyez, vous ne valez rien, en tant que musicien. » Vous demandez un autre tabouret ; vous le bougez en tous sens. Vous jouez toujours mal, même si vous demandez de changer de piano. Même si vous vous mettez à jouer du violon. Et ne pensez surtout pas au podium des chefs d'orchestre ; ou à leur baguettes. Et même si vous décidez de diriger votre orchestre sans baguette, vous le dirigerez mal car vous êtes un mauvais musicien. Je parle toujours de mon ami.

Il savait qu'il n'était rien. Il n'est toujours rien, même s'il continue à vivre. Nous ne sommes rien, mais nous ne serons pas tout, contrairement à ce que dit l'*Internationale*. Mon ami n'était rien et il le savait ; il le sentait. Parfois, il vaut mieux sentir quelque chose car nos connaissances nous trompent sans arrêt. Une connaissance dit une chose ; une autre connaissance intervient et du coup une autre chose surgit du néant. Et cette chose, cette dernière chose, contredit la première chose, de sorte que nous ne savons que faire. Nous faisons tout ce que nous pouvons ; c'est ce que nous nous disons. Mais nous pouvons faire un millier de choses, contrairement à ce que nous pensons et faisons. Nous ne le savons pas. Nous ne faisons donc qu'une chose et pas les autres choses. Et ces choses-ci – les autres choses, cela va sans dire – nous attendent ; elles nous attendent en vain. Dommage, dommage, car notre bonheur était du côté de ces choses-là ; et même du côté de ce « là ». Nous ne le savions pas et nous étions du côté de ce « ci ». Nous avons perdu et nous sommes dans le néant, à présent. Tant mieux pour le « la » ; tant pis pour le « si », comme disent les musiciens.

Mon ami savait qu'il était une nullité. Il connaissait tout le monde et ce monde-ci, ainsi que ce monde-là faisaient tout pour l'aider, pour le propulser vers les sommets que l'on entrevoyait par-ci, par-là. On se disait qu'il allait atteindre ces sommets sans problèmes et sans soucis, d'autant qu'il connaissait le directeur de la banque mondiale qui était censé le protéger contre les malheurs qui s'abattent sur les mortels, s'ils sont vraiment mortels. Mais il y a des

mortels qui sont immortels et aucun malheur ne s'abat sur ces mortels-là, de sorte qu'ils survivent à tout, même à la mort, même au Jugement dernier. Ils survivent à tous les jugements, même au jugement premier qui est aussi dur que le dernier jugement de cette série de jugements. Mon ami avait son jugement personnel, mais il ne le savait peut-être pas. Vous vous jugez vous-même et les psychiatres vous parlent de votre conscience qui vous juge sans arrêt, même si vous ne vous arrêtez jamais. Vous marchez, vous travaillez, vous écrivez des poèmes. Votre conscience vous juge et votre inconscient emmagasine ces jugements et le reste, de sorte que vous êtes toujours en présence des juges, comme les personnages de Kafka. La loi, comme disent ses admirateurs. Oui : loi, lois, conscience, règles, exception, options, non, déterminisme, minimalisme.

Mon ami sentait ou ne sentait pas qu'il ne méritait pas tout cela. Mais quelque chose le sentait et l'on ne connaît pas le nom de cette chose, de cette substance. Bref, cette connaissance l'empêchait d'atteindre les sommets qu'il voulait atteindre. La fille d'un grand violoniste était amoureuse de lui – à un tel point qu'elle rafistolait ses pantalons à genoux. Son père était d'accord ; il a béni les amants. Mon ami est parti parce que quelque chose lui disait qu'il ne méritait pas ce mariage. Il n'était rien ; elle était tout. Il n'était ni beau ni génial ; elle était belle et avait de l'argent. Il est parti parce que l'équilibre règne dans le monde, d'une manière ou d'une autre. Et cette manière s'appelle « la justice ». (Une notion juive et grecque. Une notion musicale.) On se dit « c'est injuste » quand un homme ridicule épouse une femme extraordinaire. Un homme sans scrupules épouse une femme qui soigne les malades, s'occupe des enfants et joue les fugues de Bach mieux que Glenn Gould. Ce n'est pas juste et mon ami le sentait ; même s'il ne le savait pas ou ne voulait pas le savoir. Nous savons tout, mais nous ne voulons pas tout savoir. Par conséquent, nous ne savons rien.

Il demande au directeur de la banque mondiale d'intervenir pour faire venir sa bien-aimée en Occident. Tout cela n'est pas intéressant, mais on fait tout, soit pour retrouver le temps, ce qui n'en vaut pas la peine parce que tout cela ne vaut rien, ni le temps ni les madeleines, soit pour établir l'équilibre mondial et l'harmonie cosmique. On le fait avec pour résultat que mon ami n'obtient rien. Son amie la plus chère ne vient pas parce qu'elle ne veut pas quitter son pays natal. Le directeur de la banque mondiale lui parle en présence de Brejnev ; ou presque, presque. Elle dit « non ». Mon ami est seul à présent. Seulette était, est et sera. Équilibre, harmonie. La justice retrouvée. De temps à autre, les fils de Bach jouaient un mauvais tour à leur père. À la tombée de la nuit – il était déjà au lit – l'un d'eux frappait un accord de septième diminué et partait en laissant son père subir les affres du déséquilibre, de l'injustice, de la disharmonie.

Celui-ci quittait son lit, se précipitait vers le clavecin et retrouvait l'harmonie grâce à un accord parfait, à la tonique, à son sens de la justice universelle.

Un jour, mon ex-ami rencontre la plus grande danseuse du XXe siècle, Plissetskaïa. En tout cas, elle était une des plus grandes danseuses du XXe siècle. Et si l'on réduit tous ces cas à un cas, elle devient la plus grande danseuse du XXe siècle ; et des siècles à venir. (Qui ne viendront pas ; peut-être, peut-être.) Son mari est un compositeur assez connu – à l'intérieur de la Russie. Mais je ne l'aime pas et par conséquent il ne mérite pas de nom dans le cadre de ce récit. Appelons-le « il » ; cela suffira largement ou étroitement. En tout cas, cela suffit pour le moment et je suis presque sûr qu'il n'y aura pas d'autres moments de ce genre. Aucun moment situé dans le futur ne sollicitera sa présence ou même son absence, ce qui revient au même : même si vous êtes absent, vous existez d'une manière ou d'une autre. Mais il n'y a pas de manière si vous n'êtes nulle part. Et le mari de Plissetskaïa n'est nulle part. Pourtant il fait partie de ce paragraphe car c'est lui qui parle à mon ami – à présent, dans le passé à jamais révolu. Il parle à mon ami en disant : « Ça va mal en Russie. Ça va de mal en pis. » L'action se déroule dans une ville allemande qui s'appelle M. Le compositeur et mari en question est un député de la Douma, de sorte qu'il est aussi le *député* en question. Mais ce député ne pose pas de questions ; mon ami non plus. Pourtant il se tient en face de ce député, de cet homme en question. Quand vous vous trouvez en face de quelqu'un, souvent vous posez des questions à ce quelqu'un ; ou vous répondez aux questions de ce quelqu'un. C'est ce qu'on appelle la « communication humaine ». On peut appeler cela autrement ; et c'est le cas sans doute car, en l'occurrence, il n'y a ni questions ni réponses. Un interlocuteur dit : « Ça va de mal en pis » et l'autre interlocuteur ne dit rien. Il ne fait que regarder le premier interlocuteur. Quelques secondes plus tard, il dit pourtant : « Si tous les députés de la Douma passent le plus clair de leur temps à l'étranger, ça ne peut aller que de mal en pis et de pis en pis. » À moi aussi, il disait tout ce qui lui passait par la tête. Et l'on n'oublie pas facilement les insultes des amis.

Mon ami sentait qu'il n'y avait d'équilibre ni dans sa tête ni dans son corps. Ni sa tête ni son corps ne méritaient connaître ni Chostakovitch ni le directeur de la banque mondiale. Alors, son corps a décidé de tout faire capoter – à son insu, à l'insu de son ego, de son superego, de son alterego, de son alteresuperego. Il avait son amie la plus chère à Moscou. Il demande l'asile politique en Allemagne ; il la laisse en plan. Mais il a l'attention de la faire venir en Occident. Personne ne comprend de quoi je parle actuellement. À présent les Russes viennent et s'installent en Occident et personne ne les condamne ni à la mort ni à sept ans de prison. À cette époque-là – dans les années soixante-dix – on vous condamnait à sept (ou quatorze) ans de prison si vous restiez en Occident sans en avoir la permission. Vous n'êtes ni un diplomate ni

un espion. Vous vivez en Occident ; pourtant vous êtes un citoyen soviétique. Cela ne va pas ; cela ne va pas ensemble : soit vous êtes un soviétique, soit vous vivez en Occident. Soit l'un, soit l'autre. Vous ne pouvez avoir le beurre et l'argent que vous dépensez pour acheter des gâteaux et des voitures. On ne peut tout avoir et par conséquent on a soit un peu de tout, soit rien du tout. Cette fois, on a un peu de tout et on continue à vivre, tant bien que mal, tant mal que bien.

Inconsciemment, mon ami cherchait un équilibre entre le tant mal et le tant bien. Il savait qu'il ne méritait rien ou presque rien ; il s'accrochait à « presque », puisqu'il voulait avoir quelque chose pour survivre, pour suivre le mouvement. Il ne savait même pas de quel mouvement il s'agissait, mais il voulait le suivre, la suivre – suivre n'importe quoi, n'importe qui et qu'elle. Et il suivait n'importe quoi ; en l'occurrence, c'était cette pensée-ci, cette impulsion-là. Mais la justice a triomphé parce qu'elle triomphe tôt ou tard et très souvent elle triomphe tard, après la mort des intéressés, des victimes et des bourreaux. Mieux vaud tard que jamais, comme on dit ou comme on ne dit pas. On le pense de temps à autre et cela suffit car cela se passe quelque part. Mon ami ne pouvait assumer le bonheur qui lui tombait sur la tête. Cela lui tombait sur la tête et il se sentait coincé par ce bonheur. Il se sentait coincé par son passé, par son présent, par son futur ; par le temps, par l'espace, par tout ce qui se passe. Les gens qui ne sentent pas l'équilibre, l'harmonie et la liberté veulent être tout à la fois ; d'une manière artificielle, forcée. Ils sont coincés et ils veulent se décoincer. Ils se décoincement, disent n'importe quoi et ce qui importe dans ce cas est n'importe ; et cela porte. À la fin, ils se voient encore plus coincés qu'autrefois ; ou ils ne se voient pas, ne voient rien.

Depuis des années, mon ami est au bord du suicide, et parfois il vaut mieux passer par-dessus bord, comme il disait lui-même, autrefois. D'après un ami commun, il écoute chaque jour *La Pathétique* de Tchaïkovski. Deux fois par jour.

POSTFACE (DECALAGE)

À la question : qu'est-ce qu'un plan straubien ?, on peut répondre, comme dans un manuel de stratigraphie, que c'est une coupe comportant les lignes pointillées de faciès disparus et les lignes pleines de ceux qu'on touche encore. L'image visuelle, chez Straub, c'est la roche.

Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*

Les films de Straub sont très beaux, mais je n'ai pas envie de les regarder. Et si je regarde *Moïse et Aaron*, l'opéra de Schoenberg, j'écoute *Moïse et Aaron* sans prêter la moindre attention aux roches et aux lignes pointillées. J'écoute un chant de la terre quand je regarde *La terre* de Dovjenko ; j'écoute mon corps aussi. Je le perds souvent ; mon corps ne m'accompagne pas partout. Je me promène sans mon corps et sans la terre. Je les perds une fois de plus quand je regarde des films avec un F majuscule. Fellini me parle du manque d'inspiration ; c'est à mon cerveau qu'il parle, pas à mon corps. Je ne sais pas ce que c'est et je ne veux pas le savoir. La société italienne ne m'intéresse pas non plus. Quant aux paparazzis, ils ne m'importunent pas.

Antonioni me parle par son silence, mais j'aime un autre silence. Et d'autres paroles. J'entends les paroles prononcées dans un mauvais film soviétique. L'action se déroule dans un sous-marin. Elle ne se déroule pas ; elle se fige plutôt. Comment meurt-on dans un sous-marin ? Il n'y a pas trente-six façons d'y mourir. Vous n'avez que l'embarras du choix sur la surface de la terre ; on choisit une mort sur mesure si l'on n'accepte pas la mort que le destin ou n'importe qui donne et offre. Dans un sous-marin il n'y a pas d'issue. Le film s'appelle *Les volontaires* ; l'action se déroule pendant la deuxième guerre mondiale. Avant cette séquence, deux amis fidèles parlent d'un troisième ami fidèle. « Il est fragile, dit un ami.

- Oui, il est malingre dit l'autre ami.
- Oui, il est capitaine d'un sous-marin.
- Oui. »

Et puis on entend un autre dialogue. « C'est un ordre – prends-le !

Il s'agit d'un masque à oxygène ; sans lui on ne peut s'en sortir.

- Je ne peux pas.
- C'est un ordre – prends-le !
- Je vivrai comment, après ça ?
- Heureux, *Stchastlivo*. »

Le capitaine malingre meurt dans son sous-marin ; le visage en sueur, il écrit une lettre à la femme de ses rêves. Adieu, adieu. Ce n'est pas mon cœur qui résonne ; c'est mon corps tout entier. C'est la terre et l'eau qui résonnent. « Partout à jamais, l'horizon est bleu et brillant de lumière... à jamais... à jamais. » *Le Chant de la terre*. Je n'ai que faire des images stratigraphiques.

Après la mort de son père, mon ami, Vladimir Martynov, écrit un quatuor à sa mémoire. Dans ce quatuor, à deux reprises, il cite la fin du *Chant de la terre* parce qu'il pense que de nos jours personne ne peut composer une mélodie – sans parler d'une pièce – qui soit digne de son père, de sa mémoire. Et dans les siècles à venir. Partout, toujours. *Niet*. À jamais... à jamais...

La guerre est finie. Le mari de la femme en question lui tend la lettre écrite par le capitaine du sous-marin. Sa tristesse, liée aux souvenirs et à la mort, ne dure que six secondes. Elle sourit de nouveau. On la comprend : la guerre est finie et son mari est en vie. Ils ne sont pas sous l'eau, dans un sous-marin. L'horizon est bleu et brillant de lumière.

Moi, je ne la comprends pas. Jamais, jamais.

LA MESURE DE LA TERRE

Résumé

Dans une courte nouvelle, Tolstoï se demande de combien de terre l'homme a besoin. Les propriétaires terriens existent toujours, et ce n'est pas la moquerie de Tolstoï – il pensait évidemment aux dimensions de nos cercueils – qui arrêtera leur élan d'appropriation et leur folie des grandeurs matérielles. Cette question reflète pourtant une réalité qui me paraît indéniable : le rétrécissement de notre cerveau et de son contenu. Selon une théorie que nous préférons ignorer, le cerveau humain a déjà atteint ses limites – il y a une vingtaine d'années, à mon avis. Beaucoup de personnes parmi lesquelles cohabitent des saints et des hommes d'affaires croient que les connaissances n'ont pas d'importance et sont même pernicieuses. S'il suffit d'être adroit dans le domaine des finances, on peut en effet se passer de diplômes universitaires. Et si notre penchant nous guide plutôt vers la sainteté et le nirvana, nous pouvons simplement nous allonger par terre pour mesurer l'espace au moyen de notre corps.

« *Skolko tchélovekou zémli noujno ?* » : « combien à l'homme de terre faut-il » ? Cette traduction littérale d'une question emblématique de Tolstoï nous renvoie, une fois de plus, à l'espace. On peut dire – et on l'a sans doute dit maintes fois – que tout nous renvoie à l'espace, même la mort, même si nos cendres flottent dans l'air avant de se poser quelque part : sur une île déserte, sur la lune. Certes, les cendres prennent moins de place que les cadavres proprement dits, mais Tolstoï ne pensait pas aux cendres. Je ne me rappelle pas combien de terre il octroyait à nos cadavres, mais c'est ce qu'il voulait dire. Même les propriétaires terriens – il en faisait partie – ne possèdent qu'une toute petite parcelle de terre; à peine plus grande que leur cercueil.

Ceci nous renvoie à la poésie, aux poètes qui s'efforcent de nous prouver qu'après la mort, les mendiants et les rois se ressemblent comme deux gouttes d'eau. (Les poètes métaphysiques s'y emploient plus que les autres.) Et pourtant les squelettes ne se ressemblent pas, sauf dans les films où ils se battent ou dansent en produisant un bruit de casseroles ou de mauvais pianos. Les tombes ne se ressemblent pas non plus, si bien que peu de gens opteraient pour le sort des mendiants de préférence à celui des rois. Néanmoins, certains rois ne diraient pas non si une vie de mendiant s'offrait à eux ; Henry IV d'Angleterre, par exemple, qui pensait que le sommeil était plus précieux que n'importe quelle couronne, n'importe quel morceau de terre.

Le temps est si lié à notre vie personnelle – surtout depuis saint Augustin – que j’ai l’impression de pouvoir l’éteindre, à l’exemple de Kirilov que Dostoïevski a promu au rang d’homme-Dieu. L’espace est bien plus récalcitrant : il n’est pas facile de l’éteindre, même si nous fermons les yeux et nous nous endormons en espérant oublier la vie et ses cauchemars. Il est vrai que le sommeil profond existe et qu’au cours de ce sommeil, l’espace a l’air inexistant, sauf si notre âme quitte notre corps et voyage à notre insu pour étayer la thèse des hindouistes et de leurs disciples. En ce cas, l’espace continue à nous poursuivre, car notre âme s’instruit également dans le ciel ou ailleurs pour nous apprendre quelque chose à son retour. On pourrait dire que toute information nous vient de l’espace et je me demande si le temps qui s’occupe de nos souvenirs et de nos états d’âme est indépendant, lorsqu’il ne s’appuie pas sur l’espace pendant ses recherches du temps perdu.

Le temps est mobile, et jusqu’à un certain point flexible, à moins que nous ne soyons obligés de courir à droite et à gauche pour joindre les deux bouts ou acquérir une parcelle de terre supplémentaire, en faisant fi de l’enseignement de Tolstoï. Si, en revanche, nous nous adonnons à la durée bergsonienne, aux voyages dans les nuages, le temps se plie la plupart du temps à nos trente-six volontés, ce que l’espace ne fait qu’à contrecœur. D’ailleurs, l’espace a le chic, et presque la vocation, de nous mettre les bâtons dans les roues (littéralement, pour une fois), de sorte que nos voitures s’arrêtent au milieu de nulle part et que les trains où nous sommes confortablement installés déraillent sans crier gare. Mais les ouragans qui se déchaînent à l’intérieur des êtres humains ne s’opposent pas à ce qu’on les maîtrise, pourvu que ceux qui sont en proie aux passions tristes ne sombrent pas dans une dépression de longue durée.

Combien de terre vous faut-il ? Si l’on me pose cette question, je répondrai : « Pas trop, pas trop peu - de préférence en Suisse, en Italie ou en Écosse. » Je pourrais même renchérir sur les villas, les châteaux et les jardins. Tolstoï, lui aussi, avait besoin de terre, étant donné l’étendue de son élan vital qui, à la fin de sa vie, était prêt à le porter jusqu’au désert d’Optina où des moines auraient pu l’accueillir, à condition de passer l’éponge sur ses relations turbulentes avec l’Église orthodoxe. Mais les ecclésiastiques russes ne passent l’éponge qu’involontairement. Le temps lui-même n’y peut rien : Tolstoï n’arrive toujours pas à se faire pardonner, à se faire désanathémiser. Cent-vingt ans après.

Je ne me rappelle pas si Tolstoï voulait se protéger contre sa femme et sa mauvaise conscience au désert d’Optina ou sur une île déserte. Ma mémoire me lâche de plus en plus souvent, et les trous qu’elle exhibe sans vergogne font partie du même espace, de ses modalités inéluctables. Ils l’élargissent et la rétrécissent à la fois. Proust se lance à la recherche de sa madeleine ou de sa tante Léonie sans savoir ce qu’il recherche exactement. Il sait qu’il a perdu

quelque chose qu'il risque de ne pas retrouver, mais il sent et il croit qu'à force de persévérance il arrivera au bout de sa recherche. Il n'y arrivera pas, sauf s'il s'agit d'une recherche minimum, comme aurait dit Lénine. Un dicton russe nous avertit : « Ce qui est tombé d'une télégä est perdu à tous jamais. » Pourquoi ? Parce que la télégä continue son bonhomme de chemin, au lieu de rester clouée sur place. Si une veste tombe d'un fauteuil, on peut la ramasser et la remettre. Si la même veste tombe d'une télégä, on ne la portera plus jamais, aussi paradoxal que cela paraisse.

Proust est donc à la recherche de ce qui est tombé de sa télégä ou de sa vie dont la marche vers la mort continue, malgré les maladies et les catastrophes naturelles. Le temps où se situe ce qu'il recherche ne bouge pas, à la différence du cerveau de Proust qui bouge en tous sens. Il avance, il recule, il saute, comme un enfant qui joue à la marelle ; ou comme Kierkegaard. Marcel ressemble aussi à Achille qui rattrapera ou non la légendaire tortue. C'est un problème auquel nous faisons face tous les jours, toute la vie, et de la solution que nous proposons dépend non seulement notre vie, mais aussi notre mort, sa venue, notre déconvenue.

Achille court dix fois plus vite que la tortue et généreusement – noblesse oblige – il lui accorde dix mètres d'avance. Il parcourt ces dix mètres ; la tortue en parcourt un. Achille parcourt ce mètre ; la tortue parcourt un décimètre. Et ainsi de suite. On connaît cette explication par cœur – depuis des siècles. On connaît aussi plusieurs réfutations de ce paradoxe que Borges décortique dans un essai dédié à cette course infinie. Il se penche enfin sur celle de Bergson qui se situe plus près de Proust qu'Aristote, Hobbes et Stuart Mill dont Borges nous parle également. Bergson nous fait admettre que « d'une part nous attribuons au mouvement la divisibilité même de l'espace qu'il parcourt, oubliant qu'on peut bien diviser une chose, mais non pas un acte ; et – d'autre part, nous nous habituons à projeter cet acte lui-même dans l'espace, à l'appliquer le long de la ligne que le mobile parcourt, à le solidifier, en un mot. »

A l'instar d'Héraclite qui ne voulait ni diviser ni solidifier son fleuve, Bergson était un adepte du mouvement perpétuel, de l'élan vital grâce auquel, espérons-le, nous avons déjà vaincu – depuis environ un siècle – la mort, l'instinct de la mort et leur immobilité quasi-incurable. (Bertrand Russel se moque de cet élan et de l'incompétence de Bergson dans le domaine des mathématiques dans son *Histoire de la philosophie occidentale*).

La musique nous aide à nous attaquer aux problèmes qui ne supporteraient même pas les attouchements les plus discrets et affectueux, si la musique n'existait pas. Ce serait, en effet, une grave erreur, si nous faisions en sorte qu'elle n'existât pas. L'exécution d'une œuvre musicale relève du problème de l'acte et du non-acte ; du mouvement et de l'immobilité. Comme je l'ai dit à maintes reprises, la musique se déroule dans le temps qu'elle tente d'abolir.

Lorsque nous écoutons un interprète médiocre, nous avons l'impression d'assister à un phénomène sans queue ni tête, rempli pêle-mêle d'émotions, de hauts et de bas, de sursauts sans suite. Un grand interprète nous présente non seulement des contours ciselés (une sorte de divisibilité savante), mais aussi des silences qui solidifient et rendent intemporelle la pièce que nous écoutons.

A l'âge de douze ans, j'ai assisté à un récital de Vladimir Sofronitski qui, entre autres, m'a fait découvrir la *Sonate en si-mineur* de Liszt. J'ai toujours l'impression de n'avoir entendu qu'un seul accord – une sorte d'Aleph borgésien. Un accord, un point. Depuis ce jour-là, ce point ne cesse de conquérir l'espace de ma vie et peut-être celui de ma mort. Il est évident que nous mourons toute notre vie, même le jour de notre naissance : la plupart des philosophes l'ont dit et l'ont redit. Cela ne veut pas dire que l'on ne peut prononcer le mot « vie » sans ajouter « mort, tombe, trépas » dans la foulée. Permettez-moi de déroger exceptionnellement à cette règle.

Achille ne rattrapera jamais la tortue. Pourquoi ? Parce que l'on ne peut rien rattraper : ni le fleuve d'Héraclite ni la pierre de Freud qui nous parle de l'instinct de mort. Même les pierres vieillissent et meurent – à vue d'œil, en quelque sorte ; à condition d'avoir un œil de lynx. Que pouvons-nous solidifier ? *Tristan et Iseult* ? Oui, à condition d'avoir l'enregistrement de Furtwängler sous la main. Mais nos vinyles s'usent et les CDs qui les remplacent nous privent de fréquences et de timbres. Et de l'âme, comme disent les vrais nostalgiques de la grandeur d'autrefois. Quant à nous, nous vieillissons ; nous n'entendons plus grand-chose. Trop peu de timbres, trop peu de fréquences, trop d'absences. Je me contredis peut-être, mais plus je vis, plus je comprends que l'unité est une des utopies les plus pitoyables de l'esprit humain. Il n'y a d'unité ni dans cet esprit ni dans l'humanité qui, de temps à autre, s'unit pour détruire, jamais pour construire la cité des hommes, des femmes et des enfants ; ou celle de Dieu.

A leur place, nous construisons des langues qui, selon les structuralistes et beaucoup d'autres « istes » sont le fondement de la vie, de l'esprit et même de l'âme qui, en vertu de son immortalité, voyage d'une langue à l'autre en délaissant les corps. Autrement dit, l'âme humaine loge dans les langues, pas dans les corps où elle ne servirait à rien, paraît-il. *Skolko tchélovekou zémli noujno* ? Combien à l'homme de terre faut-il ? L'espace de la langue russe est maniable : vous pouvez déplacer les mots à volonté, tant que vous voulez ; ou presque, à quelques exceptions près.

Tolstoï aurait pu écrire : *Skolko zémli tchélovekou noujno* ? Mais il a mis l'homme (*tchelovek*) avant la terre : une question anthropocentrique. En français la terre et l'homme sont de plain pied, et l'on peut même avoir l'impression que la balance penche du côté de la terre.

Combien de terre faut-il à l'homme ? Une question plus ou moins écologique. C'est comme si l'on posait la question suivante : Combien d'hommes notre mère la terre peut-elle encore supporter ? Du point de vue de la terre, nous sommes déjà insupportables – dans tous les sens du terme.

En tous sens, nous nous multiplions. Grâce au galop de la médecine, nous prolongeons notre vie indéfiniment. Et notre conquête de l'espace s'effectue dans le mauvais sens et d'une façon plutôt périlleuse : grâce au galop de la démographie, nous avons rempli la terre à ras bord. Selon Hans Jonas, seule la tyrannie bienveillante est en mesure, sinon d'arrêter, du moins de freiner tous ces galops. N'importe quel suffrage universel, référendum ou sondage s'avère trop mou, trop laxiste, trop anti-marxiste, lorsqu'il s'agit de notre survie et du sort de nos descendants.

Il est pathétique de compter sur nos enfants dans le domaine de l'éternité spinozienne liée au troisième genre de connaissance et non aux familles nombreuses. Nous sommes optimistes et humanistes. Comme la plupart des intellectuels, Luc Ferry ne pense pas que nos écrivains soient supérieurs à Dante et à Shakespeare. Mais il pense que notre humanisme, notre amour pour les enfants et les invalides rachète toutes les carences artistiques auxquelles notre organisme est exposé depuis plusieurs décennies. Nous subissons une mauvaise conquête de l'espace qui sévit dans les salles de concerts, sur Internet, dans les galeries d'art. Une armée de morts-vivants marche sur nous en produisant un bruit de casseroles ou de mauvais pianos. Même un livre médiocre produit ce genre de bruits. Et une galerie d'art ressemble parfois à une casserole, surtout si nous nous aventurons dans son for intérieur.

Wittgenstein et les structuralistes nous apprennent à quel point la langue est importante – dans la vie de tous les jours et aussi lors des moments exceptionnels où nous sentons la présence d'une muse ou de Dieu. Les morts-vivants (ou plutôt l'ordre des mots qui les définissent) nous induisent en erreur parce que, aux moments exceptionnels de notre vie, nous jouissons de leur présence, de leur art et de leur sagesse. Et je donnerais n'importe quoi pour qu'une armée des morts-vivants composée de Spinoza, Gilels, Klee et Klemperer fasse mon siège tous les jours. Ce sont les vivants-morts qui me font horreur, d'autant qu'ils sont présents toujours et partout, sauf si je ferme les volets et ne réponds ni aux appels téléphoniques, ni aux bips destructeurs. Les morts-vivants viennent à ma rencontre dans ma bibliothèque, et un jour je mourrai en leur compagnie – pour les rejoindre, peut-être ?

Bergson a du mépris pour l'espace où, pourtant, son élan vital galope avec ferveur. Il est difficile de se passer du dualisme manichéen que seuls les augustiniens et les spinozistes arrivent à escamoter. Il y a donc une bonne conquête et une mauvaise conquête. Selon Bergson,

nous analysons l'univers en termes géométriques, au lieu de prendre notre envol au moyen de l'élan vital, de l'intuition et du mysticisme. Je ne sais pas si Platon aurait été d'accord avec lui, mais je sais qu'un compositeur qui parle sans cesse de révélations et de prières n'écrit pas toujours des chefs-d'œuvre. Il en va de même pour une pianiste qui s'appesantit sur ses extases, au lieu de respecter la structure des œuvres qu'elle massacre à la tronçonneuse. Hélas, les ignares du monde entier, guidés par le « genre zéro » de connaissance, s'unissent et applaudissent les élans charismatiques et démocratiques qui n'ont rien à voir avec l'élan vital de Bergson.

Je mène une vie quasi cloîtrée, et les ouvertures que je pratique se situent à l'intérieur de moi-même : je ne veux ni conquérir ni sauver personne. Chaque œuvre d'art, chaque formule mathématique a trait à la bonne conquête de l'espace. Goethe et Baudelaire définissent la tâche d'un poète en termes de mécanique quantique – avant la lettre. Ils parlent de phénomènes espacés, éloignés les uns des autres, qui se répondent et communiquent grâce à une bonne unité ; comme si l'univers n'était qu'un corps – pourquoi pas un corps humain, celui d'Adam Kadmon ? – où le savant et le poète voient un lavis de veines. Le sang circule dans ces veines, ce qui permet à Bergson et H. G. Wells de détecter une force qui transcende les individus, leurs calculs et même leurs poèmes. Cette force nous transperce nous-mêmes et tout ce qui nous entoure pour nous aider à surpasser l'homme, la femme et l'humanité entière. Bergson va jusqu'à recourir au concept du surhomme – en passant, comme on dit. Je suis pour le surhomme, pour les génies sans qui la vie n'a pas de sens. Nietzsche n'est pas le seul à le penser. En 1961, un grand physicien, Paul Kapitsa, déplorait la carence des génies. (Pourtant, en comparaison de ce qui se passe actuellement, à cette époque-là les génies couraient les rues.) Il écrit : « Nous n'en avons peut-être pas besoin. Ce ne sont pas les génies qui créent une époque. C'est justement l'inverse ! » (L'espace-temps des génies.) Je suis contre la force dont l'universalité pourrait m'unir à ceux qui m'éloignent de la grandeur et de l'histoire de mes semblables, de mes dissemblables.

L'unité est un leurre qui ne passera jamais de mode, étant donné que nos idéaux sont dogmatiques et charismatiques ; ils ne reposent sur rien, à l'exception de notre hystérie et du désir de conquérir les autres. Le succès du populisme prouve à quel point nous sommes sensibles aux slogans, aux raccourcis, à un dynamisme de pacotille. (Rien à voir avec l'élan vital.) Ou à un humanisme de pacotille. Ou à « deux et deux font quatre ». Et moi, à l'instar de l'homme du sous-sol de Dostoïevski, je veux que deux et deux fassent cinq, six ou sept. Ceci me rappelle une histoire juive. David prétend que deux et deux font huit. L'instituteur lui répond : « Que dis-tu là, David ? Deux et deux font quatre. D'accord, cinq. Admettons qu'ils

fassent peut-être six, et même sept – mais pas huit, voyons ! » Est-ce la force qui nous transcende ? Cette histoire est excellente, entre parenthèses, car il ne faut pas aller trop loin. Question de style.

Le populisme et l'humanisme simplifient la vie, paraît-il. Quant à moi – et je ne parle que de moi, de mes réactions et de mes sentiments – ils me simplifient la mort. À quoi bon vouloir épier l'avenir ? Je ne suis pas curieux de savoir ce qui se passera d'ici trois cents ans. Même les trois ans à venir risquent de me décevoir outre mesure. Et ne parlons pas du fameux balancier, du retour de l'harmonie et de l'amour à la façon d'Empédocle. Notre balancier ne fonctionne qu'à l'échelle des partis politiques : tantôt les républicains, tantôt les démocrates.

Il est facile d'être peintre aujourd'hui, d'autant que, dans la plupart des académies des beaux-arts, le dessin est devenu facultatif. Imaginons que je filme un pianiste qui gesticule et fait des grimaces en détruisant toutes les structures, sauf celles de son triomphe. Je montre la salle bondée, les gens qui applaudissent et se mettent debout. L'installation s'appelle : « La conquête de l'espace. » Pourquoi ne pas l'intituler « La mauvaise conquête de l'espace » ? Parce que l'installation est censée conquérir les visiteurs du musée, et que ces visiteurs n'aiment pas ceux qui les ridiculisent.

L'espace musical. Il est facile d'être un compositeur aujourd'hui : il suffit d'aller en Afrique. Je connais un homme affable qui se fait passer pour un compositeur. Quand on lui pose des questions du genre : « Avez-vous étudié le contrepoint et l'orchestration ? » Il répond inmanquablement : « Je suis allé en Afrique et j'ai beaucoup souffert. » Je suis allé en Afrique. Cela veut dire qu'au lieu d'étudier le contrepoint qui ne sert de toute façon à rien, le compositeur sauvait les enfants. Et il a beaucoup souffert, ce qui le dispense de toute connaissance des instruments de l'orchestre symphonique. Comment a-t-il souffert ? Il est né dans une famille nombreuse. « Nous dormions à neuf dans la cuisine. » Son enfant unique est gravement malade, « et sa maladie est inguérissable ». Et s'il s'était agi d'une femme, elle aurait encore plus de souffrances à sa disposition parce qu'elle ne manquerait pas d'avouer que son mari la battait à mort. Après de tels aveux, vous n'avez pas besoin d'écouter et d'analyser scrupuleusement leur savoir-faire : tous ces musiciens sont grands parce qu'ils ont beaucoup souffert et parce qu'ils ont passé des nuits blanches soit dans une cuisine, soit en Afrique. J'appelle cela « leur humanisme », ce qui ne veut pas dire que je ne sois pas humaniste. Je le suis – du bon côté, de surcroît ; sinon je ne défendrais pas l'art contre les amateurs non-éclairés, contre les profanateurs bien-pensants.

Encore un mot au sujet des amateurs. Un jour, j'ai vu une émission à la télévision française, un concours qui avait pour but de sonder les profondeurs quasi insondables de la vie

des couples. Il y avait deux couples dans le studio et trois membres du jury étaient là pour évaluer leur amour, leur attachement aux valeurs humaines, contemporaines. À un moment donné, on demande aux maris de chanter quelque chose pour leurs épouses ; une chanson sans prétention. L'un des hommes est acteur, l'autre a un métier dont je ne me souviens pas. En tout cas, il n'est ni acteur ni chanteur ni poète ni peintre ni mélomane. Tous les acteurs professionnels savent chanter, ne serait-ce que dans le cadre d'une comédie sans portée universelle. L'acteur chante une chanson banale, mais son interprétation ne choque pas les oreilles sensibles. L'amateur qui n'est même pas un amateur – il n'est rien du tout dans le monde de la musique – ne chante pas vraiment. Il écarquille les yeux et danse tant bien que mal en se tapotant les cuisses. Il tire même la langue, ce dont je ne suis pas certain : une fois de plus, ma mémoire me fait défaut. Quoi qu'il en soit, j'ai l'impression qu'il tirait la langue tout le long de sa prestation. Tout le monde applaudit et le jury rejoint le public et les téléspectateurs. Le présentateur pose la même question à tous les membres du jury : « Pourquoi avez-vous voté pour le second candidat ? » « Parce qu'il était plus dynamique, plus drôle, plus charismatique », répondent nos juges professionnels des mariages et de l'amour conjugal. L'un d'eux se tourne vers le gagnant et dit : « Ne soyez jamais professionnel. » Un conseil superflu. N'est-ce pas un espace qui agit sur nous, influence notre vie, nos décisions, nos démarches ? L'espace d'un écran, d'un concours, d'un pitre.

Un des rêves de Marx et de Fourier a l'air de se réaliser : aujourd'hui, les amateurs sont à l'honneur. Marx pensait qu'un ouvrier pouvait et même devait écrire des poèmes et composer des symphonies – à ses heures perdues où il ne restait pas planté devant sa machine. Je n'ai rien contre les tourneurs ou les gens qui sauvent populations affamées en Afrique. Mais les tourneurs ne sont pas obligés d'écrire *Othello* : rendons à César ce que lui appartient. Et ceux qui portent la bonne nouvelle aux Africains feraient mieux de rester en Afrique, au lieu de composer des oratorios. Il ne faut pas abuser de l'espace.

Je refuse de donner des *master class* et rien d'étonnant que, depuis plusieurs années, on ne me sollicite plus pour cette besogne. Lorsqu'il m'arrive de céder à la tentation – de temps à autre, j'ai un sursaut d'humanisme positif, de *Weltverbesserung* – je dis à mes élèves éphémères : « N'allez pas dans les salles de concert. Écoutez de vieux enregistrements. Ne pensez surtout pas au succès qui ne vaut rien, surtout à notre époque qui s'arrête à deux et deux font quatre. Ou plutôt à un décolleté, à une robe aguichante. » Mes élèves suivent mon cours, en retiennent quelque chose et rentrent à la maison. Ils allument leurs écrans et regardent les pianistes d'aujourd'hui. Ils ne comprennent que le succès. Et ils voient comment plusieurs nullités parviennent au triomphe. Ils oublient mes conseils : carrière oblige.

Wittgenstein n'a jamais lu Aristote. Certains de ses collègues parlaient de son amateurisme. Il en va de même pour Walter Benjamin. Je ne me rappelle pas s'il a lu Aristote ou non, mais on le considérait comme un amateur, lui aussi. Il va sans dire que je n'ai rien contre leur amateurisme qui favorisait peut-être une conquête non-dogmatique de l'espace. Serait-ce une philosophie ouverte ?

Morale close, morale ouverte ; religion close, religion ouverte. Le manichéisme de Bergson tranche le nœud gordien de notre existence à la légère, me semble-t-il. « Toute forme est finie ou limitée », enseigne Kepler, et chaque phrase a une forme, à moins qu'il ne s'agisse d'un discours sans queue ni tête ; ou d'un charabia pur et simple. La mort est close, sauf si l'on viole nos tombes en exposant notre dépouille aux intempéries et à l'appétit des vautours. La vie peut être à moitié fermée, à moitié ouverte. Si vous êtes dans un monastère, votre vie est fermée du côté de chez Swan et de toutes les mondanités auxquelles il assiste. Elle est ouverte, par contre, du côté de chez Dieu, de sorte que, de votre vivant, vous profitez de la table parsemée de friandises dont nous entretient le Nouveau Testament ; ce qui ne vous empêche pas de profiter aussi des légumes du jardin que vous cultivez avec d'autres moines. Bref, cette ouverture est indissolublement liée à la clôture. On trouve cette liaison en dehors des monastères – dans les œuvres d'art, entre autres.

Schoenberg nous offre un exemple frappant de la lutte entre la musique close et la musique ouverte. Il va sans dire qu'avant d'entamer l'analyse des œuvres de Schoenberg, il faut abandonner tout jugement moral qui se résume souvent à un jeu enfantin où les bons battent les méchants à plates coutures. Schoenberg élargit le diapason harmonique et tonal jusqu'à ce que la tonalité disparaisse dans le terme *interminate* (indéterminé) auquel Nicolas de Cues et Galilée ont recours de temps en temps. En simplifiant les choses, on peut dire que le style de Schoenberg s'entrouvre et même s'ouvre de plus en plus. Dans le domaine religieux, ceci se produit de la façon suivante : nous avons des lois auxquelles nous obéissons à la lettre. Nous sommes, pour ainsi dire, enfermés à l'intérieur de ces lois. Puis arrive un mystique, qui saute par-dessus les barrières, transgresse les lois en soignant les invalides le jour du sabbat, s'envole et atterrit en face de la table dont nous avons parlé tout à l'heure. Une fois de plus, je simplifie ou bergsonise les choses. Il est vrai que Bergson n'est pas aussi schématique. Mais l'incompréhension et la caricature font partie intégrante des gloses dont nous bombardent les bergsoniens et leur détracteurs.

Schoenberg prend son envol dans le *Deuxième Quatuor*, avec soprano, opus 10. Dans le *Finale*, soutenu et en partie expliqué par le poème de Stefan George intitulé *Entrückung* (éloignement, détachement, enlèvement), la tonalité s'estompe peu à peu, comme pour suggérer

la fragilité de la mémoire ou de la vie ; comme pour symboliser la victoire sur la loi de la pesanteur. « Je sens l'air d'autres planètes. L'ombre me fait pâlir les visages. Qui il y a peu se tournaient encore amicalement vers moi. Et les arbres et les chemins que j'aimais s'effacent. » Schoenberg sent qu'il perd non seulement la tonalité (fa dièse mineur), mais aussi les pédales. La voix se tait, l'épilogue amorce sa descente – un schéma bergsonien – et, pareil à un vrai mystique, retombe les deux pieds sur terre en reprenant pied sur une pédale de fa dièse, ce qui rétablit la tonalité du début de l'œuvre. « On revient toujours », disait Schoenberg dans le sillage du mystique de Bergson. On ressuscite toujours.

Schoenberg écrit à Nicolas Slonimsky : « J'étais toujours préoccupé par l'intention de fonder la structure de ma musique *consciemment* à partir d'une idée unificatrice qui devait produire non seulement toutes les autres idées, mais aussi régir leur accompagnement et les accords, les 'harmonies'. » Schoenberg devait avoir l'impression que ses œuvres portaient dans tous les sens, qu'il était allé trop loin, que deux plus deux faisaient déjà huit, neuf et peut-être dix. Presque toutes ces œuvres indéterminées sont pourtant des chefs-d'œuvre absolus ; le *Livre des jardins suspendus* opus 15, par exemple.

Une fois de plus, nous retrouvons l'idée de l'unité qui ne devrait rien à l'intuition, si chère aux intuitionnistes. Schoenberg met le mot « consciemment » en italiques, comme pour conjurer le chaos et le hasard. Comme s'il voulait nous persuader que n'importe quel coup de dés pourra abolir le hasard une fois pour toutes. De la musique ouverte, Schoenberg se précipite vers le dodécaphonisme qui ne porte aucune atteinte à la liberté, si chère à la plupart des philosophes, mais organise harmonieusement les élans vitaux. Stravinski, lui aussi, s'oriente vers la musique close – à sa manière, à la manière néo-classique. Milosz qui nous conseille de nous retourner le plus souvent possible, a dû approuver la démarche de Stravinski, même s'il ne la connaissait que par ouï-dire. D'après lui, un homme unidimensionnel pouvait compter sur les sentiments, les pensées et les vêtements des époques lointaines pour s'approprier de multiples dimensions.

Un élève de Schoenberg, Alban Berg, a composé un opéra où une démarche atonale côtoie une marche funèbre en ré-mineur. *Wozzeck* est sans doute une œuvre majeure du vingtième siècle, et pourtant Schoenberg gronde son élève pour ce manque de pureté, d'unité. Berg fait son mea-culpa et *Lulu*, qu'il compose quelques années plus tard, ne porte aucune trace de son engouement passager pour la musique ouverte à tous les abus.

Google est plus ouvert qu'un livre, quelles que soient les dimensions de ce dernier. Mais les livres que j'ai dans ma bibliothèque sont plus purs que Google et Internet en général – pour la bonne raison qu'en lisant mes livres, je vais directement au but, sans passer par les images

publicitaires et autres inepties. En outre, je peux consulter les notes que j'ai prises autrefois, en me retournant vers ma propre personne, vers le temps sauvegardé par les marges. Mes livres sont à la fois clos et ouverts : chaque note marginale transcende le texte sans jamais le perdre de vue. Je suis peut-être unidimensionnel ; en tout cas, je le constate lorsque je me regarde dans un miroir. Certes, les génies qui viennent à ma rencontre depuis des époques lointaines ou proches ajoutent un nombre impressionnant de dimensions à mon miroir intérieur. Mais une partie des dimensions qui me composent ont leur origine dans ces notes, dans leur mémoire, dans leur miroir.

Je ne sais pas si Google est uniforme, multiforme ou chaotique. D'ailleurs, cela ne m'intéresse pas outre mesure. Je sais en revanche que les livres de ma bibliothèque ont une forme, et que cette forme me ressemble –pas seulement à cause des notes marginales. Chaque chose et chaque concept ont une forme, et les musiciens le savent peut-être mieux que les autres, à cause du caractère impalpable de la musique. Schoenberg n'était pas le seul à vouloir maîtriser le phénomène qui nous transcende. Les interprètes sont, eux aussi, en butte à l'hostilité des sons qui nous échappent constamment, comme pour nous rappeler que nous ne pouvons connaître Dieu.

Je me rappelle la route au bout de laquelle la dernière sonate de Schubert (D. V. 960) m'attendait avec une patience quasi angélique. Je ne sais pas combien de fois je l'ai massacrée en cours de route. Et j'aurais continué cette destruction involontaire si, un jour, je ne m'étais dit que la forme n'existait pas. Le temps non plus. Rien que l'espace.

LA MESURE DE LA TERRE (II)

Les tombes ont une forme, même quand elles font tout pour ne pas attirer l'attention des badauds, des touristes. Il y a une dizaine d'années, j'ai fait un pèlerinage sur les lieux où Tolstoï se querellait avec son épouse et décrivait les derniers jours d'Ivan Illich. J'ai vu la bibliothèque de notre génie national qui, selon Lénine, était le miroir de la Révolution d'Octobre. (Le miroir déformant, j'espère.) J'ai failli rater sa tombe pour la bonne raison qu'on ne la voit presque pas. Pas de croix, pas de stèle. Combien de marbre nous faut-il ?

J'aimerais consacrer la deuxième partie de cette conférence à trois remarques ou affirmations que j'ai entendues en regardant des DVD russes.

Günter Anders s'appesantit sur la « nuisibilité » de la télévision qui nous prive de notre famille dont les membres restent collés à l'écran, au lieu de nous raconter des histoires sur nos ancêtres ou de discuter avec nous d'un projet de vacances à venir. La télévision nous priverait aussi de notre langue, de nos pensées. J'espère que je n'appartiens pas à la catégorie des individus qui perdent leurs pensées, même lorsqu'ils lisent les *Pensées* de Pascal. (Ils n'ont peut-être rien à perdre.) En tout cas, la télévision (l'espace des médias) ne m'a jamais privé de rien, pas même de moi. Je n'ai plus envie de voyager ni de discuter avec n'importe qui à propos de n'importe quoi. Mes parents sont morts il y a longtemps, et il n'y a pas beaucoup de Socrate parmi nos interlocuteurs potentiels. On est plus au chaud quand on suit la tragédie humaine chez soi, en buvant une bonne bouteille.

Je regarde donc les documentaires soviétiques et je tombe sur trois remarques qui concernent ma vie et mes vues au premier chef. La première analyse les terrains propices à l'éclosion des génies. Elle date de 1961, époque où les génies intéressaient encore l'humanité, malgré l'omniprésence de la télévision, sans parler de la radio. Paul Kapitsa se penche sur ce problème. Il dit qu'une des conditions *sine qua non* de « l'éducation géniale » est la liberté de désobéissance, qui se rapporte, inutile de le dire, au problème de l'espace, qu'il soit personnel ou non. Il n'y a peut-être qu'un seul espace que je préfère étudier à l'intérieur de mon corps, sans m'aventurer dans les rues.

D'ailleurs, l'espace personnel se divise en deux car on peut toujours sortir de son corps et parcourir des espaces tout en surveillant son corps étendu sur un sofa ou simplement assis dans un fauteuil. Mon amie, qui magnétise ses patients et sa famille, raconte parfois ses sorties de son corps qui se soldent inmanquablement par un retour au bercail – au fauteuil où elle s'endort de temps en temps. Ses mâchoires se durcissent – c'est ainsi que cela commence – et puis elle constate que ses jambes grandissent. Son corps dépasse largement les contours du

fauteuil et elle décolle, s'envole vers le plafond et s'approprie tout l'espace environnant. Elle séjourne littéralement à l'intérieur du plafond et des murs jusqu'à ce qu'une voix – qui n'a pas son origine dans un téléviseur – lui demande si elle veut regagner ses pénates ou non. Elle n'a même pas le temps de dire « oui » ou « non » : elle regagne d'office ses pénates avec un « plouf » spectaculaire.

Je ne suis jamais sorti de mon corps ; en tout cas, je ne suis conscient d'aucune odyssée cosmique de cette espèce. Et même si j'en sortais, je ne sortirais pas de notre camp de concentration par la même occasion. Il n'empêche qu'un jour – je devais avoir quatre ans – j'ai levé les yeux au ciel sans demander pardon à qui que ce soit, et j'ai vu le vide, l'espace qui me poursuit depuis cet instant prophétique.

Puis j'ai commencé à voir l'espace soviétique dont une grande partie de mes compagnons d'infortune – Kundera, entre autres – parlent à n'en plus finir. J'en ai fini avec cet espace bien avant de quitter l'Union Soviétique en 1974. Depuis ce jour-là, je continue à quitter des espaces : celui des journalistes, celui des salles de concerts, celui de la gloire de pacotille. Ou de n'importe quelle autre gloire : invisibilité oblige. Et je continue de désobéir à la plupart des règles qui se rapportent à la gloire, au bonheur commun, au sens commun, au dénominateur commun et aux recettes que la télévision nous prodigue.

Le mot « liberté » me ferait sortir un revolver de ma poche, si je prêtais trop attention aux discours que j'entends partout. Nous sommes libres d'être stupides. Ce n'est pas nouveau, hélas. Mais notre époque – notre époque nouvelle dans tous les sens du terme – nous permet de dire n'importe quoi partout et toujours. Des personnes respectables me disent : « Je ne connais rien à la musique. » Et une minute plus tard, ils me donnent une leçon de musique. Et deux minutes plus tard ils me font comprendre que je me trompe sur toute la ligne. La liberté d'un génie est toute différente ; son espace aussi. Pour qu'un génie se sente chez lui, il faut élargir les mots, les notions et la terre ; pas nécessairement les tombes.

La femme d'un grand compositeur russe, Vladimir Martynov, m'a dit, un jour : « Vladimir pourrait devenir célèbre, s'il n'était pas démesurément ambitieux. Il pense à l'immortalité, à l'éternité, pas aux succès terrestres. » En d'autres termes, il élargit l'espace de sa vie – et celui de ses œuvres, par la même occasion. L'essentiel est de ne pas se laisser abattre par les mauvaises critiques, les mauvaises langues et les mauvais cerveaux – en s'inspirant de Schoenberg qui remerciait ses démolisseurs de l'avoir poussé à écrire ses œuvres les plus audacieuses. On ne le tuait pas ; on le fortifiait.

La liberté de désobéissance inclut aussi l'espace que nous créons à l'écart des sentiers battus qui sont censés nous conduire vers toutes sortes de bonheur. « Si tu ne bats pas ce sentier,

c'est ce sentier qui te battra », pourraient dire mes nombreux collègues. Ce jeu linguistique que je leur prête et qui n'a rien à voir avec Wittgenstein et ses jeux, les conduit directement vers le battage médiatique qu'ils trouvent tout au long de leur sentier battu. Tous les moyens sont bons pour déclencher ce battage : mensonges, décolletés, pitreries. Et surtout cet humanisme de pacotille qui n'a rien à voir avec le vrai humanisme. « Je joue cette sonate en pensant à tous ceux qui souffrent » – et patati et patata.

Parfois, cette désobéissance concerne les lois de la nature que seul le Tout-Puissant est capable de transgresser ; ce qu'Il fait en nous permettant de prendre part à ces miracles. Un film des années cinquante, *L'homme qui rétrécit*, décrit par le menu l'état d'esprit d'un homme dont le corps tend vers l'invisibilité, vers le zéro. À un moment donné, cet homme qui n'en est plus un, d'après sa propre estimation, constate que ce n'est pas la peine de parler ni de corps ni d'âme ni de valeurs platoniciennes lorsqu'on mesure quatre-vingt-douze centimètres. Dans ces circonstances, pour satisfaire à nos valeurs humanistes, il ne faut surtout pas utiliser les chiffres qui infligent un affront supplémentaire à notre héros. Il faut se rabattre sur les mots qui accordent un peu de consistance à ce corps chétif : quatre-vingt-douze centimètres. Pas nonante-deux – quatre-vingt-douze. En lettres capitales, de préférence. Heureusement pour lui et pour nous, cet homme change d'avis à la fin du film et se réconcilie avec la création, avec son destin. Encore un *amor fati*.

Nous n'en sommes pas encore là. L'homme du film et l'homme tout court sont au stade où ils ne peuvent plus suivre le raisonnement de Descartes : « Je pense et cela suffit largement pour jouir de la condition humaine. » En d'autres termes, l'homme du film ne pense plus qu'il est humain ; il se rapproche plutôt de la vie des insectes. Il ne s'inscrit même pas dans la catégorie des insectes sociaux. (L'homme d'aujourd'hui ou l'homme tout court pense que grâce aux gadgets électroniques, il est devenu surhumain. Un surhumain social : il ne faut surtout pas le confondre avec le surhomme de Nietzsche.) Harcelé par les journalistes et les curieux, l'homme du film s'enfuit et passe quelques jours en compagnie d'une naine qui travaille dans un cirque. Elle est plutôt inoffensive et ne ressemble pas à ceux qui se produisent dans nos salles de concerts les plus prestigieuses. « Dépêchez-vous ! Venez voir le spectacle forain le plus spectaculaire du Siècle. Les meilleures attractions vous sont présentées ! Vous vous en souviendrez toute votre vie ! »

L'homme rétrécit de plus en plus. À ce stade – il se bat contre son chat, contre une araignée – on ne peut plus parler du renversement des valeurs. Il ne peut même plus s'enfuir : les mailles du filet qui le sépare du monde extérieur et de la liberté sont trop petites. Avec de la patience on arrive à tout, surtout si l'on s'en remet au destin ou à Dieu : il rapetisse encore et

glisse à travers une maille. Au moment de la libération, il comprend qu'il fait partie d'un tout dont le centre est partout et la circonférence nulle part.

Je ne suis pas aussi petit que lui, mais je n'ai pas besoin de rétrécir pour comprendre que l'on peut vivre dans son jardin, avec son chat et ses arbres sans recourir à la compagnie des autres. Après tout, n'importe quel brin d'herbe est un autre, d'autant qu'il pense et donc existe, selon les dernières conclusions des savants. « Douées de mémoire, écrit Jean-Baptiste Veyrieras, capables de prendre des décisions et même d'apprendre : les plantes démontrent des capacités cognitives aussi exceptionnelles que celles des animaux. Une surprise qui s'en double d'une autre : leur intelligence se passe de cerveau parce qu'elles sont tout entières leur propre cerveau. » Et nous ? un pois chiche dans la tête ? Et la tête ? un pois chiche sur un cou ? Combien de cerveaux nous faut-il ?

L'homme ou l'insecte ou le brin d'herbe dit que pour Dieu il n'y a pas de nullités. Il est vrai que Dieu accepte tout ce qui se passe dans le monde, même s'il ne crée pas notre insignifiance de toutes pièces. Je crois que nous sommes différents de ces derniers dont Jésus nous parle dans les Évangiles. Nos stars sont plutôt les premières, sinon elles ne seraient pas nos stars. Et il serait imprudent de chercher la consolation dans la certitude qu'elles ne seront les premières ni au ciel ni même en enfer. J'exagère peut-être lorsque je dis que les lecteurs de best-sellers et les admirateurs des pianistes d'aujourd'hui – et de nos chefs d'orchestre et *tutti quanti* – sont des vivants-morts. Mais si vous ne criez pas, personne ne vous entend. Je crois que c'est Anna Arendt qui l'a dit. En tout cas son premier mari, Günter Anders, disait : « J'exagère peut-être, mais si je ne le faisais pas, personne ne comprendrait de quoi je parle. »

Les Anglophones disent : *He's a total waste of space, that man*. Je dirais plutôt : « *That man is a total waste of space-time* », car il est aussi un gaspillage du temps. Mais au lieu de rétrécir cet homme, on rétrécit l'espace et aussi le temps. Cet homme, on le recycle, au lieu de lui donner une chiquenaude. Aujourd'hui, tout se passe au ras des pâquerettes ; à quelques exceptions près. Il y a environ une décennie, à la télévision française, on pose à un politicien la question suivante : « Quel est votre écrivain préféré ? » « Pascal », répond le politicien. Rien d'étonnant qu'il ne soit pas devenu président de la République. J'imagine qu'après l'émission, le présentateur lui a posé une question de plus : « Pascal qui ? »

Le nain que l'on voit dans le film où Dieu fait preuve d'indulgence à l'égard des nullités, prétend que tout le monde se moque de sa taille. Aujourd'hui, on ne se moque des nains ni à la Fnac, ni dans les salles de concerts, ni nulle part ailleurs. On ne prononce même plus ce mot ; on dit « une personne de petite taille ». Notre humanisme. D'après certains théologiens, l'omniprésence des nullités est une preuve, sinon de l'existence de Dieu, du moins de Son

indulgence à leur égard. Ne favorise-t-Il pas les pauvres d'esprits au détriment des génies ? Ne croit-Il pas qu'ils gaspillent trop d'espace ? L'homme qui rétrécit n'existe que dans le domaine de la fiction.

Il est vrai que je ris d'un bout à l'autre en regardant ce film où notre condition humaine, si chère à Malraux, s'exhibe dans toute sa splendeur. À la fin, toutefois, je ne ris plus car il s'agit peut-être de ma condition personnelle qui n'est ni humaine ni supra-humaine ni infra-humaine. Bergson se méfie de l'intelligence qui nous pousse à géométriser le monde, au lieu de le bémoliser, comme le faisait Proust. L'homme dont la grandeur ne dépasse pas celle d'un brin d'herbe n'analyse pas le monde, ne le déconstruit pas. Il ne le construit pas non plus. Il vit tout simplement – jusqu'à l'apparition d'une guêpe ou la manifestation pernicieuse d'une rafale de vent. Mais le temps n'est plus. Rien que de l'espace. Il ressent cette unité dont parlent à n'en plus finir la plupart des philosophes russes qui s'inspirent tantôt de Leibniz, tantôt de Jacob Böhme. Le malheureux représente peut-être une monade de Leibniz, privée de fenêtres à cause de sa taille, de son champ de vision qui lui permet, malgré tout, de contempler les étoiles. Mais grâce à son extase ou à son intuition – ou à son élan vital –, il appréhende le cosmos mieux qu'un lecteur de best-sellers.

Dans le cadre de son ultime vision, les deux infinis se joignent pour esquisser cet homme de Pascal qui est à la fois infiniment grand et infiniment petit. Ce n'est pas la peine de lui rabattre le caquet – sa taille ou son absence ne lui permet plus de s'enorgueillir. Et puis on ne se moque pas de celui que l'on ne voit presque plus. On ferait mieux de le craindre, étant donné son aptitude à se glisser un peu partout, à l'instar des bactéries, des virus. Si ma vie se solde par un rétrécissement irrévocable, laissez-moi au moins la possibilité de devenir un virus pour détruire tous les destructeurs de la dignité humaine, de notre grandeur.

L'homme microscopique est toujours à la recherche de l'espace perdu. Je me demande s'il est vraiment la peine de se lancer à la recherche du temps que l'on ne retrouve jamais tel quel. Saint Augustin sait que l'on frelate non seulement le vin, mais aussi son passé. Et moi, j'avais l'habitude de dire que les souvenirs se bonifiaient en vieillissant. À présent, je sais que les vins aussi bien que les souvenirs ne tiennent pas toujours la route. L'espace est moins fragile, sauf si nous l'agressons à n'en plus finir.

Je ne suis pas sûr que nous approchions l'espace d'une manière géométrique, à moins que nous ne pensions aux cercueils, aux cimetières. Kazimir Malevitch dessine son propre cercueil – dans le sillage de ses figures suprémiques. À la fin de sa vie, il n'était plus sur sa lancée, ayant abandonné le suprémisme au profit des figures sans visages ou aux visages noirs où son carré céléberrime semblait jouer un rôle infini, néfaste. Déjà dans l'opéra *La victoire sur le*

soleil, on voit un personnage qui a l'air de se disloquer en imitant un automate mal réglé, une machine cacochyme. Chez Malevitch, on trouve d'abord le réalisme, ensuite l'impressionnisme. Ensuite les formes deviennent plus substantielles, que ce soit des objets ou des hommes (des femmes surtout) – pour aboutir à la géométrie, à une architecture que l'on admire aujourd'hui à Shanghai, entre autres. Ensuite Malevitch replonge dans le monde des humains qui perdent leur visage, leur identité, leur aspect biologique – ou leur bio, pour parler écologiquement. Même les ogres n'auraient pas envie de savourer un tel repas. Je crois que ma vision du monde et les sentiments que j'éprouve en sa présence ont beaucoup en commun avec ces tableaux de Malevitch.

Ensuite vient la période peuplée d'hommes de l'Antiquité – des Grecs qu'Homère chante dans ses poèmes épiques. C'est ainsi que Malevitch retrouve la dignité de l'homme et du monde qui, dépourvu de la dignité, risque de confirmer le verdict d'Hamlet que nous connaissons tous. Ou s'agit-il d'une renaissance ? Désabusé et las, je ne crois plus à cette renaissance qui pourrait remettre les pendules à l'heure. Ces pendules et cette heure cachent ce qui nous manque cruellement : la mécanique quantique de l'esprit humain, son odyssée cosmique et poétique. Les mailles du filet derrière lequel se situe le monde complexe et élégant sont trop étroites pour que je puisse franchir la barrière et le rejoindre. Alors, il faut que je rapetisse encore plus ; et le monde me vient toujours à l'aide lorsque je fais de mon mieux pour accomplir ce rite. Le monde, à l'exemple de Pascal, me rabat tous les caquets possibles et imaginables ; surtout ceux que je n'ai pas.

Au début de la deuxième partie de ma conférence, j'ai parlé des documentaires soviétiques où j'ai repéré trois remarques. J'en ai épluché la première. Voici la deuxième. Un des plus grands physiciens du vingtième siècle, David Landau, dit : « Le plus grand triomphe de notre esprit concerne cette aptitude que nous avons de comprendre ce que nous n'avons plus de force d'imaginer. » Une phrase remarquable à plus d'un titre. Elle nous met en garde contre l'épuisement de notre imagination qui papillonne trop souvent, et la plupart du temps pour rien, au lieu de se concentrer sur cette parcelle du cosmos que Dieu nous octroie. Cette parcelle contient tout, mais nous dévions du sujet ; nous sommes d'habitude à côté de la plaque. Une mauvaise gestion de l'espace, autrement dit.

Si nous pouvions comprendre l'espace qui se trouve au-delà de notre espace, nous saurions ce que Dieu pense, pour paraphraser Stephen Hawking. Peut-on savoir ce que Dieu pense ? Peut-être, mais c'est peu probable : quel que soit le nombre d'espaces que nous comprenons sans avoir la force de les imaginer, il y en a d'autres au-delà d'eux. Et parmi ces

innombrables espaces il y a ceux que nous ne comprendrons jamais, même si Dieu Lui-même nous les explique.

Malevitch imagine le monde sans visages, sans science et sans intuition ; sans élans d'aucune sorte. Peut-il les comprendre ? Il n'est pas difficile de comprendre le *Carré noir* : on peut dire tout ce que l'on veut à son sujet. C'est un trou noir ou un espoir en deuil ; ou le puits où Thalès est tombé. L'hémorragie cérébrale au fond de laquelle je me trouverai un jour. C'est le monde d'aujourd'hui et de demain. C'est un camp de concentration, un four crématoire. C'est le visage d'Eichmann, la banalité du mal. Et du bien. Le bien peut-être banal au point que l'on exécute un saut nietzschéen (ou spinoziste) et que l'on atterrit par-delà les catégories platonico-chrétiennes.

Bref, je suis à la recherche de l'espace perdu car l'espace où je vis est plutôt désert. On n'a besoin ni d'argent ni d'une taille de guêpe pour se faufiler dans cet espace. Tout le monde y circule et l'on y danse, l'on y danse ; tout en rond, tout en carré. Dans le film où l'on découvre Claus von Stauffenberg – il s'appelle la *Valkyrie*, en l'honneur de Wagner – on tend un revolver à un vieux général ; ou à un colonel septuagénaire. On lui offre la chance de se suicider : un peloton d'exécution n'offre pas le meilleur remède contre la vie. Le conspirateur regarde le revolver et dit : « Je pense aux temps anciens. » A Homère, à la Renaissance, peut-être à Malevitch.

Moi aussi, je pense aux temps anciens où les salles de concerts ne ressemblaient pas à un hôtel où logent des vivants-morts, ne serait-ce que l'espace de quelques heures. Je pense à la librairie « Shakespeare and Company » où Joyce a lu les extraits d'*Ulysse* en présence de Lacan et d'autres personnalités de marque. Je pense à Furtwängler, Klemperer, Bruno Walter, Toscanini et même Karajan. Je pense à Gilels et Michelangeli. Je pense aux géants dont parlent les nains qu'on nous montre dans le film où l'homme rapetisse courageusement et sans appel. Ces nains parlent des géants – des hommes et des femmes qui les entourent, surtout lorsqu'ils boivent une tasse de thé dans un établissement quelconque. Je parle des géants – cela me fait aussi penser à Pirandello – sans boire quoi que ce soit ; même pas une tasse de café. Les géants d'autrefois ; les grands chefs d'orchestre. Les grands écrivains du passé. Les grands peintres du passé. Les grands philosophes du passé. Le grand passé du passé. Selon les optimistes et les humanistes, l'avenir pourrait être aussi grand, à condition que tout le monde passe à travers les mailles du filet. Pour Dieu, il n'y a pas de zéro. Mais à quoi cela sert d'être un zéro et même un dixième ? Pour mettre les choses au pire, il faudrait commencer à trois, à quatre. Pour mettre les choses au mieux, deux et deux font douze.

Infiniment grand, infiniment petit ; macrocosme, microcosme. Il va sans dire qu'ils se rejoignent non seulement dans mon cerveau, mais aussi dans mon corps. Rien que l'espace.

Au début, on n'arrive pas à passer à travers les mailles. On rapetisse : le Christianisme nous enseigne qu'il faut se rendre très petit pour passer à travers le chas d'une aiguille. On passe d'abord à travers une maille, ensuite à travers le chas d'une aiguille, et lon débouche sur le paradis où la mort n'a plus de sens. Il y a cent mille cellules à l'intérieur de notre corps ; ou peut-être cent millions : je me perds au milieu de ces chiffres, de ces zéros. On peut trouver une consolation en se disant que, par rapport à une cellule ou un atome, on est infiniment grand. Ce n'est pas le genre de consolation que j'affectionne particulièrement.

Le monde où nous vivons est petit – non seulement parce que nous avons beaucoup de gadgets : ils nous mettent en présence de n'importe qui, n'importe où. N'importe qui, n'importe où et n'importe comment sont nos mots clés, mais nous nous réjouissons en permanence. Nous évitons le stress – il nous tuerait – en croyant que tout va pour le mieux en vertu des exploits scientifiques qui nous approchent de plus en plus de l'immortalité. En parlant des organes artificiels que notre corps accumulerait avec plaisir pour devenir un corps à toute épreuve, nous oublions les maladies dont on n'entendait pas parler il y a encore quelques décennies. Les statistiques démontrent le pouvoir dévastateur d'Alzheimer et de Parkinson. Le sida est toujours sur notre agenda, et le réchauffement de la planète réchauffe aussi les débats qui se heurtent à la résistance de ceux dont la peur du déluge ne s'étend pas au-delà de leur tombe. Combien de terre nous faut-il ? Peu importe. Ses dimensions doivent s'arrêter au seuil d'un nouveau déluge – c'est tout ce que nous demandons.

Deux théologiens dont les noms m'échappent – ils sont aussi des scientifiques – louent les merveilles de notre époque où il n'y a plus de Staline, de Pol-Pot, de Mao (un programme minimum comme aurait dit Lénine) ; où il y a des télescopes grâce auxquels nous avons découvert trois étoiles de plus. Et dans trois ans, nous aurons un télescope encore plus puissant, dit Steven Hawking. Et nos cellules seront aussi immortelles que la *Comédie* de Dante. Ces cellules sont déjà dans les éprouvettes et dans les journaux ; il suffit de les planter dans n'importe quel corps en difficulté. Ce délire optimiste fait fi des arts, des salles de concerts, des vivants-morts qui nous envahissent de plus en plus. Les optimistes pensent que l'on peut vivre au milieu des vivants-morts, à condition d'être vivant et pas mort. Pourtant il est difficile de vivre dans un monde sans génies parce que leurs œuvres constituent notre nourriture terrestre et céleste. *Food of love, food of life*.

On parle beaucoup du clonage parce que les artistes et même les scientifiques d'aujourd'hui se prêtent parfaitement au clonage, grâce à leurs sentiers battus. Vous écrivez un

livre sur les migrants, et tout le monde le lit. Peu importe la mécanique quantique du style : c'est l'actualité qui nous préoccupe ; et quelques adjectifs mal placés. Et un robot croit au progrès de la science – et de la vie, par la même occasion – autant que Stephen Hawking. Et n'importe quel robot vous dira que Staline et Pol-Pot sont morts. Mais aucun robot ne remplacera ni Beethoven ni Schoenberg ni Malevitch. Dans son élan meurtrier que l'on décrit par le menu, un robot peut noircir les visages humains, mais il ne pensera pas à la Renaissance, à la dignité, à la troisième connaissance de Spinoza.

Un robot peut dire à la télévision : « Carey a été mis à mort par le chat de la maison. Son courage et son désir de vivre l'ont soutenu jusqu'à la fin. » Un robot peut écrire dans un magazine : « Malgré tout, l'entourage de l'idole se raccroche à un signe encourageant : le 27 novembre Johny a accepté de reprendre les traitements, stoppés depuis sa sortie de l'hôpital. » Pour cela, le robot n'a pas besoin de lire l'*Éthique* de Spinoza où nous persévérons dans notre être. Il suffit de parcourir quelques pages de la presse people qui nous raconte comment les stars se battent contre les cancers. Ils ne baissent jamais les bras. Et si, au bout de quelques efforts surhumains, les bras leur tombent, ils les relèvent tout de suite. « L'effort est difficile, mais la maman de Jade et Joy garde espoir. Persuadée que, pour son homme, la musique est le meilleur moyen de rester vivant. » Les robots n'ont aucun respect pour le mystère et l'intimité de la mort. Et ils ignorent que la musique risque de nous tenir au seuil de la mort, sans nous relâcher un seul instant. Avant la création du *Chant de la terre*, Mahler a posé à Bruno Walter deux questions au sujet de la fin : « Est-ce supportable ? Les auditeurs ne vont-ils pas se suicider après le concert ? »

Après la première guerre mondiale, nos prophètes ou nos robots pensaient que n'importe quelle guerre à venir serait noyée dans le gaz de combat. À présent ils nous parlent de l'immortalité. Et si vous leur dites : « Que peut-on faire pendant toutes ces années ? sans génies ? » ils vous répondront en brandissant des poings et des cannes : « Vivre, vivre, vivre, vivre, vivre ! » « Pourquoi faire ? » « Pour aimer, pour aimer, pour aimer, pour aimer. Nous pouvons nous passer de génies dans le domaine de l'amour. » Parfois les robots évangélistes citent saint Paul.

Dans le livre *Homo deus*, Yuval Noah Harari nous dit que jusque là, « nous avons rivalisé avec les dieux d'antan en créant des outils toujours plus performants. » Et les fugues de Bach ? et les pièces de Shakespeare ? « Dans un avenir pas si lointain, nous pourrions bien créer des surhommes qui surpasseraient les dieux antiques grâce à leurs outils, mais aussi à leurs facultés corporelles et mentales. » Personne ne pose de questions, mais j'ai envie de répondre : « Pascal. » « Quand nous en serons là, cependant, la divinité deviendra aussi banale que le

cyberespace : une merveille des merveilles que nous tenons pour acquise. » Faudrait-il citer saint Paul ?

A l'époque de la Renaissance on aurait pu dire – et on le disait peut-être – que les génies étaient devenus banals ; sauf que les génies ne le sont jamais. Les robots le sont, ainsi que le cyberespace qui ne pourra jamais rivaliser avec l'espace de la *Divine comédie*. « Nous pouvons être certains que les hommes feront cette enchère, parce que les humains ont maintes raisons de désirer une telle promotion, et de multiples façons d'y parvenir. » L'auteur a l'air d'ignorer la descente que nous avons amorcée à la fin du siècle dernier. J'ai peur qu'elle ne soit définitive, malgré toutes les promotions, toutes les manipulations. « Même si un chemin qui semblait prometteur finit en impasse, d'autres routes demeureront ouvertes. » Nous sommes déjà dans une impasse et pour en sortir il faudrait au moins savoir dans quelle impasse nous sommes et pourquoi. Il faut savoir qu'aujourd'hui Carnegie Hall et Musikverein sont des impasses, des cimetières. On y reste, on s'enlise. Encore une mesure de la terre ?

« Le développement d'interfaces cerveau-ordinateurs, de nanorobots ou de l'intelligence artificielle. » Et le développement d'un génie ? « Il n'y a que des génies qui m'intéressent. Je n'ai pas de temps pour les autres. » C'est ce que je réponds à ceux qui m'invitent dans une salle de concert. Quant à l'opéra, j'y vais de temps en temps pour regarder une mise-en-scène. Dans ce domaine on trouve parfois des génies. Et je fais mon possible pour n'entendre ni les orchestres ni les chanteurs.

Il y a quelques années, je suis allé à l'Opéra de Vienne pour assister à une représentation de *Tristan et Iseult*. Je voulais partir après le *Vorspiel*, mais la femme assise à côté de moi m'en a empêché, en disant que le chef était particulièrement connu pour ses interprétations des opéras de Wagner. Pendant l'entracte j'ai eu une discussion avec cette femme. Je lui ai parlé de Furtwängler, de Knappertbusch, de Melchior. « Ils sont tous morts, a-t-elle répondu. Et je veux vivre, moi. » Et rajeunir, j'imagine. C'est pour cela que l'on aime tellement les génies en herbe. Je suis parti après avoir entendu quelques mesures du deuxième acte.

Glenn Gould parle de la mort des salles de concert. Je ne suis pas du tout d'accord avec son argumentation, d'autant que les salles de concert vivent toujours ; et elles prolifèrent aussi vite que les cellules cancéreuses. Voici notre espace avec un enfer au bout. Et pourtant je suis convaincu que nous avons besoin de ces espaces qui nous font ressentir notre corps avec une acuité incomparable. Après tout, chaque salle de concert est un corps humain.

Lorsque mon amie me fait une séance de magnétisme, les deux mains suspendues au-dessus de ma tête, je ressens un picotement. Et la tête me tourne quand je me lève. La tête me tournait après les grands concerts – à Moscou, à Paris, à Salzburg. Et je pleurais, ce que je ne

fais ni pendant ni après les séances de magnétisme. Grâce à mon amie et à son don, je me suis passionné pour l'espace de mon corps qui ne se limite pas à une énumération, aux diagrammes que l'on trouve dans les livres d'anatomie. Mon amie dit, par exemple : « Le chakra du plexus solaire était désaxé. » Dommage qu'elle ne puisse pas placer ses mains au-dessus des salles de concerts, des maisons d'édition, des galeries d'art.

Quand je suis le conseil de Milosz et ma propre inclination, je me retourne pour contempler les héros et pas l'histoire à laquelle ils sont attachés plutôt superficiellement : ils sont hors du temps, de toute façon. Dans son film en quatre parties, Syberberg nous montre le musée qui retrace le cheminement de Hitler. « Voici le pistolet avec lequel Hitler s'est suicidé devant le portrait de Frédéric le Grand. » Et le guide de conclure : « Le commerce est la liberté du démocrate, et la démocratie n'est possible que si la croissance économique est assurée. Vu sous cet angle, Hitler est un produit-clef sur le marché international. » Un peu plus tard, un jeune homme dit à une marionnette qui représente Hitler : « Tu nous as privés de tout. » En effet, on peut dire que Hitler nous a privés de héros dont nous pourrions avoir peur actuellement. Et autrefois ? J'aurais eu peur de Dante, de Beethoven ; et même de Mozart. Malgré le film ô combien humaniste de Spielberg, nous avons toujours peur des extra-terrestres. (Nous ferions mieux d'avoir peur des vivants-morts, de nous-mêmes.) Et les génies, les vrais héros sont des extra-terrestres. L'espace des héros, des génies. (*Are we afraid of Johnny Hallyday ?*) Hitler nous a privés de la grandeur : elle n'est pas démocratiquement correcte. La liberté de la désobéissance n'est pas correcte non plus. Certes, à l'époque d'Hitler, il y avait encore de grands chefs d'orchestre – même dans son pays. Mais ils ont disparu un demi-siècle plus tard. Il faut être correct avec les membres des orchestres et le public ; humainement correct, pas musicalement correct. Il faut être correct avec les lecteurs qui sont allergiques au complexe d'infériorité. Il en va de même pour les mécènes, ce qui explique leur engouement incurable pour les nullités. Nous continuions donc à gaspiller l'espace et le temps.

J'en viens à présent à la troisième et dernière remarque issue des documentaires soviétiques dont j'ai parlé tout à l'heure. « Heureusement que les êtres humains meurent, dit Max Planck. Ceux qui ne vous comprennent pas disparaissent peu à peu. Les autres les remplacent. » J'aimerais y ajouter deux constats de Schelling qui renchérit sur Fichte en prétendant que l'absolu, c'est-à-dire l'inconditionné, n'est pas dans le non-moi (l'univers), mais dans le moi : « Si la substance est l'inconditionné, le moi est la substance unique. » Et encore : « Dieu n'est rien que le moi absolu, le moi en tant qu'il a théoriquement tout réduit à néant. »

Ces paroles terrifiantes d'Anna Arendt : « Je n'ai jamais aimé aucun peuple. Pourquoi aimerais-je les Juifs ? Je n'aime que mes amis. » Je n'aime même pas mes amis : ils m'ont trahi

trop souvent ; peut-être à cause de mes erreurs et de mes propres trahisons. Bref, je n'ai pas foi en eux. Et la foi est un mot important, comme nous le savons tous. Il est sans doute plus important – surtout par les temps qui courent, au lieu de s'arrêter – que le mot amour, malgré les ordonnances de saint Paul qui n'a pas connu Hitler.

Heidegger a dit : « Seul un Dieu peut nous sauver. » Il faut croire en ce Dieu pour qu'Il nous sauve. Il faut Le faire sortir de Sa retraite, comme le dit un lurianiste contemporain, Hans Jonas. Il faut sortir de sa propre retraite.

Je n'aime pas notre époque. J'aime trois personnes. Cela suffit peut-être. Pour terminer en beauté.

DURÉE ET DURETÉ

Je trouve une phrase dans mon carnet de notes : « La tombe n'est après tout qu'une boîte à musique », et je me dis que cette note se rapporte à la musique – aux notes, en d'autres termes. Pour ceux qui aiment la musique l'au-delà est une messe que l'on écoute à n'en plus finir, au lieu de dormir sur ses deux oreilles – aussi longtemps que ces oreilles arrivent à résister aux attaques des vers et un nombre de plus en plus croissant de déterreurs de cadavres. Il est vrai que, pour jouir de la musique d'outre-tombe, nous pouvons nous passer d'oreilles et même de cerveau car les cerveaux humains, eux aussi, succombent à la cruauté des vers et d'autres créatures qui sévissent dans le domaine de la destruction éternelle. Peu importe – j'ai écouté assez de musique au cours de ma vie terrestre et même utérine : ma mère jouait du piano ; ce qui ne veut pas dire que je saurai vivre ma mort sans la musique. On ne sait jamais.

A chaque fois que je m'installe dans ma voiture, avant de démarrer, je vérifie si j'ai assez de CD pour le voyage. Je n'écoute presque jamais de la musique : la qualité de la reproduction compte, et je ne jouie qu'à moitié de la sonorité, des fréquences réduites, malmenées et souvent réduite à zéro par un camion que je double. Dernièrement, j'ai écouté les conférences de Deleuze où il parle de Bergson, du cinéma et de la science qui continue à nous priver des étoiles fixes – dans tous les domaines. Nous contemplons une belle forme, un état de choses où tout est donné et donnable, comme si Dieu existait toujours, malgré les exhortations de Nietzsche. Et puis Descartes, Kepler et Galilée enlève cette forme en la remplaçant par n'importe quel instant, par n'importe quel centimètre. Nous commençons notre analyse de cet état de choses (de n'importe quel état) comme cela nous chante, et si rien ne nous chante, nous n'analysons rien. Nous nous laissons porter par le courant, par l'éternel retour, ce qui est plutôt dangereux, étant donné qu'il n'y a plus rien de fixe dans notre existence. (Les domiciles fixes ne comptent pas non plus, d'autant qu'ils ne sont pas si fixes que cela.)

Bergson pointe le doigt vers les intervalles qui séparent les fixations, et la durée se met à vivre, comme si elle en avait envie. N'arrive-t-elle pas à profiter pleinement de l'instinct de la mort ? Mais, contrairement à ce que l'on pourrait en conclure, Bergson tente à préserver le tout, comme s'il s'entendait bien avec Einstein, malgré leur mésentente historique. Einstein mettait les principes (éthiques ? esthétiques ?) au-dessus des équations ; Bergson ne voulait pas briser l'univers en mille morceaux – au profit de la métaphysique sans doute. Ou simplement il n'aimait pas les pots cassés.

Je crois que les pots se cassent au moment où nous démocratisons le temps, où nous conférons à n'importe quel instant des honneurs dues à la cause première, c'est-à-dire à Dieu. Les principes, alias les idées ne commencent pas n'importe où, à n'importe quel moment de la journée ou de l'éternité, d'autant que celle-ci efface les instants et nous offre une forme – une sphère peut-être – en faisant fi du mouvement et des intervalles de Bergson. Et pourtant le tout auquel il a l'air de tenir a sans doute aussi une forme, un ordre auquel les philosophes anciens (et même certains philosophes modernes) aspirent toujours, malgré le progrès de la science et les mouvements de toute sorte. Depuis Nietzsche les arrières mondes ont une mauvaise réputation, mais j'ai l'impression qu'elles sont tout de même politiquement correct ; et pour une fois, je suis prêt à adhérer à cette doctrine qui est incorrecte, la plupart du temps. À mon avis, en tout cas, on pourrait mettre ces mondes-là entre parenthèses, au lieu de les barrer, comme une phrase boiteuse. Je ferais l'inverse : c'est notre monde que je mettrais entre parenthèses. Après tout, ce qui est au-delà ou en arrière demeure *hors* de quelque chose, pas à l'intérieur de cette chose, dans son en-soi. Et n'oublions pas que le temps circulaire va de pair avec les idées et leur éternité.

Si « n'importe quel » et « n'importe quand » s'incrument définitivement dans le vocabulaire de notre élan vital, nous serons capables de glisser vers « n'importe qui », ce qui est déjà fait. Et Donald Trump n'est pas le seul mandataire du domaine de « n'importe qui », comme nous le savons tous. Notre vision démocratique y est pour quelque chose, et cette chose n'est pas en soi : elle envahit notre espace-temps, à en croire les journaux qui nous parlent sans cesse de la montée du populisme. « Ce camp 'nationaliste' reste très fragmenté. Certes, les thèmes de l'identité et de la lutte contre l'immigration sont fédérateurs. Mais au-delà, les lignes de fracture ne manquent pas, qu'il s'agisse d'économie, de questions 'sociétales' ou de la relation avec la Russie » (*Le Figaro*). Par quel moyen mesurer ce mouvement ? intervalles ? poses ?

C'est Brecht qui a créé la notion de gestus, en en faisant l'essence du théâtre, irréductible à l'intrigue ou au « sujet » : pour lui, le gestus doit être social, bien qu'il reconnaisse qu'il y a d'autres sortes de gestus.

Le temps où je lisais tout ce qui me tombait sous la main est bien loin. Il y a environ vingt mille de livres dans ma bibliothèque, mais à peu près la moitié de ces livres se rangent dans la catégorie « le beau à la bibliothèque dormant » ; ou le laid, le nul, le médiocre. Tout au début de ma vie occidentale qui a débuté en 1974 j'achetais des auteurs dont j'avais entendu parler, souvent pour des raisons qui, aujourd'hui, me paraissent tout à fait déraisonnables. Et quand je les ouvre (par hasard ou par curiosité), j'hoche la tête et je me demande si je les jette ou j'en fais un cadeau à ceux qui choisissent leur lecture d'après les numéros attribués aux produits cités sur la liste des best-sellers. Il y a quelques jours, j'ai revu *Le Troisième homme* de Carol Reed. Orson Welles est génial comme d'habitude – il l'était déjà il y a quarante ans où j'ai vu ce film pour la première fois. Il n'a pas l'air de vieillir, de perdre ses moyens. L'intrigue due à la plume de Graham Greene est assommante : les amours, les trahisons, le refus d'Alida Valli de s'allier avec un mouchard, un assassin de son amant à double fond. Cette suspense et ses propres points de suspension m'irritent outre mesure ; mais pas au point de me priver d'Orson Wells et de sa façon de crever l'écran. Hélas, j'ai une vingtaine de romans de Graham Greene dans ma bibliothèque.

Pour en revenir à Deleuze que j'ai cité plus haut, avant le paragraphe précédent, je ne me lasse pas de lui. Qu'il me parle dans ma voiture ou que je lise ses œuvres dans mon bureau où mon chat me tient compagnie, j'exhibe un sourire béat que seul mon chat peut voir et peut-être apprécier. Je n'ose pas dire que je fourre Berthold Brecht dans le sac de Graham Greene, mais je ne le porte pas dans mon cœur – c'est le moins qu'on puisse dire. Et mon expérience soviétique m'empêche toujours d'apprécier les préoccupations sociales de la gauche française. Sans hésiter un instant, je vote donc pour d'autres sortes de gestus – pour le gestus mental, par exemple que l'on pourrait appeler « mentus ».

« Ce que nous appelons gestus en général, continue Giles Deleuze, c'est le lien ou le nœud des attitudes, entre elles, leur coordination les unes avec les autres, mais en tant qu'elle ne dépend pas d'une histoire préalable, d'une intrigue préexistante. » Pour décrire mentus, j'aurai recours aux mêmes mots parce qu'ils dénotent parfaitement ce qui se passe dans mes écrits ; ou plutôt ce qui ne se passe pas. Je ne mets en évidence ni histoires ni intrigues, sauf s'il s'agit de crimes sous-jacents et de trahisons qui ne se terminent pas par des coups de revolvers – par trop spectaculaires, à mon sens. Il est vrai que les possédés de Dostoïevski assassinent un de ses

russophiles préférés – Chatov. Et Rogojine tue Nastassia Philipovna. Mais il ne le fait pas pour la bonne cause, au bénéfice de l'humanité et de l'humanisme. Il ne le fait même pas pour la beauté du geste, et pourtant, dans le cadre de l'esthétique de Kant, ce geste touche au sublime grâce à sa beauté ; tandis que les regards en coulisses décrits par Graham Greene ne riment à rien ou presque : amour, au secours, amitié, pas de pitié.

La vie mentale que je présente par le truchement de mes œuvres mérite pleinement les termes deleuziennes, d'autant que l'on peut y ajouter un de ces mots favori – le pli. Mais, à l'instar de Bergson et d'Einstein, je tiens au tout, à l'harmonie, même s'il ne s'agit pas de l'harmonie universelle. C'est une harmonie *personnelle* qui, à condition d'être suffisamment volumineuse et lumineuse, tend à s'étendre à perte de vue et peut-être même à perte de conscience, de perception, d'intuition.

Cette harmonie me présente une série d'images qui paraissent imperturbables, comme si la durée bergsonienne ne l'ébranlait pas de temps à autre. Elle les ébranle et elles bougent dans tous les sens, comme pour prouver une fois pour toute qu'Achilles puisse rattraper la pauvre tortue qui fait de son mieux pour gagner la course des siècles. Je n'aurais rien contre cette victoire, d'autant que, la plupart du temps, je suis du côté des animaux, même lorsqu'un pitbull fait des siennes dans les rues de Londres. Il est vrai aussi que les intervalles dont parle Deleuze comptent énormément : ils me permettent d'écrire et de sentir mon Faust sans m'éterniser dans l'instant que l'on n'a pas envie de lâcher à cause de sa beauté indicible. Et si je n'avais pas ces intervalles à ma disposition, cet instant proverbial se placerait tout au début de l'œuvre ; au milieu de son premier vers, sans doute.

Si l'on me demande de choisir entre la vie d'une momie et l'immortalité factice, conférée pas un chef d'œuvre ou simplement par un guide touristique, je choisirais cette immortalité, cette trace laissée comme par hasard dans l'histoire du cerveau humain. Mais à coup sûr je choisirai la momie, si son concurrent n'est autre qu'un cadavre enterré dans un cimetière humain. Oui, j'opterai pour la vie d'une momie, malgré son existence plutôt précaire. (Vous n'êtes pas toujours exposé au British Museum.) Il n'est pas agréable de mourir deux fois, et la plupart de momies on subi ce sort peu enviable : les violeurs des pyramides sont impitoyables et féroces.

Les violeurs et les voleurs ne sont pas seuls à vouloir perturber la sérénité sans bornes qui distingue les momies des humains dont nous entendons les cris, les sirènes et les klaxonnes. Les chercheurs fouillent le sol égyptien et trouvent une multitude de crânes. Certains de ces découvertes exhibent sur les orbites une couleur verte qui pourrait être du fard à paupières. Il s'agit peut-être d'une substance prophylactique que l'on utilise pour éloigner les mouches. Les

mouches voltigent autour des momies et les attaquent de temps à autre, et à ces moments-là, le temps des tombes ne diffère en rien du temps de tous les jours dont on profite tant bien que mal sur la surface de la terre.

Les mouches attaquent les humains assez souvent, surtout si nous prenons en considération la nourriture qui embellit nos tables et l'herbe de nos jardins, de nos forêts. Et si les autres humains, nos voisins et semblables nous attaquent d'une manière ou d'une autre, nous les comparons volontiers aux mouches, s'ils sont relativement inoffensifs. Nos ennemis obstinés et sans merci s'apparentent aux guêpes et même aux lions qui s'évadent des zoos pour se venger sur leurs bourreaux dans les rues d'Anvers. Je ne suis pas un des premiers chrétiens. (Je ne suis pas non plus un dernier chrétien, ce qui ne m'empêcherait pas de devenir le dernier des Mohicans.) Par conséquent, je ne me réjouirais pas à l'approche d'un lion et de ses dents.

Néanmoins, la supériorité des animaux et même des insectes, leur triomphe sur les humains, ne donne lieu ni au doute ni à une irritation, en ce qui me concerne – même en été où les insectes sont omniprésent et omnipotent. Une fois de plus, je prends parti des Égyptiens qui divinisent les animaux. C'est ainsi que Françoise Dunand décrit ce processus : « Les corps embaumés des taureaux Apis à Memphis, Boukhis à Hermontis ou encore Mnevis à Héliopolis, tout comme le bélier de Mendès ou celui d'Éléphantine, sont de véritables dieux vivants, objets de culte. »

Notre conscience qui fait fixation sur tel ou tel idéal, au lieu de penser aux intervalles et aux mouvements (la plupart du temps, ils sèment la pagaille dans notre vie) n'a pas toujours besoin de la mort, des momies et des musées, de leur soutien physique et moral. Prenons Alexandre I qui, grâce à Napoléon, voyageait à travers l'Europe en signant des traités, en nouant des amitiés utiles et parfois inutiles. Lorsqu'on pense à ses mouvements, à sa participation à la bougeotte, on pense invariablement à Paris, à Tilsit et à d'autres points de chute que l'on trouve dans n'importe quel livre consacré au début du XIXe siècle. Mais Alexandre I, lui aussi, avait sa boîte à musique, son point d'attache qui nous rappelle les œuvres grecs, les étoiles fixes et un cheval dont la course se limite à une belle pose, à une pose (ou pause) éternelle.

En tout cas, je connais deux points d'attaches d'Alexandre I. Le premier se rapporte à l'eau de la Neva qui, à cette époque-là, était plus pure que l'eau de roche. Elle s'apparentait plutôt à la Volvic : elle servait de base aux cafés et aux thés dont l'Empereur était friand. Je ne sais pas si ces deux boissons étaient à l'origine de son attachement quasi-génétique à son eau natale, mais il ne quittait jamais Saint-Petersbourg sans une quantité vénérable de ce liquide fixe.

« La beauté de Mme Narychkine, écrit Waliszewski, était d'une telle perfection qu'elle en semblait irréaliste. La pureté idéale de ses traits, la grâce de toutes les lignes de son corps se trouvaient mises en relief par l'invariable simplicité de sa toilette. » Comme d'habitude, une légende se mêle à la vie des personnes de haute volée. « Une légende veut qu'après la mort d'Alexandre, dans un réduit secret de son appartement, on ait trouvé un portrait où l'enchanteresse était représentée avec moins d'apprêt encore : en nymphe sortant du bain. » L'état fixe de cette beauté toute grec devient archi-fixe grâce à son portrait qui n'a pas de bougeotte, sauf si l'on se promène avec lui dans le jardin d'Été, ce qu'Alexandre faisait peut-être lorsqu'il se sentait à l'abri des curieux. À la mort d'Alexandre, privé de son regard, de son amour, cette idéale est devenue encore plus archi-fixe, et cette immobilité, cette idéalité ont duré jusqu'au jour où un nouveau terroriste a découvert le portrait dans le réduit secret dont parle Waliszewski.

Dans mon bureau, il y a d'habitude deux chats : une photo de mon feu chat et le chat bien vivant qui dort sur le rebord de la fenêtre. Même quand il dort, il est sur le qui-vive – cruauté humaine oblige –, de sorte qu'il ouvre les yeux au moment où je pénètre dans mon bureau après une courte sieste. Et si je m'approche de lui dans l'intention de lui caresser ou plutôt chatouiller le ventre, il fait ronron et son corps expose une position appropriée aux chatouillements à venir. De temps à autre, je touche la photo de mon chat qui est mort il y a deux ans et je le porte vers mes yeux, vers ma bouche. Et ma mémoire saute d'une image à une autre, d'un souvenir à un souvenir. Il n'y a ni intervalles ni mouvements. Bref, quoi que je fasse de cette photo, mon chat ne quittera pas sa tombe, malgré sa proximité incontestable : la tombe se trouve dans mon jardin. Ni mes mouvements ni mon amour ne sont en mesure de ressusciter mon chat. Quelle dommage que nos relations ne suivent pas la science moderne où le temps et le reste peuvent démarrer à n'importe quel moment, à la différence de l'univers grec. Est-ce la mort qui empêche la métaphysique de s'adapter aux nouveaux données de la science ?

Revenons à l'immobilité toute relative des légendes qui sont, dans tous les cas, moins mobiles que la vie de tous les jours où les réputations sont détruites (ou produites) à tour de bras. On ne sait toujours pas comment juger le règne de Nicholas I dont les déboires avec Pouchkine et Gogol sont bien connus. La fin d'Alexandre I ou plutôt la légende qui se rapporte à cette fin est au-dessus de tout soupçon, même si certains s'obstinent à croire que nos dirigeants doivent ensevelir leurs élans intérieurs et même la durée offerte par les méditations au profit de l'état, de son bien-être. D'après la légende, Alexandre I a terminé en beauté car la fin de ses jours s'inscrit presque entièrement dans le mot *starets*. Qu'on le range du côté des ermites ou des pèlerins, il suscite l'admiration car, grâce aux bouddhistes, entre autres, la contemplation

joue un rôle important dans notre société qui coure dans tous les sens. On se met à courir au point B ou au point O, à dix heures du matin ou à sept heures du soir. Ptolémée se retourne dans sa tombe, mais seuls les sages prêtent attention à ses frasques et bergamasques. Bref, dans le cadre de cette légende, Alexandre atteint son nirvana, au lieu de se démener comme un beau diable tantôt à Pétersbourg, tantôt à Talsit, tantôt Dieu sait où. Et même si ce sont des lauriers du vainqueur qui couronne vos démarches, un vieillard et son signe de croix sibérien demeurent imbattables. Et ils ne bougent pas, sauf si un malotru vous dit qu'Alexandre est mort ivre-mort dans un bordel bâti dans le voisinage du palais d'Hiver. À l'appui de ses dires, il vous montre un portrait d'Alexandre couché sous une table, une bouteille de vodka à la main.

En 1925, après trois ans de suspense, Howard Carter ouvre le cercueil de Toutankhamon. « Avec de longs tournevis, écrit-il dans ses mémoires, on retira doucement les longs clous d'or massif qui durent malheureusement être sacrifiés, puis on souleva le couvercle par ses poignées d'or. Sous nos yeux, occupant tout l'intérieur du cercueil d'or, gisait une impressionnante momie nette et soignée, sur le corps de laquelle on avait répandu des onguents, noircis et durcis par le temps. Contrastant avec la couleur sombre du corps, un magnifique masque d'or brillant, représentant le visage du pharaon, couvrait la tête et les épaules. » Je ne suis pas un pharaon, et je ne crois pas que même Alexandre I aurait bénéficié d'un tel traitement, s'il était resté à Pétersbourg, au lieu de traîner dans les neiges proverbiales. Colliers, bracelets et bagues formaient un rempart contre les pilliers, les violeurs, les nécrophiles et les forces du mal qui tendent des embûches à tous les morts de renom. Avant la découverte de la tombe, Toutankhamon a joui également de la présence immortelle de ses viscères ! « Ficelés et embaumés, écrit Marc Gabolde, estomac, foie, intestins et poumons étaient déposés dans quatre sarcophages miniatures en or, placés dans des vases – dits canopes – en albâtre dont les bouchons, presque identiques, représentaient le visage du pharaon. »

Je crois que, dans l'au-delà, je pourrais me passer de mes viscères, même si les restaurants trois étoiles ne manquent pas dans ces contrées à la fois lointaines et toutes proches. Et même la dépouille de Dante n'est pas embellie de l'or, d'autant que l'on ne sait pas avec certitude où elle se trouve. Mon chat se souviendra de moi pendant quelques jours, quelques mois peut-être. Cela me suffira sans doute. De toute façon, je n'ai aucune envie de vivre avec un éléphant.

Et une boîte à musique, son *perpetuum mobile* ? Je demanderai qu'on la mette sur ma poitrine. Les vers rongeront mon cadavre ; la boîte sera fidèle au poste. Avec le temps, elle risque de tomber entre mes os ; je l'entendrai quand-même. Les squelettes ont un domicile fixe, malgré le nombre des films où on les voit danser et battre les promeneurs solitaires. Elles sont figées dans une fixité cadavérique, comme aurait dit Pierre Loti.

Luxe, calme et volupté. Ni les vers ni les mouches ne bougent, sans parler des langues de vipère. La boîte à musique, avant toute chose, après toute chose. Un rappel harmonieux de l'éternel retour.

SYN

Si le langage organise et censure notre vie, il faut aller jusqu'au bout en essayant de découvrir les mystères de notre conduite dans la langue que nous parlons et les mots que nous prononçons pour séduire ou démolir nos semblables. Il paraît que le Goths mettaient de côté les souffrances de Jésus, son amour et sa miséricorde pour la bonne raison que ces mots et par conséquent ces sentiments ne faisaient pas partie de leur langue qui favorisait le courage, les armes, les batailles, le sang et la mort.

D'habitude, lorsqu'on met en valeur la mort, on le fait au détriment de la vie et de la Résurrection que même les païens (les pharaons, entre autres) ne négligeaient pas. Confrontés à la puissance des langues et des coutumes, les missionnaires hésitent souvent entre « rien du tout » et « un petit quelque chose ». La plupart d'entre eux choisissent le petit quelque chose qui se limite parfois au nom de Jésus Christ et à sa prédilection pour les montagnes. Les minimalistes se disent que peu à peu le nom du Christ revêtira ses attributs conventionnels tels que l'importance du prochain, la non-existence des ennemis et de la mort. Moi, par contre, je suis maximaliste : je pense que « rien du tout » est mieux qu'une compréhension de travers ou un simple effleurage. Un vrai lecteur ou un vrai mélomane doit s'adonner à une sorte d'effeuillage de l'œuvre qu'il lit, écoute et scrute. Sinon on sent n'importe quoi, on dit n'importe quoi et on passe pour un connaisseur parmi les ignares – en pure perte partagée.

Si l'on se donne la peine de sonder la notion que Jung a remis en valeur à la fin de sa vie, on doit prendre la synchronisme au sérieux pour être en mesure de détecter sa présence un peu partout – pas seulement dans le domaine de l'astrologie. Un astrologue vous dit que vous devez épouser Natacha parce que la lune la soutient au cours de sa méditation sur le balcon de son château. Par contre, le soleil vous tourne le dos, dès que vos pensées dévient de Natacha et de ses perfections. Vous remerciez l'astrologue et faites un mariage d'amour. Au début tout va bien et vous êtes heureux, comme tous les habitants du septième ciel, et puis vous constatez que Natacha ne fait pas pendante du clair de lune. Un peu plus tard, vos amis disent à leurs amis : « Ils sont en instance de divorce. » A présent même la lune vous tourne le dos, mais vous n'écoutez plus ni les astrologues ni les amis. Vous êtes seul et vous partagez votre solitude avec Nietzsche – en Italie, en Suisse.

Il y a deux ans, j'ai fait une tournée au Japon qui s'est mis en route à Vienne. J'y passe une nuit à l'hôtel Impérial et je pars pour le Japon le lendemain, aux aurores. Une fois à Osaka, je vide la poche intérieur de ma veste où je tombe sur la note de l'hôtel viennois. Pour une raison inconnue, c'est sur cette note que j'écris une réponse à mon amie qui avait l'habitude de mettre dans mes bagages de petits mots où elle parlait de nous, cela va de soi. Toi, moi. Voilà ce que j'ai écrit sur la note de l'hôtel Impérial : « Je ne sais pas, et toi et moi et le mois de mai. Mais je sais que si tu n'es pas là, je ne suis ni né, ni nouveau-né, ni ressuscité, ni mort-né. » J'ai beaucoup changé depuis deux ans, en parti à cause de la mort de mon chat adoré. À présent je ne dirais pas non, si l'on me proposait de ne pas naître. Je ne connais pas le monde où notre résurrection aura lieu, et je ne me représente ni les corps glorieux ni les âmes qui dansent sur la voie lactée. L'existence d'un mort-né ne me répugne pas, même si je préfère la non-existence, la non-naissance. Que pourrais-je répondre à mon amie ? aujourd'hui ? Je n'en sais rien.

« Le moi de mai » est un leitmotiv que presque tous les musiciens utilisent pour exprimer leur amour, sans trop insister sur le fait : il s'agit d'une allusion destiné aux bons lecteurs et aux mélomanes : à tous ceux qui admirent Schumann et Heine. « *In wunderschönen Monat Mai*. » J'ai joué ce lied au collège où j'ai fait mes études avant d'entrer au Conservatoire de Moscou. Au Conservatoire je l'ai repris : le *Dichter Liebe* est un cycle incontournable – au même titre que le *Winterreise*. L'un nous parle du printemps, l'autre se concentre sur l'hiver, au détriment du compositeur et de son personnage. Peut-on parler du synchronisme lorsqu'un compositeur tombe sur le texte qui reflète à la perfection son état d'esprit, ses amours et la température de son corps ? Et l'harmonie, n'importe quelle harmonie ? A-t-elle pour origine une coïncidence fortuite ? Il y a des harmonies qui nous frappent par leur détachement de tout ordre cosmique, de toute harmonie des sphères. Et puis, peu à peu, elles s'inscrivent dans la sphère de l'harmonie cosmique et deviennent un phénomène que l'on pourrait définir par un néologisme du « toujours entendu ». Les harmonies que l'on découvre dans le cycle de Schumann sont à la fois nouvelles et éternelles : comme l'amour trouvé, retrouvé et perdu.

Jung parle des poissons qui surgissent un peu partout sans crier gare, pour une raison obscure. Vous mangez du sashimi au dîner, ce qui est normal, étant donné que vous êtes à moitié végétarien et que la viande n'a plus d'accès ni au frigo ni à la cuisine, sans parler de la salle à manger. Mais le poisson continue son bonhomme de chemin et tout d'un coup on vous fait la queue de poisson – sur une autoroute où l'on roule à cent-trente kilomètres à l'heure. Évidemment, dans ce cas précis, le poisson ne refait pas son apparition en Angleterre où la queue de poisson n'existe ni sur les autoroutes ni sur nulle route carrossable. Mais nous sommes

en France et la langue influence notre existence au point de nous faire voir des poissons où il n'y en a pas : d'habitude ils ne se promènent ni sur les autoroutes ni sur une route de montagne.

Ensuite nous entamons une promenade dans un pars et voyons un clochard assis sur un banc à côté d'un sac en plastique. Nous nous approchons du banc et recevons le squelette d'un poisson en plein figure. Nous n'avons ni force ni envie de nous battre avec le clochard mal élevé. Nous nous contentons d'un simple constat : il y a encore un poisson dans le cadre de cette journée poissonnière. Nous nous souvenons de Jésus Christ, de ses rapports privilégiés avec des poissons et une église surgit devant nous en provenance de nulle part. Nous entrons dans l'église, nous faisons un signe de croix et entendons la voix d'une femme : « Dieu est mort. Ce que vous faites est ridicule et inutile. » Vous regardez cette femme, son sourire espiègle et malicieux à la fois. « Un poisson d'avril », dit-elle. Une fois de plus nous sommes en France ou en Suisse ou en Belgique ou au Canada.

Il y a quelques jours je suis tombé en panne du mazout – *in wunderschönen Monat Mai*. Cette année, le mois de mai n'est pas merveilleux, loin de là. Je me demande même si l'on peut tomber amoureux par un temps pareil. Ce temps maussade et malade avantage plutôt le sentiment de haine ou de mépris que j'éprouve en ce moment vis-à-vis de mon voisin dont la vie mentale (et la vie tout court) se concentre sur les pelouses de son jardin ; si bien qu'à la place des harmonies de Schumann ou de Wagner, j'entends les tondeuses et les souffleuses. De quel synchronisme peut-on parler dans le cas présent ? Les étoiles, à qui tournent-elles le dos ? J'espère qu'elles ne regardent en face ni mon voisin ni son jardinier. « *Und wüssten's die Blumen, die kleinen, / Wie tief verwundet mein Herz, / Sie würden mit mir weinen...* » Ce n'est pas mon cœur que l'on blesse en l'occurrence. Si les herbes savaient / Combien mes oreilles et mon cerveau sont blessés / Elles pleureraient, elles pleureraient, elles pleureraient.

Pour en revenir au mazout, j'ai eu recours à un petit radiateur sans lequel j'aurais sans doute partagé le sort du héros de Schubert – en plein *wunderschönen Monat Mai*. Le livreur du mazout passe, remplit la citerne, mais la chaudière ne démarre pas, malgré la patience et l'indulgence du bouton rouge que je pousse de plus en plus fort. Je téléphone au chauffagiste ; il ne passera que demain. En attendant, je m'installe dans ma voiture qui me permettra de faire des courses, si je ne fais pas trop de bêtises au cours de notre voyage. Une petite route débouche sur une autoroute et je vois devant moi un camion qui arbore le mot « mazout ». Une vingtaine de minutes plus tard, j'achète du saumon et du thon, mais ces poissons ne s'inscrivent pas dans le cadre de l'analyse jungienne, malgré leurs qualités indéniables.

Le phénomène du synchronisme a quelque chose en commun avec la mémoire involontaire que l'on rencontre, volontairement et involontairement, dans le roman de Proust.

Si, dans une poissonnerie, vous rencontrez inopinément Monsieur Poisson dont, il y a encore une minute, vous ignoriez jusqu'à l'existence, quel que soit la quantité et la qualité des poissons que vous vous apprêtez à acquérir, vous n'obtiendrez aucune preuve tangible de l'existence légale du synchronisme et de l'efficacité des astrologues. Il en va de même pour la mémoire involontaire : quoi que vous fassiez, vous ne retrouverez pas le goût de la madeleine, sauf s'il ne prend pas l'initiative en s'imposant à vos papilles gustatives au moyen d'un souvenir involontaire qui arrive comme une bombe. Il repartira aussitôt, si vous n'y prêtez pas une attention proustienne ou bergsonienne. C'est ainsi que cela fonctionne : pas la peine de vous mettre dans la position de lotus.

Ma connaissance de la mémoire involontaire est plutôt livresque, et même s'il m'arrive à me souvenir de quelque chose ou de quelqu'un en marchant sur une racine, je n'ai pas de révélation ; je ne suis pas ébloui au point de vouloir écrire un roman-fleuve. Mais la mémoire involontaire serait inutile dans tous les sens, si la sensation que l'on éprouve pendant le déroulement de ce phénomène ne surpassait pas l'original. Pour une fois, on peut dire que la traduction est bien supérieure à l'original, même si l'on admet que cela arrive de temps à autre dans le domaine littéraire. Je mange du *cacha* en présence de ma tante que j'ai vu pour la dernière fois avant mon départ définitive de Moscou en 1974. Elle est morte peu après, de sorte que je ne l'aurais pas revu, pas une seule fois, même si je n'avais pas quitté mon pays natal. J'achète du *cacha* dans un magasin russe, pas loin de ma maison belge. J'en mange le soir même, en avril 2019. Tout à coup, j'arrête à manger et à respirer ; seule une vraie révélation me permet d'oublier mes poumons et leurs fonctions vitales. Je me dis à haute voix : « Ma tante, ma tante, ma tante. Je t'ai toujours aimé, mais ce soir je me suis rendu compte des dimensions de mon amour. Il n'est jamais trop tard de tomber doublement amoureux de quelqu'un. Et la *cacha*, la *cacha*. Et dire que pendant des années, voir trois décennies j'ai réussi à me passer de cet aliment ô combien délicieux, un vrai symbole de la cuisine russe. Je crois que je ne me suis jamais senti russe jusqu'à présent. »

Mais revenons une fois de plus au mazout. Je vois donc ce mot écrit sur un camion qui roule vers Namur, vers Luxembourg. J'ai besoin de mazout, même si je ne risque pas de mourir surgelé, étant donné la saison où mon histoire suit son cours : nous sommes toujours *in wunderschönen Monat Mai*. Il y a quarante ans, en Union Soviétique, j'aurais pu arrêter ce camion, n'importe quel camion, ce qui n'était pas compliqué : les camionneurs vendaient leur fioul à droite et à gauche. Et puis il n'y avait pas d'autoroutes en Union Soviétique. (Il n'y en a toujours pas : parfois le changement d'un nom ne sert à rien.) Je ne suis plus en Union Soviétique ; nous ne sommes plus au milieu des années soixante-dix. Le camion que je vois et

que je pourrais suivre jusqu'à Luxembourg, quitte à y passer quelques heures pour rendre visite à une vieille amie, ne me sert à rien. À quoi bon se rincer l'œil ? Il ne me reste qu'à citer le renard de La Fontaine : « Ils sont trop verts et bons pour les Goujats. »

Hier, j'ai mis une cassette dans mon magnétoscope. Comme la plupart des intellectuels, j'aime Kurosawa et j'avais envie de revoir un de ses films tardifs en me disant que j'y trouverais sans doute un exemple du synchronisme. Tantôt de tels exemples tombent comme une bombe, tantôt il faut les chercher en mettant sa patience à l'épreuve. Je ne crois pas que je regarderai ce film jusqu'au bout : il n'est pas à la hauteur du *Roi Lear* et de *Ran*. J'ai déjà trouvé ce que je cherchais, même si cette nouvelle preuve du synchronisme n'est pas convaincante. De toute façon, presque toutes les preuves que l'on trouve dans ce domaine sont tirées par les cheveux, et même Jung dont la persévérance continue à fasciner ses admirateurs a fini par s'incliner devant la nature insaisissable de ce mystère.

Dans le film on voit Nagasaki ou plutôt la ville que l'on a bâtie par-dessus les ruines. On visite un cimetière ou un musée où un nombre incalculable des monuments déplore le bombardement américain. Il y a même un monument offert par l'Union Soviétique. J'éteins la télévision, frappé par une coïncidence ou une manifestation du synchronisme qui ne doit pas passer inaperçu. Si, pendant une journée, on voit beaucoup de poissons, on a le droit d'en conclure que Jésus Christ est déjà là, étant donné son union astrologique avec le Poisson astral, le Poisson volant. Les croyants qui font de leur mieux pour suivre l'exemple des premiers chrétiens, tombent à genoux et prient. D'après eux, la fin du monde frappe à la porte. Les autres mangent tout ce qui est mangeable – et même le cabillaud que je ne supporte pas peut être délicieux – et continue à vivre, comme si de rien n'était. Le monde fait de même, malgré le réchauffement de la planète.

Le cimetière de Nagasaki me fait penser au blocus de Leningrad. L'Union Soviétique a subi une invasion barbare qui bafouait toutes les règles, tous les codes. Les habitants de cette ville où mes parents ont vécu plus de trente ans mourraient de faim, de maladies, de puanteur. Staline a tout fait pour étouffer dans l'œuf tous les cris de détresse en brûlant les témoignages consignés dans les carnets de notes, dans les lettres. À Venise du Nord il n'y a pas de cimetière où le monde entier pourrait donner libre cours à sa compassion, à sa compréhension, à la fraternité. Un cas du synchronisme raté ?

L'astrologie ne sert à rien, si le synchronisme qui nous étonne et s'inscrit dans l'histoire de nos relations avec le cosmos n'influe en rien sur nos décisions, notre vie. À la fin du XIX^e siècle une femme a prédit que le vingt avril 1889, l'Allemagne assisterait à la naissance d'un homme qui changerait son histoire et aussi le cours de l'histoire universelle. Personne n'y a

prêté attention. Et puis, une quarantaine d'année plus tard, on se rend compte qu'il s'agit d'Hitler. On connaît l'importance du pragmatisme dans le domaine de la philosophie, surtout si l'on analyse sa domination dans les pays dits Anglo-Saxon (*the English-speaking countries*). L'astrologie que Jung met en valeur dans son livre sur le synchronisme semble vouloir nous aider dans la forêt Baudelairienne où, la plupart du temps, nous sommes perdus, malgré les indications fournis par les anges, les astres et la bonté de la Providence. Autrement dit, nous vivons dans une forêt des symboles que nous ignorons, auxquels nous ne prêtons aucune attention, si bien que rien ni personne n'empêche un Hitler de grandir, de créer un parti destructeur, apocalyptique. Rien ne l'arrête – ni les astrologues ni les attentats. À quoi bon se pencher sur le synchronisme si rien ne résulte de nos investigations, si nous sommes toujours sans abris dans le monde où un Trump arrive au pouvoir soutenu par le mécontentement d'un peuple ?

Supposons que nous soyons au courant de la politique de Trump bien avant son ascension au pouvoir. Un sénateur américain a dit : « Si, avant les élections, Trump avait tué quelqu'un en plein jour, sur la Cinquième avenue, il serait tout de même devenu le président. Et Hitler ? Qu'aurait-on pu faire pour arrêter son ascension ? On aurait dû modifier les attitudes et les mœurs d'une dizaine de millions de nos semblables ou plutôt de nos dissemblables. Et encore. Personne ne sait ce que nous aurions ressenti à la fin de la Première Guerre mondiale. Et d'après Jung, d'après les partisans de la mécanique quantique, c'est notre attitude et notre humeur qui dominant nos observations.

Et d'après les sémiologues, c'est notre langue qui nous guide à travers les forêts de symboles. Nous voulons joindre les deux bouts, lorsque nous n'arrivons pas à payer les notes d'électricité et d'autres factures qui parsèment notre vie. Nous joignons les deux bouts, les trois bouts – tous les bouts qu'il faut joindre pour ne pas mourir de faim. Et les habitants des pays Anglo-Saxons font les nœuds avec les *loose ends*, ce qui ne revient pas tout à fait au même. Mais c'est tout comme, dira-t-on. En tous cas, notre désir d'unifier les détails, les bouts du monde est évident, sinon nous ne joindrions rien du tout, en laissant les bouts et les morceaux pendre un peu partout. Une forêt des *loose ends*.

Je me demande si cette déconstruction définitive du monde (des bouts partout) n'est pas préférable à l'état de choses que nous confrontons tous les jours. Il y a des symboles que nous ne comprenons pas ; et si nous les comprenons, nous sommes incapables d'agir sur eux ou par leur intermédiaire. À la fin de sa vie et de la Deuxième Guerre mondiale, Hitler exhibe ostensiblement sa haine vis-à-vis des astrologues et des visionnaires de tous bords. Rudolf Hesse dont l'amour pour les étoiles bavardes ne s'est jamais démenti, s'installe dans son avion

et atterrit en Angleterre, car son astrologue croit que c'est le moment de conclure la paix avec le perfide Albion. Hitler aussi bien que Staline ont vécu sous la domination du mot traître. Hitler envoie les astrologues aux camps de concentration, et on ne sait toujours pas s'il savait quel destin cette femme obscure, cette astrologue innomable lui avait prédit. En tout cas, Jung n'en parle pas dans son livre.

L'union, c'est l'obsession de la race humaine ; en tout cas, les Européens créent toute sorte d'unions qui échouent la plupart du temps, et l'Union Européenne n'est qu'un exemple de cette déchéance. On peut comprendre les compositeurs qui n'affectionnent pas les *loose ends* – à tel point que Schoenberg abandonne sa manière atonale qui se trouve au sommet de la musique, tout autant que les derniers quatuors de Beethoven que Schoenberg, selon son aveu, ne comprenait pas. Son dodécaphonisme est une version supplémentaire de la nécessité de joindre les deux bouts. Par parenthèse, c'est ce système implacable qui empêchait son créateur de joindre les deux bouts pendant la deuxième moitié de sa vie.

D'ailleurs, même les compositeurs se révoltent parfois, à en juger d'après leur invention de la musique aléatoire qui permet à l'exécutant de donner libre cours à son imagination – pas au détriment du compositeur, pour une fois. Vous avez ce que l'on pourrait appeler des « sections » que vous mélanger à votre guise, en laissant tomber les notes qui déplaisent à votre humeur ou votre caprice. Vous risquez de mourir d'un accident si vous faites la même chose dans la vie de tous les jours, au courant d'une journée paisible en apparence. Vous vous fiez trop à votre libre arbitre ; par la même occasion, vous défiez l'harmonie einsteinienne de la Création, sans préciser que vous êtes du côté de Nils Bohr dont le Tout-Puissant jouait au dès. Mais le Tout-Puissant peut se le permettre sans s'exposer à un péril.

L'attitude diamétralement opposée nous incite à prétendre que tout ce qui nous arrive est le résultat du soin que le Tout-Puissant prend de nous. Les Anglais vont jusqu'à déclarer que souvent nous ne comprenons pas les bienfaits de nos malheurs. *It was a blessing in disguise*, disent-ils. Une bénédiction déguisée en malédiction ; une bénédiction qui avance masquée, comme aurait dit Descartes. Il y a cinq ans et demi j'ai quitté la France – pour le meilleur, comme je le croyais sincèrement. Lorsque j'ai découvert le jardinier de mes voisins et ses instruments, je me suis dit que c'était pour le pire. Mais peu à peu j'ai compris que mon inspiration littéraire avait besoin de la colère et du rire : le comportement de mes voisins ne cède en rien au baron de Charlus et au duc de Guermantes, sauf qu'ils ne sont ni ducs ni comtes ni barons ni chevaliers. Et nos conversations me rappellent parfois la leçon des mathématiques décrite par Marc Twain. L'instituteur dit à Tom Sawyer : « Tu as cinq pommes. Tu en donnes deux à Jack. Combien de pommes te reste-t-il ? » « Mais je ne donnerai rien à Jack », répond

Tom. « Supposons que tu lui donne deux pommes », persiste l'instituteur. « Pas la peine de le supposer. Je ne lui donnerai rien du tout. » Et le jardinier en question a l'air de sortir directement du livre dont une partie considérable est consacré à notre voisinage.

J'ai fini par remercier la Providence pour le cadeau qui m'a permis d'écrire un livre où mon propre expérience et la vie de tous les jours avec ses pommes et Tom Sawyer s'exprime pleinement, sans gêner mes divagations philosophiques. D'habitude, je divague à n'en plus finir en croyant que les espaces que mes divagations investissent sont bien suffisantes pour refléter et éventuellement l'énigme du monde. En l'occurrence, je m'attaque à son aspect que l'on appelle communément résoudre le problème du synchronisme. La Providence y participe sans aucun doute, mais j'aimerais comprendre à quel point la Providence triomphe sur notre disposition mentale qui nous fait changer d'avis quand nous nous trouvons face à face avec une chose en soi ou un être hors de soi. Au cours de mon déménagement, de mon installation en Belgique, je ne croyais pas que je serais amené à combattre un abruti et ses défenseurs dont les arguments ne dépasseraient pas les horizons mentaux décrits par Mark Twain et d'autres écrivains qui se penchent sur les écoles primaires, sur le raisonnement primitif. À Versailles où j'ai vécu trente-trois ans, j'entendais des bruits semblables, mais ils ne me faisaient pas rire. Ma colère ne s'est vraiment jamais réveillée, et ses velléités succombaient aux charmes du château de Versailles dont les feux d'artifices je contemplais depuis mon balcon. Là où j'habite actuellement, il y a parfois des feux d'artifices plutôt minables ; il n'y a pas de château de Versailles et son parc me manque toujours, six ans après mon départ. On peut même dire : « Vingt ans après », vu mon attachement à ce monument historique et aux moments irremplaçables que j'ai passé dans son voisinage.

À Versailles j'entendais les souffleuses, les broyeuses, mais je ne riais pas et peu à peu ma colère cédait sa place à ma patience. À Bierge où se situe mon domicile actuel, la colère et le rire s'activent très souvent, ce qui m'a déjà permis d'écrire un livre où, par ailleurs, je me suis plongé dans les écrits de John Rawls où il analyse les problèmes que le voisinage nous pose de temps à autre ; ou tout le temps. Sans le concours de mes voisins, je me saurais contenté de Nagel et William James. Et de Pierce. C'est la Providence qui a choisi mon nouveau domicile, cette maison et ce jardin. Et je ne contredis pas la Providence, même quand je me révolte et téléphone à un inspecteur de police.

Soljenitsyne avait une fâcheuse habitude d'affirmer que Dieu était toujours à ses côtés pour agir selon les lois de l'harmonie universelle ; ou selon ses propres lois, ce qui revient au même. Il est vrai que Dieu lui a permis de surmonter l'épreuve du cancer au sujet duquel il a écrit un livre que ses admirateurs continuent à relire, à scruter, à éplucher. C'est au bon moment

que les autorités soviétique l'ont expulsé de son pays natal. Grâce à cette expulsion spectaculaire, il a eu l'occasion de mesurer l'étendue de sa gloire et de consulter les archives enfouis dans les bibliothèques américaines et suisses. Même aux États-Unis, toutefois, il ne fait l'unanimité et il rate sa rentrée en Russie. Il continue à parler de l'aide morale et physique de Dieu au cours des émissions télévisées et puis on le prive de cette possibilité : le voilà confiné à son cabinet de travail ; une fois de plus. Les jeunes ne s'intéressaient à son programme, à ses apparitions télévisées, et les vieux sont trop vieux pour vouloir apprendre quelque chose, d'autant qu'ils veulent profiter au maximum des saucissons que l'on trouve enfin dans les magasins.

Soljenitsyne finit par écrire un livre sur l'union des Russes avec les Juifs. Dans ce livre, il essaie de joindre les deux bouts historiques, paraît-il. Je ne l'ai pas lu : son discours à Harvard a mis fin à mes relations avec Soljenitsyne. Mais un écrivain que je respecte m'a dit que le livre était ostensiblement antisémite, ce qui prouverait qu'à la fin de sa vie Soljenitsyne ne bénéficiait plus du concours de Dieu. Il est mort à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Parfois il vaut mieux mourir à l'âge de quatre-vingt ans.

Nous joignons tout ce que nous pouvons joindre, entraîné et inspiré par Schiller, Beethoven, les prolétaires et l'expression « joindre les deux bouts ». Souvent nous joignons un homme et une femme en leur disant qu'ils sont destinés l'un à l'autre. En guise de preuve, nous leur montrons un horoscope publié dans un tabloïd. Et s'ils nous disent que les astrologues se trompent presque toujours, nous répondons : « Vous avez beaucoup en commun. » nous leur faisons écouter une œuvre de Mozart et ils sourient ; et leurs sourires se ressemblent comme deux gouttes d'eau. Ils se marient et ils divorcent deux mois plus tard.

Je me rappelle que mes parents dont les intentions étaient bonnes la plupart du temps ou toujours, ont décidé d'intervenir dans la vie d'un couple – d'un homme et d'une femme qui ne vivaient plus ensemble. Un jour, ils se sont mariés, un autre jour ils ont divorcé, après avoir donné naissance à un garçon qui était mon ami à l'école primaire et même en dehors de cette école – à l'école buissonnière. Sa mère s'est remarié et a conçu une fille qui était suffisamment belle pour que les habitants de notre immeuble se permettent de graver son nom sur les murs de nos ascenseurs.

Mes parents raisonnaient ainsi : « Leur fille est encore toute jeune. À ce stade de sa vie, elle peut se passer des gurus, tandis que le jeune homme (mon ami) doit profiter pleinement de l'expérience de son père. » Le réveillon de la Saint Sylvestre nous a réunis autour de notre table. Ils se sont mariés quelques jours plus tard. Ils ont divorcé un mois plus tard. Il est malvenu de se substituer à la Providence ou à la Prédestination.

La Providence et la Prédestination connaissent non seulement notre présent, ce qui nous est plus ou moins accessible : pour cela, nous n'avons pas à devenir un personnage bien connu de Borges. (Une fois de plus, un nom m'échappe. Funes, Fuentes, Funest ?) Bergson prétend que le temps emmagasine le passé, de sorte que, si vous avez recours à son cône renversé et aux sections qui divisent ce cône, vous découvrirez que chaque section conserve toute votre enfance, toute votre jeunesse. Le passé surgit, resurgit et même coexiste avec le présent, mais les astrologues – et nous, cela va sans dire – s'intéressent surtout au futur. Une diseuse de bonne aventure regarde vos yeux, les cernes qui les entourent et dit : « Vous avez beaucoup souffert. » « Je connais mon passé bien mieux que vous et votre boule. Dites-moi plutôt ce qui m'arrivera après-demain. » En consultant *Matière et mémoire* de Bergson, nous déplorons par conséquent la limite, l'état actuel des choses, où toutes les nappes du passé (et du temps) s'arrête, au lieu de foncer coûte que coûte vers l'avenir.

Fellini est plus généreux que Bergson : il nous dit que notre contenu intérieur – et sans doute extérieur, ne serait-ce qu'en partie – dispose de notre enfance, notre adolescence, notre âge mûr et notre vieillesse. (Un cheveu blanc suffit pour que l'on se souvienne de la vieillesse en regardant un adolescent.) Si Fellini avait raison, nous pourrions nous passer des prophètes, des promesses communistes et même des horoscopes que nous consultons presque tous les jours pour ne pas tomber dans les panneaux de toutes espèces. Nous pourrions aussi nous passer des conseils de nos amis en leur disant : « Je sais que je serai malheureux avec elle, mais je l'aime et c'est pour cela que je l'épouse. Je ne peux pas faire autrement. »

Les mères ont l'air de jouer un rôle plus important en Allemagne (dans le domaine de l'art, en tout cas) que dans les autres pays européens ; à l'exception de la Russie. Mais on se demande si la Russie est vraiment un pays européen, et ce n'est pas la question que je me pose en ce moment. Je me demande comment nous pouvons prédire l'avenir, et si notre mise en garde (au cas où la réponse serait « oui ») est en mesure d'influencer cet avenir sans faire écrouler tout l'édifice mondial. Erda qui chante dans le *Ring* de Wagner est majestueuse dans *L'Or du Rhin*. Dans Siegfried (quelques heures plus tard) elle se conduit comme une pauvre petite vieille – surtout dans la version de Stuttgart que j'ai enregistré il y a une vingtaine d'années. Elle n'y est peut-être pas si petite que cela, tout compte fait, mais elle est lamentable de tous les points de vue : elle ne connaît ni le présent ni le passé, sans parler de l'avenir non-radieux. Wotan, son amant de jadis, la brutalise en disant, entre autres :

*Du bist – nicht,
was du dich wähnst !*

Urmütter-Weisheit

geht zu Ende

(Tu n'es nullement

Ce que tu crois être

La sagesse de la Mère éternelle

touche à son terme)

Et puis le dieu qui est presque déchu de son titre, raconte à la mère temporaire ce que sa volonté lui dicte. Il se trompe sur toute la ligne, ce qui n'est pas étonnant car, à cette étape de l'épopée, il est malmené par son fils et même par le chef des Nibelungen – équivalent wagnérien de Coudras ??????. L'incendie final au milieu duquel périssent les dieux et leur château est à prévoir dès le début. On n'a même pas obligé d'assister à la première opéra de la tétralogie pour deviner le dénouement : il suffit de lire le titre du dernier opéra (*Crépuscule des Dieux*).

Une fois de plus, la deuxième loi de la thermodynamique s'impose (non sans problèmes), mais ce n'est pas cela qui m'intéresse en l'occurrence. La mise en scène de Stuttgart prend le contre-pied de l'instruction du compositeur. « Une faible lueur bleuâtre éclaire la crypte : dans son halo, Erda émerge lentement de l'abîme. Elle semble couverte de givre. » Non seulement elle n'est pas couverte de givre, mais elle n'émerge de nulle part. Elle est assise à son secrétaire, ce que lui permet d'écrire quelque chose – peut-être des ordres qu'elle est censée donner aux Nornes, ses servantes.

Le problème qui m'intéresse – il pourrait jeter de la lumière sur le rôle de notre « moi » dans cette histoire – concerne son travail, son insomnie qui contredit les intentions de Wagner et notre connaissance des révélations. Dans ce domaine et aussi dans celui du synchronisme, il faut se laisser faire : il faut être un récepteur du message que Dieu ou la Prédestination nous envoie. Cela me rappelle Rachmaninov dont la mémoire était infailible jusqu'au jour où quelqu'un lui a demandé s'il n'avait pas peur d'avoir un trou de mémoire, sur scène, lors de ces concerts. « Je n'ai jamais y pensé », répond Rachmaninov. Le jour même il joue sa *Rapsodie sur un thème de Paganini*. Il a un trou de mémoire en plein milieu de sa variation. Il est perdu à tel point qu'il demande au chef d'orchestre de prendre le relais. Il ne faut pas interrompre le flot vital qui nous porte tantôt tout au long d'une œuvre que nous exécutons à Carnegie Hall, tantôt au cours de nos opérations astrologiques. À l'instar de Parsifal, il faut suivre le chemin de la vie en un pur cornichon, en essayant de ne pas tuer trop de cygnes. Tertullien appelait cette attitude acariâtre « *sacrificio intellectus* ».

Erda interrompe le flot de l'information qu'elle reçoit et par conséquent elle perd ses moyens. Wotan constate qu'il est condamné, damné. Il ne lui reste que prendre l'initiative – intervenir dans le cours de l'histoire à sa manière. Il déclare à Erda qu'il avait choisi un héros sublime qui ne connaît ni son père ni le stratagème que son père invente pour reprendre possession du ring.

*Liebesfroh,
ledig des Neides,
erlahmt an dem Edlen
Alberichs Fluch*
(Enivré d'amour,
libre de toute envie,
il fait échec par sa noblesse
à l'anathème d'Alberich)

Siegfried s'amourache de Brunhilde. Puis, à la suite du stratagème de Hagen, il tombe amoureux de Gutrune. Au lieu de triompher sur les méchants, il périt dans le troisième acte du *Crépuscule des Dieux*. Malgré son statut divin, Wotan ignorait la mécanique quantique qui a permis à Jung de comprendre à quel point nous influençons les résultats de nos expériences. Et parfois ces résultats sont à l'opposé de ce que nous désirons, pour la bonne raison que nous n'avons aucun savoir dans le domaine du futur. « Qui peut sonder de Dieu l'insondable pensée ? » se demande Lamartine. En posant cette question, il porte atteinte à son don de prophétie, à ses capacités physiques et mentales. Ses lecteurs subissent aussi les conséquences de cette question.

Ceux qui veulent à tout prix unifier ceci et cela pour amplifier l'influence du synchronisme peuvent se contenter de ce que l'on appelle « un devoir harmonique » – au Conservatoire de Moscou. On vous présente une mélodie et vous êtes censé lui fournir un support à trois voix. Parfois les mélodies sont si récalcitrantes, si individualistes que vous passez des heures et des heures en essayant de leur trouver des compagnons de route. Et quand, au bout de vos labeurs, un compagnon se met en dessous d'une mélodie, d'une des ces notes, vous avez l'impression d'élargir la sphère du synchronisme. Il est vrai que cet exercice ne se rapporte ni aux hommes ni aux femmes dont les humeurs vagabondes nous empêche de prévoir et bâtir quoi que ce soit dans le domaine matrimonial.

A quoi cela sert-il ? On se pose cette question lorsqu'on pense à Fatima, à l'omniscience de la Sainte Vierge. Son apparition ne nous a pas permis d'éviter la Deuxième Guerre mondiale. Il en va de même pour cette femme obscure qui a prédit la puissance d'Hitler. Il est aisé d'en conclure que tout ce qui nous arrive est inévitable. Le balancier proverbial nous pousse d'une extrémité à une autre. Mais la plupart du temps, la vérité se situe au milieu. Je me souviens d'un film russe où l'on parle d'un magnétiseur (un extra-sens, comme disent les Russes) qui, pendant un de ses concerts, comme il les appelait, a eu une vision que, séance tenante, il se devait de communiquer à Staline. Au cours de leur rendez-vous, il dit à Staline : « Il ne faut pas que votre fils aille en Sibérie avec son équipe de hockey sur glace. En tout cas, il ne faut pas qu'il prenne le vol demain. » Staline téléphone à Beria et dit : « Demain, l'équipe prendra le vol sans mon fils. » L'équipe périt, le fils survit et continue à jouir des privilèges octroyés aux membres du Soviet Suprême.

Moi, je suis las du synchronisme, et même la musique n'échappe pas aux retombées de ma lassitude. Je connais une femme qui dévie presque toujours du fil conducteur dont je me sers au cours de nos conversations. Son attitude est ouvertement anti-synchronique. Je lui parle, par exemple, de ma mutuelle et de ses avantages par rapport à son assurance maladie. « Il y a un mois, dis-je, je suis tombé. Tout ensanglanté, j'ai ouvert le portail aux infirmières qui m'ont conduit à l'hôpital le plus proche. Si j'avais été un de ces infirmières, je me serais pris à coup sûr pour le fantôme de Banquo. Ce matin, j'ai reçu la facture de l'hôpital. Je leur dois trente-deux euros, tandis que la mutuelle se charge du reste. Deux cents quarante-quatre euros. »

- Deux cents quarante-quatre euros, répète-t-elle. Trop peu pour se faire soigner dans un hôpital.

- Vous pensez sans doute à une opération à cœur ouvert. Moi, je vous parle de mon corps ensanglanté, de quelques points de suture, d'une radio de mon crâne, du transport. Ne trouvez-vous pas que ma mutuelle est bien plus avantageuse que la vôtre ? »

Je crois qu'elle ne cherchait rien en dehors de ses déviations qui me reposent agréablement et fructueusement de la musique. Grâce à son art d'anti-conversation, je ne risque pas d'imiter le comportement de Tchaïkovski : dans son enfance, il demandait souvent à sa mère de le débarrasser de mélodies, d'harmonies.

LA MESURE DE LA TERRE

« *Skolko tchélovekou zémli noujno ?* » : « combien à l'homme de terre faut-il » ? Cette traduction littérale d'une question emblématique de Tolstoï nous renvoie, une fois de plus, à l'espace. On peut dire – et on l'a sans doute dit maintes fois – que tout nous renvoie à l'espace, même la mort, même si nos cendres flottent dans l'air avant de se poser quelque part : sur une île déserte, sur la lune. Certes, les cendres prennent moins de place que les cadavres proprement dits, mais Tolstoï ne pensait pas aux cendres. Je ne me rappelle pas combien de terre il octroyait à nos cadavres, mais c'est ce qu'il voulait dire. Même les propriétaires terriens – il en faisait partie – ne possèdent qu'une toute petite parcelle de terre; à peine plus grande que leur cercueil.

Ceci nous renvoie à la poésie, aux poètes qui s'efforcent de nous prouver qu'après la mort, les mendiants et les rois se ressemblent comme deux gouttes d'eau. (Les poètes métaphysiques s'y emploient plus que les autres.) Et pourtant les squelettes ne se ressemblent pas, sauf dans les films où ils se battent ou dansent en produisant un bruit de casseroles ou de mauvais pianos. Les tombes ne se ressemblent pas non plus, si bien que peu de gens opteraient pour le sort des mendiants de préférence à celui des rois. Néanmoins, certains rois ne diraient pas non si une vie de mendiant s'offrait à eux ; Henry IV d'Angleterre, par exemple, qui pensait que le sommeil était plus précieux que n'importe quelle couronne, n'importe quel morceau de terre.

Le temps est si lié à notre vie personnelle – surtout depuis saint Augustin – que j'ai l'impression de pouvoir l'éteindre, à l'exemple de Kirilov que Dostoïevski a promu au rang d'homme-Dieu. L'espace est bien plus récalcitrant : il n'est pas facile de l'éteindre, même si nous fermons les yeux et nous nous endormons en espérant oublier la vie et ses cauchemars. Il est vrai que le sommeil profond existe et qu'au cours de ce sommeil, l'espace a l'air inexistant, sauf si notre âme quitte notre corps et voyage à notre insu pour étayer la thèse des hindouistes et de leurs disciples. En ce cas, l'espace continue à nous poursuivre, car notre âme s'instruit également dans le ciel ou ailleurs pour nous apprendre quelque chose à son retour. On pourrait dire que toute information nous vient de l'espace et je me demande si le temps qui s'occupe de nos souvenirs et de nos états d'âme est indépendant, lorsqu'il ne s'appuie pas sur l'espace pendant ses recherches du temps perdu.

Le temps est mobile, et jusqu'à un certain point flexible, à moins que nous ne soyons obligés de courir à droite et à gauche pour joindre les deux bouts ou acquérir une parcelle de terre supplémentaire, en faisant fi de l'enseignement de Tolstoï. Si, en revanche, nous nous adonnons à la durée bergsonienne, aux voyages dans les nuages, le temps se plie la plupart du

temps à nos trente-six volontés, ce que l'espace ne fait qu'à contrecœur. D'ailleurs, l'espace a le chic, et presque la vocation, de nous mettre les bâtons dans les roues (littéralement, pour une fois), de sorte que nos voitures s'arrêtent au milieu de nulle part et que les trains où nous sommes confortablement installés déraillent sans crier gare. Mais les ouragans qui se déchaînent à l'intérieur des êtres humains ne s'opposent pas à ce qu'on les maîtrise, pourvu que ceux qui sont en proie aux passions tristes ne sombrent pas dans une dépression de longue durée.

Combien de terre vous faut-il ? Si l'on me pose cette question, je répondrai : « Pas trop, pas trop peu - de préférence en Suisse, en Italie ou en Écosse. » Je pourrais même renchérir sur les villas, les châteaux et les jardins. Tolstoï, lui aussi, avait besoin de terre, étant donné l'étendue de son élan vital qui, à la fin de sa vie, était prêt à le porter jusqu'au désert d'Optina où des moines auraient pu l'accueillir, à condition de passer l'éponge sur ses relations turbulentes avec l'Église orthodoxe. Mais les ecclésiastiques russes ne passent l'éponge qu'involontairement. Le temps lui-même n'y peut rien : Tolstoï n'arrive toujours pas à se faire pardonner, à se faire désanathémiser. Cent-vingt ans après.

Je ne me rappelle pas si Tolstoï voulait se protéger contre sa femme et sa mauvaise conscience au désert d'Optina ou sur une île déserte. Ma mémoire me lâche de plus en plus souvent, et les trous qu'elle exhibe sans vergogne font partie du même espace, de ses modalités inéluctables. Ils l'élargissent et la rétrécissent à la fois. Proust se lance à la recherche de sa madeleine ou de sa tante Léonie sans savoir ce qu'il recherche exactement. Il sait qu'il a perdu quelque chose qu'il risque de ne pas retrouver, mais il sent et il croit qu'à force de persévérance il arrivera au bout de sa recherche. Il n'y arrivera pas, sauf s'il s'agit d'une recherche minimum, comme aurait dit Lénine. Un dicton russe nous avertit : « Ce qui est tombé d'une téléga est perdu à tous jamais. » Pourquoi ? Parce que la téléga continue son bonhomme de chemin, au lieu de rester clouée sur place. Si une veste tombe d'un fauteuil, on peut la ramasser et la remettre. Si la même veste tombe d'une téléga, on ne la portera plus jamais, aussi paradoxal que cela paraisse.

Proust est donc à la recherche de ce qui est tombé de sa téléga ou de sa vie dont la marche vers la mort continue, malgré les maladies et les catastrophes naturelles. Le temps où se situe ce qu'il recherche ne bouge pas, à la différence du cerveau de Proust qui bouge en tous sens. Il avance, il recule, il saute, comme un enfant qui joue à la marelle ; ou comme Kierkegaard. Marcel ressemble aussi à Achille qui rattrapera ou non la légendaire tortue. C'est un problème auquel nous faisons face tous les jours, toute la vie, et de la solution que nous proposons dépend non seulement notre vie, mais aussi notre mort, sa venue, notre déconvenue.

Achille court dix fois plus vite que la tortue et généreusement – noblesse oblige – il lui accorde dix mètres d'avance. Il parcourt ces dix mètres ; la tortue en parcourt un. Achille parcourt ce mètre ; la tortue parcourt un décimètre. Et ainsi de suite. On connaît cette explication par cœur – depuis des siècles. On connaît aussi plusieurs réfutations de ce paradoxe que Borges décortique dans un essai dédié à cette course infinie. Il se penche enfin sur celle de Bergson qui se situe plus près de Proust qu'Aristote, Hobbes et Stuart Mill dont Borges nous parle également. Bergson nous fait admettre que « d'une part nous attribuons au mouvement la divisibilité même de l'espace qu'il parcourt, oubliant qu'on peut bien diviser une chose, mais non pas un acte ; et – d'autre part, nous nous habituons à projeter cet acte lui-même dans l'espace, à l'appliquer le long de la ligne que le mobile parcourt, à le solidifier, en un mot. »

À l'instar d'Héraclite qui ne voulait ni diviser ni solidifier son fleuve, Bergson était un adepte du mouvement perpétuel, de l'élan vital grâce auquel, espérons-le, nous avons déjà vaincu – depuis environ un siècle – la mort, l'instinct de la mort et leur immobilité quasi-incurable. (Bertrand Russel se moque de cet élan et de l'incompétence de Bergson dans le domaine des mathématiques dans son *Histoire de la philosophie occidentale*).

La musique nous aide à nous attaquer aux problèmes qui ne supporteraient même pas les attouchements les plus discrets et affectueux, si la musique n'existait pas. Ce serait, en effet, une grave erreur, si nous faisions en sorte qu'elle n'existât pas. L'exécution d'une œuvre musicale relève du problème de l'acte et du non-acte ; du mouvement et de l'immobilité. Comme je l'ai dit à maintes reprises, la musique se déroule dans le temps qu'elle tente d'abolir. Lorsque nous écoutons un interprète médiocre, nous avons l'impression d'assister à un phénomène sans queue ni tête, rempli pêle-mêle d'émotions, de hauts et de bas, de sursauts sans suite. Un grand interprète nous présente non seulement des contours ciselés (une sorte de divisibilité savante), mais aussi des silences qui solidifient et rendent intemporelle la pièce que nous écoutons.

À l'âge de douze ans, j'ai assisté à un récital de Vladimir Sofronitski qui, entre autres, m'a fait découvrir la *Sonate en si-mineur* de Liszt. J'ai toujours l'impression de n'avoir entendu qu'un seul accord – une sorte d'leph borgésien. Un accord, un point. Depuis ce jour-là, ce point ne cesse de conquérir l'espace de ma vie et peut-être celui de ma mort. Il est évident que nous mourons toute notre vie, même le jour de notre naissance : la plupart des philosophes l'ont dit et l'ont redit. Cela ne veut pas dire que l'on ne peut prononcer le mot « vie » sans ajouter « mort, tombe, trépas » dans la foulée. Permettez-moi de déroger exceptionnellement à cette règle.

Achille ne rattrapera jamais la tortue. Pourquoi ? Parce que l'on ne peut rien rattraper : ni le fleuve d'Héraclite ni la pierre de Freud qui nous parle de l'instinct de mort. Même les pierres

vieillissent et meurent – à vue d’œil, en quelque sorte ; à condition d’avoir un œil de lynx. Que pouvons-nous solidifier ? *Tristan et Iseult* ? Oui, à condition d’avoir l’enregistrement de Furtwängler sous la main. Mais nos vinyles s’usent et les CDs qui les remplacent nous privent de fréquences et de timbres. Et de l’âme, comme disent les vrais nostalgiques de la grandeur d’autrefois. Quant à nous, nous vieillissons ; nous n’entendons plus grand-chose. Trop peu de timbres, trop peu de fréquences, trop d’absences. Je me contredis peut-être, mais plus je vis, plus je comprends que l’unité est une des utopies les plus pitoyables de l’esprit humain. Il n’y a d’unité ni dans cet esprit ni dans l’humanité qui, de temps à autre, s’unit pour détruire, jamais pour construire la cité des hommes, des femmes et des enfants ; ou celle de Dieu.

À leur place, nous construisons des langues qui, selon les structuralistes et beaucoup d’autres « istes » sont le fondement de la vie, de l’esprit et même de l’âme qui, en vertu de son immortalité, voyage d’une langue à l’autre en délaissant les corps. Autrement dit, l’âme humaine loge dans les langues, pas dans les corps où elle ne servirait à rien, paraît-il. *Skolko tchélovekou zémli noujno* ? Combien à l’homme de terre faut-il ? L’espace de la langue russe est maniable : vous pouvez déplacer les mots à volonté, tant que vous voulez ; ou presque, à quelques exceptions près.

Tolstoï aurait pu écrire : *Skolko zémli tchélovekou noujno* ? Mais il a mis l’homme (*tchelovek*) avant la terre : une question anthropocentrique. En français la terre et l’homme sont de plain pied, et l’on peut même avoir l’impression que la balance penche du côté de la terre. Combien de terre faut-il à l’homme ? Une question plus ou moins écologique. C’est comme si l’on posait la question suivante : Combien d’hommes notre mère la terre peut-elle encore supporter ? Du point de vue de la terre, nous sommes déjà insupportables – dans tous les sens du terme.

En tous sens, nous nous multiplions. Grâce au galop de la médecine, nous prolongeons notre vie indéfiniment. Et notre conquête de l’espace s’effectue dans le mauvais sens et d’une façon plutôt périlleuse : grâce au galop de la démographie, nous avons rempli la terre à ras bord. Selon Hans Jonas, seule la tyrannie bienveillante est en mesure, sinon d’arrêter, du moins de freiner tous ces galops. N’importe quel suffrage universel, référendum ou sondage s’avère trop mou, trop laxiste, trop anti-marxiste, lorsqu’il s’agit de notre survie et du sort de nos descendants.

Il est pathétique de compter sur nos enfants dans le domaine de l’éternité spinozienne liée au troisième genre de connaissance et non aux familles nombreuses. Nous sommes optimistes et humanistes. Comme la plupart des intellectuels, Luc Ferry ne pense pas que nos écrivains soient supérieurs à Dante et à Shakespeare. Mais il pense que notre humanisme, notre amour

pour les enfants et les invalides rachète toutes les carences artistiques auxquelles notre organisme est exposé depuis plusieurs décennies. Nous subissons une mauvaise conquête de l'espace qui sévit dans les salles de concerts, sur Internet, dans les galeries d'art. Une armée de morts-vivants marche sur nous en produisant un bruit de casseroles ou de mauvais pianos. Même un livre médiocre produit ce genre de bruits. Et une galerie d'art ressemble parfois à une casserole, surtout si nous nous aventurons dans son for intérieur.

Wittgenstein et les structuralistes nous apprennent à quel point la langue est importante – dans la vie de tous les jours et aussi lors des moments exceptionnels où nous sentons la présence d'une muse ou de Dieu. Les morts-vivants (ou plutôt l'ordre des mots qui les définissent) nous induisent en erreur parce que, aux moments exceptionnels de notre vie, nous jouissons de leur présence, de leur art et de leur sagesse. Et je donnerais n'importe quoi pour qu'une armée des morts-vivants composée de Spinoza, Gilels, Klee et Klemperer fasse mon siège tous les jours. Ce sont les vivants-morts qui me font horreur, d'autant qu'ils sont présents toujours et partout, sauf si je ferme les volets et ne réponds ni aux appels téléphoniques, ni aux bips destructeurs. Les morts-vivants viennent à ma rencontre dans ma bibliothèque, et un jour je mourrai en leur compagnie – pour les rejoindre, peut-être ?

Bergson a du mépris pour l'espace où, pourtant, son élan vital galope avec ferveur. Il est difficile de se passer du dualisme manichéen que seuls les augustiniens et les spinozistes arrivent à escamoter. Il y a donc une bonne conquête et une mauvaise conquête. Selon Bergson, nous analysons l'univers en termes géométriques, au lieu de prendre notre envol au moyen de l'élan vital, de l'intuition et du mysticisme. Je ne sais pas si Platon aurait été d'accord avec lui, mais je sais qu'un compositeur qui parle sans cesse de révélations et de prières n'écrit pas toujours des chefs-d'œuvre. Il en va de même pour une pianiste qui s'appesantit sur ses extases, au lieu de respecter la structure des œuvres qu'elle massacre à la tronçonneuse. Hélas, les ignares du monde entier, guidés par le « genre zéro » de connaissance, s'unissent et applaudissent les élans charismatiques et démocratiques qui n'ont rien à voir avec l'élan vital de Bergson.

Je mène une vie quasi cloîtrée, et les ouvertures que je pratique se situent à l'intérieur de moi-même : je ne veux ni conquérir ni sauver personne. Chaque œuvre d'art, chaque formule mathématique a trait à la bonne conquête de l'espace. Goethe et Baudelaire définissent la tâche d'un poète en termes de mécanique quantique – avant la lettre. Ils parlent de phénomènes espacés, éloignés les uns des autres, qui se répondent et communiquent grâce à une bonne unité ; comme si l'univers n'était qu'un corps – pourquoi pas un corps humain, celui d'Adam Kadmon ? – où le savant et le poète voient un lacs de veines. Le sang circule dans ces veines,

ce qui permet à Bergson et H. G. Wells de détecter une force qui transcende les individus, leurs calculs et même leurs poèmes. Cette force nous transperce nous-mêmes et tout ce qui nous entoure pour nous aider à surpasser l'homme, la femme et l'humanité entière. Bergson va jusqu'à recourir au concept du surhomme – en passant, comme on dit. Je suis pour le surhomme, pour les génies sans qui la vie n'a pas de sens. Nietzsche n'est pas le seul à le penser. En 1961, un grand physicien, Paul Kapitsa, déplorait la carence des génies. (Pourtant, en comparaison de ce qui se passe actuellement, à cette époque-là les génies couraient les rues.) Il écrit : « Nous n'en avons peut-être pas besoin. Ce ne sont pas les génies qui créent une époque. C'est justement l'inverse ! » (L'espace-temps des génies.) Je suis contre la force dont l'universalité pourrait m'unir à ceux qui m'éloignent de la grandeur et de l'histoire de mes semblables, de mes dissemblables.

L'unité est un leurre qui ne passera jamais de mode, étant donné que nos idéaux sont dogmatiques et charismatiques ; ils ne reposent sur rien, à l'exception de notre hystérie et du désir de conquérir les autres. Le succès du populisme prouve à quel point nous sommes sensibles aux slogans, aux raccourcis, à un dynamisme de pacotille. (Rien à voir avec l'élan vital.) Ou à un humanisme de pacotille. Ou à « deux et deux font quatre ». Et moi, à l'instar de l'homme du sous-sol de Dostoïevski, je veux que deux et deux fassent cinq, six ou sept. Ceci me rappelle une histoire juive. David prétend que deux et deux font huit. L'instituteur lui répond : « Que dis-tu là, David ? Deux et deux font quatre. D'accord, cinq. Admettons qu'ils fassent peut-être six, et même sept – mais pas huit, voyons ! » Est-ce la force qui nous transcende ? Cette histoire est excellente, entre parenthèses, car il ne faut pas aller trop loin. Question de style.

Le populisme et l'humanisme simplifient la vie, paraît-il. Quant à moi – et je ne parle que de moi, de mes réactions et de mes sentiments – ils me simplifient la mort. À quoi bon vouloir épier l'avenir ? Je ne suis pas curieux de savoir ce qui se passera d'ici trois cents ans. Même les trois ans à venir risquent de me décevoir outre mesure. Et ne parlons pas du fameux balancier, du retour de l'harmonie et de l'amour à la façon d'Empédocle. Notre balancier ne fonctionne qu'à l'échelle des partis politiques : tantôt les républicains, tantôt les démocrates.

Il est facile d'être peintre aujourd'hui, d'autant que, dans la plupart des académies des beaux-arts, le dessin est devenu facultatif. Imaginons que je filme un pianiste qui gesticule et fait des grimaces en détruisant toutes les structures, sauf celles de son triomphe. Je montre la salle bondée, les gens qui applaudissent et se mettent debout. L'installation s'appelle : « La conquête de l'espace. » Pourquoi ne pas l'intituler « La mauvaise conquête de l'espace » ?

Parce que l'installation est censée conquérir les visiteurs du musée, et que ces visiteurs n'aiment pas ceux qui les ridiculisent.

L'espace musical. Il est facile d'être un compositeur aujourd'hui : il suffit d'aller en Afrique. Je connais un homme affable qui se fait passer pour un compositeur. Quand on lui pose des questions du genre : « Avez-vous étudié le contrepoint l'orchestration ? » Il répond inmanquablement : « Je suis allé en Afrique et j'ai beaucoup souffert. » Je suis allé en Afrique. Cela veut dire qu'au lieu d'étudier le contrepoint qui ne sert de toute façon à rien, le compositeur sauvait les enfants. Et il a beaucoup souffert, ce qui le dispense de toute connaissance des instruments de l'orchestre symphonique. Comment a-t-il souffert ? Il est né dans une famille nombreuse. « Nous dormions à neuf dans la cuisine. » Son enfant unique est gravement malade, « et sa maladie est inguérissable ». Et s'il s'était agi d'une femme, elle aurait encore plus de souffrances à sa disposition parce qu'elle ne manquerait pas d'avouer que son mari la battait à mort. Après de tels aveux, vous n'avez pas besoin d'écouter et d'analyser scrupuleusement leur savoir-faire : tous ces musiciens sont grands parce qu'ils ont beaucoup souffert et parce qu'ils ont passé des nuits blanches soit dans une cuisine, soit en Afrique. J'appelle cela « leur humanisme », ce qui ne veut pas dire que je ne sois pas humaniste. Je le suis – du bon côté, de surcroît ; sinon je ne défendrais pas l'art contre les amateurs non-éclairés, contre les profanateurs bien-pensants.

Encore un mot au sujet des amateurs. Un jour, j'ai vu une émission à la télévision française, un concours qui avait pour but de sonder les profondeurs quasi insondables de la vie des couples. Il y avait deux couples dans le studio et trois membres du jury étaient là pour évaluer leur amour, leur attachement aux valeurs humaines, contemporaines. À un moment donné, on demande aux maris de chanter quelque chose pour leurs épouses ; une chanson sans prétention. L'un des hommes est acteur, l'autre a un métier dont je ne me souviens pas. En tout cas, il n'est ni acteur ni chanteur ni poète ni peintre ni mélomane. Tous les acteurs professionnels savent chanter, ne serait-ce que dans le cadre d'une comédie sans portée universelle. L'acteur chante une chanson banale, mais son interprétation ne choque pas les oreilles sensibles. L'amateur qui n'est même pas un amateur – il n'est rien du tout dans le monde de la musique – ne chante pas vraiment. Il écarquille les yeux et danse tant bien que mal en se tapotant les cuisses. Il tire même la langue, ce dont je ne suis pas certain : une fois de plus, ma mémoire me fait défaut. Quoi qu'il en soit, j'ai l'impression qu'il tirait la langue tout le long de sa prestation. Tout le monde applaudit et le jury rejoint le public et les téléspectateurs. Le présentateur pose la même question à tous les membres du jury : « Pourquoi avez-vous voté pour le second candidat ? » « Parce qu'il était plus dynamique, plus drôle, plus charismatique »,

répondent nos juges professionnels des mariages et de l'amour conjugal. L'un d'eux se tourne vers le gagnant et dit : « Ne soyez jamais professionnel. » Un conseil superflu. N'est-ce pas un espace qui agit sur nous, influence notre vie, nos décisions, nos démarches ? L'espace d'un écran, d'un concours, d'un pitre.

Un des rêves de Marx et de Fourier a l'air de se réaliser : aujourd'hui, les amateurs sont à l'honneur. Marx pensait qu'un ouvrier pouvait et même devait écrire des poèmes et composer des symphonies – à ses heures perdues où il ne restait pas planté devant sa machine. Je n'ai rien contre les tourneurs ou les gens qui sauvent populations affamées en Afrique. Mais les tourneurs ne sont pas obligés d'écrire *Othello* : rendons à César ce que lui appartient. Et ceux qui portent la bonne nouvelle aux Africains feraient mieux de rester en Afrique, au lieu de composer des oratorios. Il ne faut pas abuser de l'espace.

Je refuse de donner des *master class* et rien d'étonnant que, depuis plusieurs années, on ne me sollicite plus pour cette besogne. Lorsqu'il m'arrive de céder à la tentation – de temps à autre, j'ai un sursaut d'humanisme positif, de *Weltverbesserung* – je dis à mes élèves éphémères : « N'allez pas dans les salles de concert. Écoutez de vieux enregistrements. Ne pensez surtout pas au succès qui ne vaut rien, surtout à notre époque qui s'arrête à deux et deux font quatre. Ou plutôt à un décolleté, à une robe aguichante. » Mes élèves suivent mon cours, en retiennent quelque chose et rentrent à la maison. Ils allument leurs écrans et regardent les pianistes d'aujourd'hui. Ils ne comprennent que le succès. Et ils voient comment plusieurs nullités parviennent au triomphe. Ils oublient mes conseils : carrière oblige.

Wittgenstein n'a jamais lu Aristote. Certains de ses collègues parlaient de son amateurisme. Il en va de même pour Walter Benjamin. Je ne me rappelle pas s'il a lu Aristote ou non, mais on le considérait comme un amateur, lui aussi. Il va sans dire que je n'ai rien contre leur amateurisme qui favorisait peut-être une conquête non-dogmatique de l'espace. Serait-ce une philosophie ouverte ?

Morale close, morale ouverte ; religion close, religion ouverte. Le manichéisme de Bergson tranche le nœud gordien de notre existence à la légère, me semble-t-il. « Toute forme est finie ou limitée », enseigne Kepler, et chaque phrase a une forme, à moins qu'il ne s'agisse d'un discours sans queue ni tête ; ou d'un charabia pur et simple. La mort est close, sauf si l'on viole nos tombes en exposant notre dépouille aux intempéries et à l'appétit des vautours. La vie peut être à moitié fermée, à moitié ouverte. Si vous êtes dans un monastère, votre vie est fermée du côté de chez Swan et de toutes les mondanités auxquelles il assiste. Elle est ouverte, par contre, du côté de chez Dieu, de sorte que, de votre vivant, vous profitez de la table parsemée de friandises dont nous entretient le Nouveau Testament ; ce qui ne vous empêche pas de

profiter aussi des légumes du jardin que vous cultivez avec d'autres moines. Bref, cette ouverture est indissolublement liée à la clôture. Qui plus est, on trouve cette liaison en dehors des monastères – dans les œuvres d'art, entre autres.

Schoenberg nous offre un exemple frappant de la lutte entre la musique close et la musique ouverte. Il va sans dire qu'avant d'entamer l'analyse des œuvres de Schoenberg, il faut abandonner tout jugement moral qui se résume souvent à un jeu enfantin où les bons battent les méchants à plates coutures. Schoenberg élargit le diapason harmonique et tonal jusqu'à ce que la tonalité disparaisse dans le terme *interminate* (indéterminé) auquel Nicolas de Cues et Galilée ont recours de temps en temps. En simplifiant les choses, on peut dire que le style de Schoenberg s'entrouvre et même s'ouvre de plus en plus. Dans le domaine religieux, ceci se produit de la façon suivante : nous avons des lois auxquelles nous obéissons à la lettre. Nous sommes, pour ainsi dire, enfermés à l'intérieur de ces lois. Puis arrive un mystique, qui saute par-dessus les barrières, transgresse les lois en soignant les invalides le jour du sabbat, s'envole et atterrit en face de la table dont nous avons parlé tout à l'heure. Une fois de plus, je simplifie ou bergsonise les choses. Il est vrai que Bergson n'est pas aussi schématique. Mais l'incompréhension et la caricature font partie intégrante des gloses dont nous bombardent les bergsoniens et leur détracteurs.

Schoenberg prend son envol dans le *Deuxième Quatuor*, avec soprano, opus 10. Dans le *Finale*, soutenu et en partie expliqué par le poème de Stefan George intitulé *Entrückung* (éloignement, détachement, enlèvement), la tonalité s'estompe peu à peu, comme pour suggérer la fragilité de la mémoire ou de la vie ; comme pour symboliser la victoire sur la loi de la pesanteur. « Je sens l'air d'autres planètes. L'ombre me fait pâlir les visages. Qui il y a peu se tournaient encore amicalement vers moi. Et les arbres et les chemins que j'aimais s'effacent. » Schoenberg sent qu'il perd non seulement la tonalité (fa dièse mineur), mais aussi les pédales. La voix se tait, l'épilogue amorce sa descente – un schéma bergsonien – et, pareil à un vrai mystique, retombe les deux pieds sur terre en reprenant pied sur une pédale de fa dièse, ce qui rétablit la tonalité du début de l'œuvre. « On revient toujours », disait Schoenberg dans le sillage du mystique de Bergson. On ressuscite toujours.

Schoenberg écrit à Nicolas Slonimsky : « J'étais toujours préoccupé par l'intention de fonder la structure de ma musique *consciemment* à partir d'une idée unificatrice qui devait produire non seulement toutes les autres idées, mais aussi régir leur accompagnement et les accords, les 'harmonies'. » Schoenberg devait avoir l'impression que ses œuvres portaient dans tous les sens, qu'il était allé trop loin, que deux plus deux faisaient déjà huit, neuf et peut-être

dix. Presque toutes ces œuvres indéterminées sont pourtant des chefs-d'œuvre absolus ; le *Livre des jardins suspendus* opus 15, par exemple.

Une fois de plus, nous retrouvons l'idée de l'unité qui ne devrait rien à l'intuition, si chère aux intuitionnistes. Schoenberg met le mot « consciemment » en italiques, comme pour conjurer le chaos et le hasard. Comme s'il voulait nous persuader que n'importe quel coup de dés pourra abolir le hasard une fois pour toutes. De la musique ouverte, Schoenberg se précipite vers le dodécaphonisme qui ne porte aucune atteinte à la liberté, si chère à la plupart des philosophes, mais organise harmonieusement les élans vitaux. Stravinski, lui aussi, s'oriente vers la musique close – à sa manière, à la manière néo-classique. Milosz qui nous conseille de nous retourner le plus souvent possible, a dû approuver la démarche de Stravinski, même s'il ne la connaissait que par ouï-dire. D'après lui, un homme unidimensionnel pouvait compter sur les sentiments, les pensées et les vêtements des époques lointaines pour s'approprier de multiples dimensions.

Un élève de Schoenberg, Alban Berg, a composé un opéra où une démarche atonale côtoie une marche funèbre en ré-mineur. *Wozzeck* est sans doute une œuvre majeure du vingtième siècle, et pourtant Schoenberg gronde son élève pour ce manque de pureté, d'unité. Berg fait son mea-culpa et *Lulu*, qu'il compose quelques années plus tard, ne porte aucune trace de son engouement passager pour la musique ouverte à tous les abus.

Google est plus ouvert qu'un livre, quelles que soient les dimensions de ce dernier. Mais les livres que j'ai dans ma bibliothèque sont plus purs que Google et Internet en général – pour la bonne raison qu'en lisant mes livres, je vais directement au but, sans passer par les images publicitaires et autres inepties. En outre, je peux consulter les notes que j'ai prises autrefois, en me retournant vers ma propre personne, vers le temps sauvegardé par les marges. Mes livres sont à la fois clos et ouverts : chaque note marginale transcende le texte sans jamais le perdre de vue. Je suis peut-être unidimensionnel ; en tout cas, je le constate lorsque je me regarde dans un miroir. Certes, les génies qui viennent à ma rencontre depuis des époques lointaines ou proches ajoutent un nombre impressionnant de dimensions à mon miroir intérieur. Mais une partie des dimensions qui me composent ont leur origine dans ces notes, dans leur mémoire, dans leur miroir.

Je ne sais pas si Google est uniforme, multiforme ou chaotique. D'ailleurs, cela ne m'intéresse pas outre mesure. Je sais en revanche que les livres de ma bibliothèque ont une forme, et que cette forme me ressemble – pas seulement à cause des notes marginales. Chaque chose et chaque concept ont une forme, et les musiciens le savent peut-être mieux que les autres, à cause du caractère impalpable de la musique. Schoenberg n'était pas le seul à vouloir maîtriser

le phénomène qui nous transcende. Les interprètes sont, eux aussi, en butte à l'hostilité des sons qui nous échappent constamment, comme pour nous rappeler que nous ne pouvons connaître Dieu.

Je me rappelle la route au bout de laquelle la dernière sonate de Schubert (D. V. 960) m'attendait avec une patience quasi angélique. Je ne sais pas combien de fois je l'ai massacrée en cours de route. Et j'aurais continué cette destruction involontaire si, un jour, je ne m'étais dit que la forme n'existait pas. Le temps non plus. Rien que l'espace.

LA MESURE DE LA TERRE (II)

Les tombes ont une forme, même quand elles font tout pour ne pas attirer l'attention des badauds, des touristes. Il y a une dizaine d'années, j'ai fait un pèlerinage sur les lieux où Tolstoï se querellait avec son épouse et décrivait les derniers jours d'Ivan Illich. J'ai vu la bibliothèque de notre génie national qui, selon Lénine, était le miroir de la Révolution d'Octobre. (Le miroir déformant, j'espère.) J'ai failli rater sa tombe pour la bonne raison qu'on ne la voit presque pas. Pas de croix, pas de stèle. Combien de marbre nous faut-il ?

J'aimerais consacrer la deuxième partie de cette conférence à trois remarques ou affirmations que j'ai entendues en regardant des DVD russes.

Günter Anders s'appesantit sur la « nuisibilité » de la télévision qui nous prive de notre famille dont les membres restent collés à l'écran, au lieu de nous raconter des histoires sur nos ancêtres ou de discuter avec nous d'un projet de vacances à venir. La télévision nous priverait aussi de notre langue, de nos pensées. J'espère que je n'appartiens pas à la catégorie des individus qui perdent leurs pensées, même lorsqu'ils lisent les *Pensées* de Pascal. (Ils n'ont peut-être rien à perdre.) En tout cas, la télévision (l'espace des médias) ne m'a jamais privé de rien, pas même de moi. Je n'ai plus envie de voyager ni de discuter avec n'importe qui à propos de n'importe quoi. Mes parents sont morts il y a longtemps, et il n'y a pas beaucoup de Socrate parmi nos interlocuteurs potentiels. On est plus au chaud quand on suit la tragédie humaine chez soi, en buvant une bonne bouteille.

Je regarde donc les documentaires soviétiques et je tombe sur trois remarques qui concernent ma vie et mes vues au premier chef. La première analyse les terrains propices à l'éclosion des génies. Elle date de 1961, époque où les génies intéressaient encore l'humanité, malgré l'omniprésence de la télévision, sans parler de la radio. Paul Kapitsa se penche sur ce problème. Il dit qu'une des conditions *sine qua non* de « l'éducation géniale » est la liberté de désobéissance, qui se rapporte, inutile de le dire, au problème de l'espace, qu'il soit personnel ou non. Il n'y a peut-être qu'un seul espace que je préfère étudier à l'intérieur de mon corps, sans m'aventurer dans les rues.

D'ailleurs, l'espace personnel se divise en deux car on peut toujours sortir de son corps et parcourir des espaces tout en surveillant son corps étendu sur un sofa ou simplement assis dans un fauteuil. Mon amie, qui magnétise ses patients et sa famille, raconte parfois ses sorties de son corps qui se soldent inmanquablement par un retour au bercail – au fauteuil où elle s'endort de temps en temps. Ses mâchoires se durcissent – c'est ainsi que cela commence – et puis elle constate que ses jambes grandissent. Son corps dépasse largement les contours du

fauteuil et elle décolle, s'envole vers le plafond et s'approprie tout l'espace environnant. Elle séjourne littéralement à l'intérieur du plafond et des murs jusqu'à ce qu'une voix – qui n'a pas son origine dans un téléviseur – lui demande si elle veut regagner ses pénates ou non. Elle n'a même pas le temps de dire « oui » ou « non » : elle regagne d'office ses pénates avec un « plouf » spectaculaire.

Je ne suis jamais sorti de mon corps ; en tout cas, je ne suis conscient d'aucune odyssée cosmique de cette espèce. Et même si j'en sortais, je ne sortirais pas de notre camp de concentration par la même occasion. Il n'empêche qu'un jour – je devais avoir quatre ans – j'ai levé les yeux au ciel sans demander pardon à qui que ce soit, et j'ai vu le vide, l'espace qui me poursuit depuis cet instant prophétique.

Puis j'ai commencé à voir l'espace soviétique dont une grande partie de mes compagnons d'infortune – Kundera, entre autres – parlent à n'en plus finir. J'en ai fini avec cet espace bien avant de quitter l'Union Soviétique en 1974. Depuis ce jour-là, je continue à quitter des espaces : celui des journalistes, celui des salles de concerts, celui de la gloire de pacotille. Ou de n'importe quelle autre gloire : invisibilité oblige. Et je continue de désobéir à la plupart des règles qui se rapportent à la gloire, au bonheur commun, au sens commun, au dénominateur commun et aux recettes que la télévision nous prodigue.

Le mot « liberté » me ferait sortir un revolver de ma poche, si je prêtais trop attention aux discours que j'entends partout. Nous sommes libres d'être stupides. Ce n'est pas nouveau, hélas. Mais notre époque – notre époque nouvelle dans tous les sens du terme – nous permet de dire n'importe quoi partout et toujours. Des personnes respectables me disent : « Je ne connais rien à la musique. » Et une minute plus tard, ils me donnent une leçon de musique. Et deux minutes plus tard ils me font comprendre que je me trompe sur toute la ligne. La liberté d'un génie est toute différente ; son espace aussi. Pour qu'un génie se sente chez lui, il faut élargir les mots, les notions et la terre ; pas nécessairement les tombes.

La femme d'un grand compositeur russe, Vladimir Martynov, m'a dit, un jour : « Vladimir pourrait devenir célèbre, s'il n'était pas démesurément ambitieux. Il pense à l'immortalité, à l'éternité, pas aux succès terrestres. » En d'autres termes, il élargit l'espace de sa vie – et celui de ses œuvres, par la même occasion. L'essentiel est de ne pas se laisser abattre par les mauvaises critiques, les mauvaises langues et les mauvais cerveaux – en s'inspirant de Schoenberg qui remerciait ses démolisseurs de l'avoir poussé à écrire ses œuvres les plus audacieuses. On ne le tuait pas ; on le fortifiait.

La liberté de désobéissance inclut aussi l'espace que nous créons à l'écart des sentiers battus qui sont censés nous conduire vers toutes sortes de bonheur. « Si tu ne bats pas ce sentier,

c'est ce sentier qui te battra », pourraient dire mes nombreux collègues. Ce jeu linguistique que je leur prête et qui n'a rien à voir avec Wittgenstein et ses jeux, les conduit directement vers le battage médiatique qu'ils trouvent tout au long de leur sentier battu. Tous les moyens sont bons pour déclencher ce battage : mensonges, décolletés, pitreries. Et surtout cet humanisme de pacotille qui n'a rien à voir avec le vrai humanisme. « Je joue cette sonate en pensant à tous ceux qui souffrent » –et patati et patata.

Parfois, cette désobéissance concerne les lois de la nature que seul le Tout-Puissant est capable de transgresser ; ce qu'Il fait en nous permettant de prendre part à ces miracles. Un film des années cinquante, *L'homme qui rétrécit*, décrit par le menu l'état d'esprit d'un homme dont le corps tend vers l'invisibilité, vers le zéro. À un moment donné, cet homme qui n'en est plus un, d'après sa propre estimation, constate que ce n'est pas la peine de parler ni de corps ni d'âme ni de valeurs platoniciennes lorsqu'on mesure quatre-vingt-douze centimètres. Dans ces circonstances, pour satisfaire à nos valeurs humanistes, il ne faut surtout pas utiliser les chiffres qui infligent un affront supplémentaire à notre héros. Il faut se rabattre sur les mots qui accordent un peu de consistance à ce corps chétif : quatre-vingt-douze centimètres. Pas nonante-deux – quatre-vingt-douze. En lettres capitales, de préférence. Heureusement pour lui et pour nous, cet homme change d'avis à la fin du film et se réconcilie avec la création, avec son destin. Encore un *amor fati*.

Nous n'en sommes pas encore là. L'homme du film et l'homme tout court sont au stade où ils ne peuvent plus suivre le raisonnement de Descartes : « Je pense et cela suffit largement pour jouir de la condition humaine. » En d'autres termes, l'homme du film ne pense plus qu'il est humain ; il se rapproche plutôt de la vie des insectes. Qui plus est, il ne s'inscrit même pas dans la catégorie des insectes sociaux. (L'homme d'aujourd'hui ou l'homme tout court pense que grâce aux gadgets électroniques, il est devenu surhumain. Un surhumain social : il ne faut surtout pas le confondre avec le surhomme de Nietzsche.) Harcelé par les journalistes et les curieux, l'homme du film s'enfuit et passe quelques jours en compagnie d'une naine qui travaille dans un cirque. Elle est plutôt inoffensive et ne ressemble pas à ceux qui se produisent dans nos salles de concerts les plus prestigieuses. « Dépêchez-vous ! Venez voir le spectacle forain le plus spectaculaire du Siècle. Les meilleures attractions vous sont présentées ! Vous vous en souviendrez toute votre vie ! »

L'homme rétrécit de plus en plus. À ce stade – il se bat contre son chat, contre une araignée – on ne peut plus parler du renversement des valeurs. Il ne peut même plus s'enfuir : les mailles du filet qui le sépare du monde extérieur et de la liberté sont trop petites. Avec de la patience on arrive à tout, surtout si l'on s'en remet au destin ou à Dieu : il rapetisse encore et

glisse à travers une maille. Au moment de la libération, il comprend qu'il fait partie d'un tout dont le centre est partout et la circonférence nulle part.

Je ne suis pas aussi petit que lui, mais je n'ai pas besoin de rétrécir pour comprendre que l'on peut vivre dans son jardin, avec son chat et ses arbres sans recourir à la compagnie des autres. Après tout, n'importe quel brin d'herbe est un autre, d'autant qu'il pense et donc existe, selon les dernières conclusions des savants. « Douées de mémoire, écrit Jean-Baptiste Veyrieras, capables de prendre des décisions et même d'apprendre : les plantes démontrent des capacités cognitives aussi exceptionnelles que celles des animaux. Une surprise qui s'en double d'une autre : leur intelligence se passe de cerveau parce qu'elles sont tout entières leur propre cerveau. » Et nous ? un pois chiche dans la tête ? Et la tête ? un pois chiche sur un cou ? Combien de cerveaux nous faut-il ?

L'homme ou l'insecte ou le brin d'herbe dit que pour Dieu il n'y a pas de nullités. Il est vrai que Dieu accepte tout ce qui se passe dans le monde, même s'il ne crée pas notre insignifiance de toutes pièces. Je crois que nous sommes différents de ces derniers dont Jésus nous parle dans les Évangiles. Nos stars sont plutôt les premières, sinon elles ne seraient pas nos stars. Et il serait imprudent de chercher la consolation dans la certitude qu'elles ne seront les premières ni au ciel ni même en enfer. J'exagère peut-être lorsque je dis que les lecteurs de best-sellers et les admirateurs des pianistes d'aujourd'hui – et de nos chefs d'orchestre et *tutti quanti* – sont des vivants-morts. Mais si vous ne criez pas, personne ne vous entend. Je crois que c'est Anna Arendt qui l'a dit. En tout cas son premier mari, Günter Anders, disait : « J'exagère peut-être, mais si je ne le faisais pas, personne ne comprendrait de quoi je parle. »

Les Anglophones disent : *He's a total waste of space, that man*. Je dirais plutôt : « *That man is a total waste of space-time* », car il est aussi un gaspillage du temps. Mais au lieu de rétrécir cet homme, on rétrécit l'espace et aussi le temps. Cet homme, on le recycle, au lieu de lui donner une chiquenaude. Aujourd'hui, tout se passe au ras des pâquerettes ; à quelques exceptions près. Il y a environ une décennie, à la télévision française, on pose à un politicien la question suivante : « Quel est votre écrivain préféré ? » « Pascal », répond le politicien. Rien d'étonnant qu'il ne soit pas devenu président de la République. J'imagine qu'après l'émission, le présentateur lui a posé une question de plus : « Pascal qui ? »

Le nain que l'on voit dans le film où Dieu fait preuve d'indulgence à l'égard des nullités, prétend que tout le monde se moque de sa taille. Aujourd'hui, on ne se moque des nains ni à la Fnac, ni dans les salles de concerts ni nulle part ailleurs. On ne prononce même plus ce mot ; on dit « une personne de petite taille ». Notre humanisme. D'après certains théologiens, l'omniprésence des nullités est une preuve, sinon de l'existence de Dieu, du moins de Son

indulgence à leur égard. Ne favorise-t-Il pas les pauvres d'esprits au détriment des génies ? Ne croit-Il pas qu'ils gaspillent trop d'espace ? L'homme qui rétrécit n'existe que dans le domaine de la fiction.

Il est vrai que je ris d'un bout à l'autre en regardant ce film où notre condition humaine, si chère à Malraux, s'exhibe dans toute sa splendeur. À la fin, toutefois, je ne ris plus car il s'agit peut-être de ma condition personnelle qui n'est ni humaine ni suprahumaine ni infrahumaine. Bergson se méfie de l'intelligence qui nous pousse à géométriser le monde, au lieu de le bémoliser, comme le faisait Proust. L'homme dont la grandeur ne dépasse pas celle d'un brin d'herbe n'analyse pas le monde, ne le déconstruit pas. Il ne le construit pas non plus. Il vit tout simplement – jusqu'à l'apparition d'une guêpe ou la manifestation pernicieuse d'une rafale de vent. Mais le temps n'est plus. Rien que de l'espace. Il ressent cette unité dont parlent à n'en plus finir la plupart des philosophes russes qui s'inspirent tantôt de Leibniz, tantôt de Jacob Böhme. Le malheureux représente peut-être une monade de Leibniz, privée de fenêtres à cause de sa taille, de son champ de vision qui lui permet, malgré tout, de contempler les étoiles. Mais grâce à son extase ou à son intuition – ou à son élan vital –, il appréhende le cosmos mieux qu'un lecteur de best-sellers.

Dans le cadre de son ultime vision, les deux infinis se joignent pour esquisser cet homme de Pascal qui est à la fois infiniment grand et infiniment petit. Ce n'est pas la peine de lui rabattre le caquet – sa taille ou son absence ne lui permet plus de s'enorgueillir. Et puis on ne se moque pas de celui que l'on ne voit presque plus. On ferait mieux de le craindre, étant donné son aptitude à se glisser un peu partout, à l'instar des bactéries, des virus. Si ma vie se solde par un rétrécissement irrévocable, laissez-moi au moins la possibilité de devenir un virus pour détruire tous les destructeurs de la dignité humaine, de notre grandeur.

L'homme microscopique est toujours à la recherche de l'espace perdu. Je me demande s'il est vraiment la peine de se lancer à la recherche du temps que l'on ne retrouve jamais tel quel. Saint Augustin sait que l'on frelate non seulement le vin, mais aussi son passé. Et moi, j'avais l'habitude de dire que les souvenirs se bonifiaient en vieillissant. À présent, je sais que les vins aussi bien que les souvenirs ne tiennent pas toujours la route. L'espace est moins fragile, sauf si nous l'agressons à n'en plus finir.

Je ne suis pas sûr que nous approchions l'espace d'une manière géométrique, à moins que nous ne pensions aux cercueils, aux cimetières. Kazimir Malevitch dessine son propre cercueil – dans le sillage de ses figures suprématisques. À la fin de sa vie, il n'était plus sur sa lancée, ayant abandonné le suprématisme au profit des figures sans visages ou aux visages noirs où son carré célebrissime semblait jouer un rôle infini, néfaste. Déjà dans l'opéra *La victoire sur le*

soleil, on voit un personnage qui a l'air de se disloquer en imitant un automate mal réglé, une machine cacochyme. Chez Malevitch, on trouve d'abord le réalisme, ensuite l'impressionnisme. Ensuite les formes deviennent plus substantielles, que ce soit des objets ou des hommes (des femmes surtout) – pour aboutir à la géométrie, à une architecture que l'on admire aujourd'hui à Shanghai, entre autres. Ensuite Malevitch replonge dans le monde des humains qui perdent leur visage, leur identité, leur aspect biologique – ou leur bio, pour parler écologiquement. Même les ogres n'auraient pas envie de savourer un tel repas. Je crois que ma vision du monde et les sentiments que j'éprouve en sa présence ont beaucoup en commun avec ces tableaux de Malevitch.

Ensuite vient la période peuplée d'hommes de l'Antiquité – des Grecs qu'Homère chante dans ses poèmes épiques. C'est ainsi que Malevitch retrouve la dignité de l'homme et du monde qui, dépourvu de la dignité, risque de confirmer le verdict d'Hamlet que nous connaissons tous. Ou s'agit-il d'une renaissance ? Désabusé et las, je ne crois plus à cette renaissance qui pourrait remettre les pendules à l'heure. Ces pendules et cette heure cachent ce qui nous manque cruellement : la mécanique quantique de l'esprit humain, son odyssée cosmique et poétique. Les mailles du filet derrière lequel se situe le monde complexe et élégant sont trop étroites pour que je puisse franchir la barrière et le rejoindre. Alors, il faut que je rapetisse encore plus ; et le monde me vient toujours à l'aide lorsque je fais de mon mieux pour accomplir ce rite. Le monde, à l'exemple de Pascal, me rabat tous les caquets possibles et imaginables ; surtout ceux que je n'ai pas.

Au début de la deuxième partie de ma conférence, j'ai parlé des documentaires soviétiques où j'ai repéré trois remarques. J'en ai épluché la première. Voici la deuxième. Un des plus grands physiciens du vingtième siècle, David Landau, dit : « Le plus grand triomphe de notre esprit concerne cette aptitude que nous avons de comprendre ce que nous n'avons plus de force d'imaginer. » Une phrase remarquable à plus d'un titre. Elle nous met en garde contre l'épuisement de notre imagination qui papillonne trop souvent, et la plupart du temps pour rien, au lieu de se concentrer sur cette parcelle du cosmos que Dieu nous octroie. Cette parcelle contient tout, mais nous dévions du sujet ; nous sommes d'habitude à côté de la plaque. Une mauvaise gestion de l'espace, autrement dit.

Si nous pouvions comprendre l'espace qui se trouve au-delà de notre espace, nous saurions ce que Dieu pense, pour paraphraser Stephen Hawking. Peut-on savoir ce que Dieu pense ? Peut-être, mais c'est peu probable : quel que soit le nombre d'espaces que nous comprenons sans avoir la force de les imaginer, il y en a d'autres au-delà d'eux. Et parmi ces

innombrables espaces il y a ceux que nous ne comprendrons jamais, même si Dieu Lui-même nous les explique.

Malevitch imagine le monde sans visages, sans science et sans intuition ; sans élans d'aucune sorte. Peut-il les comprendre ? Il n'est pas difficile de comprendre le *Carré noir* : on peut dire tout ce que l'on veut à son sujet. C'est un trou noir ou un espoir en deuil ; ou le puits où Thalès est tombé. L'hémorragie cérébrale au fond de laquelle je me trouverai un jour. C'est le monde d'aujourd'hui et de demain. C'est un camp de concentration, un four crématoire. C'est le visage d'Eichmann, la banalité du mal. Et du bien. Le bien peut être banal au point que l'on exécute un saut nietzschéen (ou spinoziste) et que l'on atterrit par-delà les catégories platonico-chrétiennes.

Bref, je suis à la recherche de l'espace perdu car l'espace où je vis est plutôt désert. On n'a besoin ni d'argent ni d'une taille de guêpe pour se faufiler dans cet espace. Tout le monde y circule et l'on y danse, l'on y danse ; tout en rond, tout en carré. Dans le film où l'on découvre Claus von Stauffenberg – il s'appelle la *Valkyrie*, en l'honneur de Wagner – on tend un revolver à un vieux général ; ou à un colonel septuagénaire. On lui offre la chance de se suicider : un peloton d'exécution n'offre pas le meilleur remède contre la vie. Le conspirateur regarde le revolver et dit : « Je pense aux temps anciens. » À Homère, à la Renaissance, peut-être à Malevitch.

Moi aussi, je pense aux temps anciens où les salles de concerts ne ressemblaient pas à un hôtel où logent des vivants-morts, ne serait-ce que l'espace de quelques heures. Je pense à la librairie « Shakespeare and Company » où Joyce a lu les extraits d'*Ulysse* en présence de Lacan et d'autres personnalités de marque. Je pense à Furtwängler, Klemperer, Bruno Walter, Toscanini et même Karajan. Je pense à Gilels et Michelangeli. Je pense aux géants dont parlent les nains qu'on nous montre dans le film où l'homme rapetisse courageusement et sans appel. Ces nains parlent des géants – des hommes et des femmes qui les entourent, surtout lorsqu'ils boivent une tasse de thé dans un établissement quelconque. Je parle des géants – cela me fait aussi penser à Pirandello – sans boire quoi que ce soit ; même pas une tasse de café. Les géants d'autrefois ; les grands chefs d'orchestre. Les grands écrivains du passé. Les grands peintres du passé. Les grands philosophes du passé. Le grand passé du passé. Selon les optimistes et les humanistes, l'avenir pourrait être aussi grand, à condition que tout le monde passe à travers les mailles du filet. Pour Dieu, il n'y a pas de zéro. Mais à quoi cela sert d'être un zéro et même un dixième ? Pour mettre les choses au pire, il faudrait commencer à trois, à quatre. Pour mettre les choses au mieux, deux et deux font douze.

Infiniment grand, infiniment petit ; macrocosme, microcosme. Il va sans dire qu'ils se rejoignent non seulement dans mon cerveau, mais aussi dans mon corps. Rien que l'espace.

Au début, on n'arrive pas à passer à travers les mailles. On rapetisse : le Christianisme nous enseigne qu'il faut se rendre très petit pour passer à travers le chas d'une aiguille. On passe d'abord à travers une maille, ensuite à travers le chas d'une aiguille, et l'on débouche sur le paradis où la mort n'a plus de sens. Il y a cent mille cellules à l'intérieur de notre corps ; ou peut-être cent millions : je me perds au milieu de ces chiffres, de ces zéros. On peut trouver une consolation en se disant que, par rapport à une cellule ou un atome, on est infiniment grand. Ce n'est pas le genre de consolation que j'affectionne particulièrement.

Le monde où nous vivons est petit – non seulement parce que nous avons beaucoup de gadgets : ils nous mettent en présence de n'importe qui, n'importe où. N'importe qui, n'importe où et n'importe comment sont nos mots clés, mais nous nous réjouissons en permanence. Nous évitons le stress – il nous tuerait – en croyant que tout va pour le mieux en vertu des exploits scientifiques qui nous approchent de plus en plus de l'immortalité. En parlant des organes artificiels que notre corps accumulerait avec plaisir pour devenir un corps à toute épreuve, nous oublions les maladies dont on n'entendait pas parler il y a encore quelques décennies. Les statistiques démontrent le pouvoir dévastateur d'Alzheimer et de Parkinson. Le sida est toujours sur notre agenda, et le réchauffement de la planète réchauffe aussi les débats qui se heurtent à la résistance de ceux dont la peur du déluge ne s'étend pas au-delà de leur tombe. Combien de terre nous faut-il ? Peu importe. Ses dimensions doivent s'arrêter au seuil d'un nouveau déluge – c'est tout ce que nous demandons.

Deux théologiens dont les noms m'échappent – ils sont aussi des scientifiques – louent les merveilles de notre époque où il n'y a plus de Staline, de Pol-Pot, de Mao (un programme minimum comme aurait dit Lénine) ; où il y a des télescopes grâce auxquels nous avons découvert trois étoiles de plus. Et dans trois ans, nous aurons un télescope encore plus puissant, dit Steven Hawking. Et nos cellules seront aussi immortelles que la *Comédie* de Dante. Ces cellules sont déjà dans les éprouvettes et dans les journaux ; il suffit de les planter dans n'importe quel corps en difficulté. Ce délire optimiste fait fi des arts, des salles de concerts, des vivants-morts qui nous envahissent de plus en plus. Les optimistes pensent que l'on peut vivre au milieu des vivants-morts, à condition d'être vivant et pas mort. Pourtant il est difficile de vivre dans un monde sans génies parce que leurs œuvres constituent notre nourriture terrestre et céleste. *Food of love, food of life.*

On parle beaucoup du clonage parce que les artistes et même les scientifiques d'aujourd'hui se prêtent parfaitement au clonage, grâce à leurs sentiers battus. Vous écrivez un

livre sur les migrants, et tout le monde le lit. Peu importe la mécanique quantique du style : c'est l'actualité qui nous préoccupe ; et quelques adjectifs mal placés. Et un robot croit au progrès de la science – et de la vie, par la même occasion – autant que Stephen Hawking. Et n'importe quel robot vous dira que Staline et Pol-Pot sont morts. Mais aucun robot ne remplacera ni Beethoven ni Schoenberg ni Malevitch. Dans son élan meurtrier que l'on décrit par le menu, un robot peut noircir les visages humains, mais il ne pensera pas à la Renaissance, à la dignité, à la troisième connaissance de Spinoza.

Un robot peut dire à la télévision : « Carey a été mis à mort par le chat de la maison. Son courage et son désir de vivre l'ont soutenu jusqu'à la fin. » Un robot peut écrire dans un magazine : « Malgré tout, l'entourage de l'idole se raccroche à un signe encourageant : le 27 novembre Johny a accepté de reprendre les traitements, stoppés depuis sa sortie de l'hôpital. » Pour cela, le robot n'a pas besoin de lire l'*Éthique* de Spinoza où nous persévérons dans notre être. Il suffit de parcourir quelques pages de la presse people qui nous raconte comment les stars se battent contre les cancers. Ils ne baissent jamais les bras. Et si, au bout de quelques efforts surhumains, les bras leur tombent, ils les relèvent tout de suite. « L'effort est difficile, mais la maman de Jade et Joy garde espoir. Persuadée que, pour son homme, la musique est le meilleur moyen de rester vivant. » Les robots n'ont aucun respect pour le mystère et l'intimité de la mort. Et ils ignorent que la musique risque de nous tenir au seuil de la mort, sans nous relâcher un seul instant. Avant la création du *Chant de la terre*, Mahler a posé à Bruno Walter deux questions au sujet de la fin : « Est-ce supportable ? Les auditeurs ne vont-ils pas se suicider après le concert ? »

Après la première guerre mondiale, nos prophètes ou nos robots pensaient que n'importe quelle guerre à venir serait noyée dans le gaz de combat. À présent ils nous parlent de l'immortalité. Et si vous leur dites : « Que peut-on faire pendant toutes ces années ? sans génies ? » ils vous répondront en brandissant des poings et des cannes : « Vivre, vivre, vivre, vivre, vivre ! » « Pourquoi faire ? » « Pour aimer, pour aimer, pour aimer, pour aimer. Nous pouvons nous passer de génies dans le domaine de l'amour. » Parfois les robots évangélistes citent saint Paul.

Dans le livre *Homo deus*, Yuval Noah Harari nous dit que jusque-là, « nous avons rivalisé avec les dieux d'antan en créant des outils toujours plus performants. » Et les fugues de Bach ? et les pièces de Shakespeare ? « Dans un avenir pas si lointain, nous pourrions bien créer des surhommes qui surpasseraient les dieux antiques grâce à leurs outils, mais aussi à leurs facultés corporelles et mentales. » Personne ne pose de questions, mais j'ai envie de répondre : « Pascal. » « Quand nous en serons là, cependant, la divinité deviendra aussi banale que le

cyberespace : une merveille des merveilles que nous tenons pour acquise. » Faudrait-il citer saint Paul ?

À l'époque de la Renaissance on aurait pu dire – et on le disait peut-être – que les génies étaient devenus banals ; sauf que les génies ne le sont jamais. Les robots le sont, ainsi que le cyberespace qui ne pourra jamais rivaliser avec l'espace de la *Divine comédie*. « Nous pouvons être certains que les hommes feront cette enchère, parce que les humains ont maintes raisons de désirer une telle promotion, et de multiples façons d'y parvenir. » L'auteur a l'air d'ignorer la descente que nous avons amorcée à la fin du siècle dernier. J'ai peur qu'elle ne soit définitive, malgré toutes les promotions, toutes les manipulations. « Même si un chemin qui semblait prometteur finit en impasse, d'autres routes demeureront ouvertes. » Nous sommes déjà dans une impasse et pour en sortir il faudrait au moins savoir dans quelle impasse nous sommes et pourquoi. Il faut savoir qu'aujourd'hui Carnegie Hall et Musikverein sont des impasses, des cimetières. On y reste, on s'enlise. Encore une mesure de la terre ?

« Le développement d'interfaces cerveau-ordinateurs, de nanorobots ou de l'intelligence artificielle. » Et le développement d'un génie ? « Il n'y a que des génies qui m'intéressent. Je n'ai pas de temps pour les autres. » C'est ce que je réponds à ceux qui m'invitent dans une salle de concert. Quant à l'opéra, j'y vais de temps en temps pour regarder une mise-en-scène. Dans ce domaine on trouve parfois des génies. Et je fais mon possible pour n'entendre ni les orchestres ni les chanteurs.

Il y a quelques années, je suis allé à l'Opéra de Vienne pour assister à une représentation de *Tristan et Iseult*. Je voulais partir après le *Vorspiel*, mais la femme assise à côté de moi m'en a empêché, en disant que le chef était particulièrement connu pour ses interprétations des opéras de Wagner. Pendant l'entracte j'ai eu une discussion avec cette femme. Je lui ai parlé de Furtwängler, de Knappertbusch, de Melchior. « Ils sont tous morts, a-t-elle répondu. Et je veux vivre, moi. » Et rajeunir, j'imagine. C'est pour cela que l'on aime tellement les génies en herbe. Je suis parti après avoir entendu quelques mesures du deuxième acte.

Glenn Gould parle de la mort des salles de concert. Je ne suis pas du tout d'accord avec son argumentation, d'autant que les salles de concert vivent toujours ; et elles prolifèrent aussi vite que les cellules cancéreuses. Voici notre espace avec un enfer au bout. Et pourtant je suis convaincu que nous avons besoin de ces espaces qui nous font ressentir notre corps avec une acuité incomparable. Après tout, chaque salle de concert est un corps humain.

Lorsque mon amie me fait une séance de magnétisme, les deux mains suspendues au-dessus de ma tête, je ressens un picotement. Et la tête me tourne quand je me lève. La tête me tournait après les grands concerts – à Moscou, à Paris, à Salzburg. Et je pleurais, ce que je ne

fais ni pendant ni après les séances de magnétisme. Grâce à mon amie et à son don, je me suis passionné pour l'espace de mon corps qui ne se limite pas à une énumération, aux diagrammes que l'on trouve dans les livres d'anatomie. Mon amie dit, par exemple : « Le chakra du plexus solaire était désaxé. » Dommage qu'elle ne puisse pas placer ses mains au-dessus des salles de concerts, des maisons d'édition, des galeries d'art.

Quand je suis le conseil de Milosz et ma propre inclination, je me retourne pour contempler les héros et pas l'histoire à laquelle ils sont attachés plutôt superficiellement : ils sont hors du temps, de toute façon. Dans son film en quatre parties, Syberberg nous montre le musée qui retrace le cheminement de Hitler. « Voici le pistolet avec lequel Hitler s'est suicidé devant le portrait de Frédéric le Grand. » Et le guide de conclure : « Le commerce est la liberté du démocrate, et la démocratie n'est possible que si la croissance économique est assurée. Vu sous cet angle, Hitler est un produit-clef sur le marché international. » Un peu plus tard, un jeune homme dit à une marionnette qui représente Hitler : « Tu nous as privés de tout. » En effet, on peut dire que Hitler nous a privés de héros dont nous pourrions avoir peur actuellement. Et autrefois ? J'aurais eu peur de Dante, de Beethoven ; et même de Mozart. Malgré le film ô combien humaniste de Spielberg, nous avons toujours peur des extra-terrestres. (Nous ferions mieux d'avoir peur des vivants-morts, de nous-mêmes.) Et les génies, les vrais héros sont des extra-terrestres. L'espace des héros, des génies. (*Are we afraid of Johnny Hallyday ?*) Hitler nous a privés de la grandeur : elle n'est pas démocratiquement correcte. La liberté de la désobéissance n'est pas correcte non plus. Certes, à l'époque d'Hitler, il y avait encore de grands chefs d'orchestre – même dans son pays. Mais ils ont disparu un demi-siècle plus tard. Il faut être correct avec les membres des orchestres et le public ; humainement correct, pas musicalement correct. Il faut être correct avec les lecteurs qui sont allergiques au complexe d'infériorité. Il en va de même pour les mécènes, ce qui explique leur engouement incurable pour les nullités. Nous continuions donc à gaspiller l'espace et le temps.

J'en viens à présent à la troisième et dernière remarque issue des documentaires soviétiques dont j'ai parlé tout à l'heure. « Heureusement que les êtres humains meurent, dit Max Planck. Ceux qui ne vous comprennent pas disparaissent peu à peu. Les autres les remplacent. » J'aimerais y ajouter deux constats de Schelling qui renchérit sur Fichte en prétendant que l'absolu, c'est-à-dire l'inconditionné, n'est pas dans le non-moi (l'univers), mais dans le moi : « Si la substance est l'inconditionné, le moi est la substance unique. » Et encore : « Dieu n'est rien que le moi absolu, le moi en tant qu'il a théoriquement tout réduit à néant. »

Ces paroles terrifiantes d'Anna Arendt : « Je n'ai jamais aimé aucun peuple. Pourquoi aimerais-je les Juifs ? Je n'aime que mes amis. » Je n'aime même pas mes amis : ils m'ont trahi

trop souvent ; peut-être à cause de mes erreurs et de mes propres trahisons. Bref, je n'ai pas foi en eux. Et la foi est un mot important, comme nous le savons tous. Il est sans doute plus important – surtout par les temps qui courent, au lieu de s'arrêter – que le mot amour, malgré les ordonnances de saint Paul qui n'a pas connu Hitler.

Heidegger a dit : « Seul un Dieu peut nous sauver. » Il faut croire en ce Dieu pour qu'Il nous sauve. Il faut Le faire sortir de Sa retraite, comme le dit un lurianiste contemporain, Hans Jonas. Il faut sortir de sa propre retraite.

Je n'aime pas notre époque. J'aime trois personnes. Cela suffit peut-être. Pour terminer en beauté.