

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Jeanne HERSCH

La musique transcende-t-elle le temps ?

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1987, tome 83, p. 39-48

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

*La musique transcende-t-elle le temps ?**

Je voudrais vous inviter à réfléchir avec moi à l'expérience que nous faisons de la musique et à cette question : que se passe-t-il lorsqu'il y a musique ? J'aimerais d'abord délimiter ma question ; et pour ce faire, je distinguerai entre le compositeur, les exécutants et les auditeurs.

Je pense depuis longtemps — là, je vais peut-être blesser certains dans leur conviction — qu'en fait l'artiste créateur rencontre assez mal son public, et que ce dernier s'imagine souvent un peu à tort rencontrer l'artiste créateur. En effet, l'attitude de celui qui crée et celle de ceux qui reçoivent l'œuvre sont très profondément différentes. L'artiste veut avant tout **faire** quelque chose ; plus précisément, il veut **faire être** quelque chose. Il ne s'adresse que très indirectement au public. Son interlocuteur, c'est l'œuvre, et son problème, c'est de la **faire être**. Il se soucie relativement peu, pendant qu'il travaille, des vibrations que sa création suscitera ou ne suscitera pas chez ses auditeurs ou ses spectateurs. Et cela est vrai des musiciens, des écrivains, des peintres, et de la plupart des artistes : ils sont aux prises avec leur œuvre.

Par contre, le public qui **reçoit** l'œuvre se pose, à travers elle, quantité de questions qui concernent souvent l'artiste. C'est l'artiste que le public voudrait rejoindre à travers l'œuvre. Son intention est donc très différente de celle du créateur. Il ressent, il éprouve des choses que l'œuvre suscite en lui, et ce qui l'absorbe, ce sont ces pensées, ces émotions qui se passent en lui — alors que ce n'était peut-être pas cela à quoi visait l'artiste. Ainsi, il se produit, la plupart du temps, une espèce de chassé-croisé entre l'artiste et le

* Texte d'une conférence donnée par Madame Jeanne Hersch à la Journée valaisanne de philosophie. Nous avons gardé intentionnellement la saveur du style oral.

public. Ce n'est pas une vraie rencontre, comme on se l'imagine trop souvent. D'ailleurs, je ne considère pas que ce soit un échec. Cela tient probablement à la nature même de l'art, de l'activité créatrice et de l'activité réceptrice, et l'attitude de part et d'autre est donc très différente. Je peux donc délimiter la question posée au départ : que se passe-t-il lorsqu'il y a musique, non pas chez ceux qui la produisent, mais chez ceux qui la **reçoivent** ?

J'aborde ce problème un peu par bravade, parce que nous vivons une époque où l'on a tendance à croire qu'être actif, c'est, par exemple, jouer dans un orchestre ou chanter dans un chœur. Si l'on intervient dans une discussion, on est actif ; mais si l'on écoute, on est passif. Vous tous qui êtes assis devant moi et qui m'écoutez, vous pensez peut-être que vous êtes passifs et que la seule personne active dans cette salle, c'est moi, parce que je parle. Or, je crois que c'est complètement faux. Il se peut que je parle sans être particulièrement active. Et il se peut que ce que je dis suscite chez vous une activité bien plus importante que celle à laquelle je me livre en exprimant devant vous des pensées peut-être déjà anciennes.

Ecouter, écouter vraiment, ce n'est pas du tout une passivité ; c'est ce que j'aimerais appeler une réceptivité active. J'illustre cela par un exemple : il y a quelque temps, j'ai eu un long entretien avec un garçon qui avait été un des contestataires de Zurich, en 1980. Je parlais avec lui lorsque, tout à coup, il a esquissé un mouvement de retrait et m'a dit, en allemand : « Sie tun etwas in mir, ich spüre das, Sie tun etwas in mir. » « Vous faites quelque chose en moi, je le sens, vous faites quelque chose en moi. » J'ai ri, et je lui ai répondu : « J'essaie ! Sinon, pourquoi parlerions-nous ensemble ? »

De même, la musique « fait quelque chose en nous » quand nous l'écoutons. Elle a comme effet que quelque chose se passe en nous, que nous faisons quelque chose de nous-mêmes. Un poème de Rilke intitulé *Le Torse d'Apollon* est à ce propos fort explicite : ce petit poème décrit en quelques vers un torse d'Apollon, d'une façon parfaitement plastique, objective. Et puis soudain, d'une manière très abrupte, surgit un vers : « Du musst dein Leben ändern. » « Tu dois changer ta vie. » Ce n'est ni amené, ni préparé ; cela vient abruptement après la description objective du torse d'Apollon. Eh bien, c'est exactement de cela qu'il s'agit. Le poème ne dit pas ce qu'il s'agit de devenir, ce qu'il convient de faire ; mais le torse d'Apollon, dans sa plasticité objective, provoque une espèce de secousse de la liberté intérieure. Cette réceptivité active, dont j'ai parlé, c'est une réceptivité de la liberté, c'est une réceptivité **par** la liberté. Ainsi, beaucoup de gens font de la musique sans se destiner du

tout à se produire en public. Ils jouent pour pouvoir mieux écouter, pour apprendre à laisser la musique agir en eux à travers leur liberté.

J'insiste sur ce point, parce que l'on a souvent tendance, notamment dans les théories pédagogiques contemporaines, à concevoir toute intervention dans l'intérieur d'un être et dans sa liberté comme une « manipulation ». Or, c'est le propre de la liberté de consentir à être « manipulée » de cette manière. La liberté est réceptive, elle permet à autre chose d'entrer en elle et, comme disait le garçon, « de faire quelque chose dans soi ».

Après tout, la musique, contrairement à ce qu'on s'imagine souvent sans trop y réfléchir, n'est pas là pour ceux qui la font, mais pour ceux qui ne la font pas. Dans une salle de concert, les interprètes d'une pièce sont là pour les auditeurs, et non l'inverse. La musique est jouée surtout pour la réceptivité active de ceux qui l'écoutent. Et cette activité intérieure se développe avec la liberté, avec le Soi. Autrement dit, alors qu'on se représente toujours la liberté comme une faculté qui nous permet de choisir et de décider, la liberté d'une personne qui écoute de la musique ne choisit pas et ne décide pas. Elle **consent** à quelque chose ; elle **accueille** quelque chose qui lui devient plus intérieur qu'elle-même. Et ici je reprends l'expression, toute proportion gardée, que saint Augustin employait à propos de Dieu : *Interior intimo meo*. La liberté permet à la musique de lui devenir plus intérieure qu'elle-même. Ce faisant, la liberté se multiplie, s'élargit ; elle se laisse discipliner plutôt qu'elle ne se discipline. Elle respire au souffle d'une autre respiration, et s'abandonne à ce qui est plus elle qu'elle-même.

Ces quelques remarques permettent de préciser le sens du verbe transcender, dans la question qui nous occupe : « La musique transcende-t-elle le temps ? » Ce verbe transcender ne signifie pas, comme on le croit trop souvent, « dépasser » ou « laisser quelque chose derrière soi ». Transcender désigne bien l'acte par lequel quelque chose est dépassé, mais dépassé par le quelque chose soi-même. Rien n'est laissé derrière : c'est l'acte entier qui est transcendant. Et c'est dans ce sens que je voudrais traiter mon sujet : « La musique transcende-t-elle le temps ? »

Je n'entends pas dire par là : « La musique abolit-elle le temps ? » Nullement. « La musique ne nous arrache pas au temps, elle ne nous rend pas étrangers ou indifférents au temps. D'ailleurs, il en va de même, je crois, dans le domaine religieux. La religion ne transcende pas la souffrance, au sens où elle l'abolirait ; elle la transcende, en l'élevant à un autre niveau. De même, si la musique transcende véritablement le temps, cela signifie qu'elle nous

permet d'atteindre, d'une façon extrêmement mystérieuse et insaisissable, quelque chose dont les hommes ont toujours rêvé et qui leur est absolument refusé, à savoir : ce qui serait **à la fois**, en un, la capacité de **désirer** et celle de vivre **la plénitude**.

L'homme a besoin de désirer ; il a besoin de la finitude, du manque. Les hommes ne sont pas doués pour être heureux, même si les circonstances sont favorables, ce qui est assez rare. Même si tout leur sourit, ils s'ennuient très vite. Quelqu'un demanda un jour à un théologien combien de temps avait duré le Paradis terrestre avant la chute. Et le théologien de répondre que l'on ne savait pas, mais que tout portait à croire que cela avait été bref. ... Il avait sûrement raison. Ce fut très bref, car on ne peut guère parler de durée à propos du Paradis. Parce qu'il est dans le temps, l'homme a besoin du désir, donc du manque, pour ne pas s'ennuyer. Pourtant il ne rêve que d'échapper au manque et de parvenir à la plénitude définitive. Faire coïncider le désir et la plénitude, voilà en quoi consisterait « transcender ».

La « réceptivité active » dont j'ai parlé tout à l'heure est un terme contradictoire ; mais j'ai depuis longtemps renoncé — surtout lorsqu'il s'agit de réalités philosophiques — à considérer la contradiction comme un vice rédhibitoire. Au contraire, chaque fois que l'on touche à un nœud de la condition humaine — et en philosophie on les cherche — une figure contradictoire surgit devant nous. Et la contradiction est peut-être un des instruments privilégiés qui nous permet ou qui nous aide à transcender.

Il est certain que « réceptivité active » constitue une expression contradictoire, mais c'est la contradiction même de la liberté. Dans son acception superficielle de libre arbitre ou d'arbitraire, la liberté est le pouvoir de faire n'importe quoi, n'importe quand, n'importe comment, n'importe où, ce qui n'a pas le moindre intérêt parce que si c'est n'importe quoi, cela peut tout aussi bien être autrement. Par contre, dans son sens philosophique, la liberté trouve son prix en étant le contraire de l'arbitraire. Or le contraire de l'arbitraire, c'est la nécessité. Comment s'en sortir ? Ici, je me tourne vers ma propre expérience — et je prie chacun d'entre vous de se reporter à la sienne. Si nous cherchons dans notre passé un acte vraiment libre, au sens le plus fort du terme, nous aurons bien du mal à en expliciter les raisons. Nous devons finalement reconnaître que nous l'avons accompli parce que nous ne pouvions pas faire autrement ; c'était notre plus profonde nécessité qui nous motivait. Personne n'aurait pu nous en détourner, non pas que nous fussions entêtés, mais parce qu'en agissant autrement nous aurions trahi

notre liberté la plus profonde. Ainsi, dans le sens véritablement philosophique du terme, **liberté coïncide avec nécessité.**

Cette contradiction et cette coïncidence entre liberté et nécessité est en quelque sorte incarnée, déployée dans la vraie musique. A l'audition d'une mélodie, on ne peut à aucun moment prévoir si elle va monter ou descendre, s'il va y avoir un *accelerando* ou un *ralentendo*. Ce qui a été entendu ne permet pas d'anticiper ce qui va être entendu. Et si on le peut, c'est alors qu'il ne s'agit pas tout à fait de vraie musique, mais seulement du déploiement d'une formule ou d'une règle. Pourtant, au moment où une musique imprévisible se fait entendre, ce qu'elle donne à entendre apparaît comme ne pouvant être autrement qu'il n'a été. Que se passe-t-il donc? Au fil du déroulement de la musique, de son invention, la mélodie dépose en quelque sorte la loi qui la régit. Il n'y a pas de loi externe qui la gouverne (sinon ce serait simplement l'application d'une recette). Certes, il existe des règles de tonalité, de genre, etc., mais elles ne disent pas ce que sera la mélodie. La musique s'invente, et la loi est créée au fur et à mesure de l'invention. Ou encore, inventer la loi et inventer la musique constituent une seule et même chose. Voilà ce que perçoit le véritable auditeur.

Dans la vie, ce n'est que dans des moments exceptionnels et privilégiés que nous faisons l'expérience authentique à laquelle je faisais allusion, où liberté et nécessité coïncident. Par contre, cette coïncidence est l'étoffe même de la musique, ce dont elle est faite. En effet, l'invention libre et nécessaire ne se rencontre pas à un moment déterminé de la musique, elle en est le tissu. Mais cela n'est possible que parce que la musique se déroule dans le temps.

La musique se déploie dans le temps. Voilà une affirmation qui ne fait aucun doute. Des sons et des rythmes passent, ils prennent du temps. Et pourtant, le temps de la musique n'est pas celui dans lequel on dit, de façon claire : « avant », et « après ». Par exemple, le temps du concert est autre que celui d'avant ou d'après le concert : après, vous revenez en quelque sorte au temps d'avant, vous reprenez vos occupations et le cours « normal » du temps. Illustrons cela encore différemment : une toile qui est une œuvre d'art n'est pas un espace au même sens que celui du mur sur lequel elle se trouve fixée. L'espace d'un tableau n'est pas identique à celui qui le borde à gauche et à droite, en haut et en bas. L'espace normal est extériorité, alors que celui de la toile est de nature telle que tous ses points sont solidaires entre eux ; il devient intériorité. Ce mot n'est pas à prendre dans un sens psychologique, mais dans celui d'une inter-dépendance de tous les points entre eux. C'est

une façon de regarder une toile que de découvrir cette intériorité, cette interdépendance de tous les points du tableau. Il en va de même dans la musique. Le temps dans lequel elle se déroule est en quelque sorte *quer zur Zeit*, pour reprendre l'expression de mon maître Jaspers, c'est-à-dire un temps qui coupe le temps ordinaire, qui le perce, le traverse, le surmonte, et tout cela **sans l'abolir**.

Nous voilà à nouveau acculés à la contradiction : une sorte de temps intemporel. Quel sens donner à cette expression ? Notre expérience de la musique peut ici nous aider. La musique, en tous ses éléments, est à la fois successive et simultanée, comme la toile est extériorité spatiale, juxtaposition, et en même temps unification. Les notes et les rythmes se suivent, se succèdent, s'effacent, permettant ainsi à de nouveaux sons de toucher notre oreille. Mais au moment où je dis qu'ils s'effacent, je suis obligée de dire également qu'ils ne s'effacent pas. Et pourtant, je n'en ai pas la mémoire. Si l'interprète en a peut-être une espèce de mémoire panoramique, chez l'auditeur il n'y a qu'une présence actuelle des sons passés dans le son présent. En d'autres mots, ce que j'entends au présent, en ce moment, serait tout différent si d'autres sons et d'autres rythmes l'avaient précédé. C'est que les sons et les rythmes produits **avant** qualifient ceux que je reçois **maintenant**. Ainsi les notes et les rythmes passés ne s'effacent pas. J'ajouterai que l'éducation à la musique, c'est-à-dire à cette réceptivité active dont je parlais, c'est justement l'éducation à ce quelque chose qui passe et qui ne passe pas, comme la flèche d'Elée chez Valéry. Mais, répétons-le, il ne s'agit pas ici d'une mémoire au sens psychologique du terme, ni d'une succession filmée, mais d'un tout, présent en chacun de ses éléments.

A ce point, on peut faire une remarque. Précisément parce que la musique est ce tout à la fois temporel et intemporel, successif et non successif, la plupart des morceaux de musique n'attachent pas une très grande importance à leur début et à leur fin. Pour moi, d'ordinaire, ce qui vient à la fin d'une œuvre est important. Depuis ma petite enfance, j'ai pris l'habitude, lorsque je me demandais si je voulais lire tel ou tel livre, de m'arrêter non pas au titre, mais à la dernière phrase. Je la lisais, et d'après elle, je décidais si j'allais me plonger ou non dans cet ouvrage. Je le fais encore, et, je crois, avec raison, car la dernière phrase d'un livre est toujours soignée par l'auteur. Elle n'est pas écrite fortuitement ; elle est, par conséquent, révélatrice de ce qu'aime l'écrivain, de ce qu'il apprécie, bref, de son **goût** littéraire. En musique, par contre, ce n'est pas du tout le cas. Une œuvre se termine souvent par de grands accords qui marquent la fin et qui sont quasiment donnés par les

règles mêmes de l'harmonie. Ou encore, elle se termine en catimini. Mais quoi qu'il en soit, cette fin est inessentielle. Il en est de même du début, car rien encore ne l'a précédé. Un morceau de musique est bien obligé de commencer et il est bien obligé de finir ; mais on dirait que cela ennuie le compositeur. C'est que l'œuvre devrait être un tout. Début et fin sont inessentiels et, me semble-t-il, plutôt encombrants.

Mais revenons au présent de la musique. Il est fait de tout ce qui l'a précédé, et aussi d'un futur qui n'est pas encore là, qui est préfiguré — comme toujours un futur l'est — par le désir, l'attente, l'exigence, ou encore par la crainte qu'éprouve l'auditeur. Celui-ci, en effet, n'est à aucun moment indifférent à ce qui va venir. A cause, par exemple, de la tonalité, il est sur une note qui en appelle une autre, mettons une dominante. Cette dominante, il l'attend ; elle vient où elle ne vient pas. Et le son qu'elle a, l'efficacité qu'elle a, dépendent de cette attente que l'auditeur avait d'elle, soit que la note réelle y réponde, soit qu'elle la déçoive. Par conséquent, nous avons affaire **au présent dans la musique**, non seulement à une présence en quelque sorte organique de tout le passé de cette musique, mais encore à celle de tout ce qui est encore attendu. On a ainsi affaire à un curieux présent : non pas au présent instantané, tragique, de la décision absolue dont parle Kierkegaard, mais à un présent qui a une épaisseur, et qui est, en quelque sorte, élargi. C'est un présent qui a en lui du passé et de l'avenir, qui a une certaine durée — je dis cela avec beaucoup de précaution. Et c'est peut-être ce présent épaissi d'un certain passé et d'un certain avenir, doué d'une certaine durée, qui peut le mieux, dans le vécu des hommes, figurer une miniature d'éternité.

On a tendance à imaginer l'éternité comme un très, très long temps, un temps que l'on prolonge dans le passé et dans l'avenir aussi loin qu'on le peut, et même au-delà. Cette image n'est pas adéquate. Elle ne suggère pas l'éternité, mais plutôt le temps... et encore le temps... et encore le temps... Tandis que ce présent qui dure devient pour ainsi dire une espèce de miniature d'éternité.

C'est sans doute grâce à cette miniature que les hommes ont pu inventer, dans la musique, une mélodie. La mélodie, en effet, exige la durée. Il faut que le passé se retrouve dans le présent, et que le futur y soit attendu. C'est même en cela que consiste la mélodie, et elle n'est possible que parce que nous avons l'extraordinaire capacité d'imaginer, et même, d'une certaine manière, de vivre cette espèce de miniature dont je viens de parler. C'est ce

qui permet à la musique d'être à la fois libre et nécessaire, à la fois imprévisible et ne pouvant être que telle qu'elle est. En cela la musique s'apparente à la catharsis de la tragédie grecque, à cette fin de tragédie qui résout, non pas au sens d'une solution rationnelle satisfaisante, mais au sens d'une purification apaisante, la contradiction. La musique n'abolit pas la contradiction, elle la **substantifie**.

Ainsi s'expliquent aussi toutes les autres contradictions de la condition humaine que nous retrouvons dans la musique. Etant à la fois temporelle et intemporelle, la musique peut d'une part être faite de sentiments, et d'autre part ouvrir une distance par rapport à tous les sentiments. Je ne crois pas du tout que la musique soit un bon moyen de communication entre personnes amoureuses l'une de l'autre. On l'utilise souvent à cette fin, mais il ne s'agit pas là d'un usage proprement musical de la musique, car celle-ci implique justement des sentiments d'un genre tout à fait particulier, des sentiments qu'on éprouve tout en ne les éprouvant pas. Le désir, la crainte, l'inquiétude, toutes ces émotions existent dans la musique, mais elles n'y ont aucun enjeu. En écoutant une œuvre, nous n'avons pas à nous raconter une histoire fournissant un enjeu à ce désir ou à cette crainte. Nous allons au concert parfois écouter une musique dont nous savons parfaitement qu'elle nous fera souffrir. Et nous payons notre billet pour aller souffrir. Pourquoi cela ? Parce que c'est une souffrance dont on est délivré au moment où on l'éprouve. Cela n'est possible que parce que c'est de la musique, et que celle-ci, tout en étant temporelle, est intemporelle. C'est pourquoi l'éducation musicale aide à devenir davantage et plus profondément un être humain. Elle nous amène à accepter notre condition d'être humain, non pas en disant : « Je suis comme ça, c'est mon caractère, on ne me changera plus », mais bien au contraire en éprouvant qu'il est possible de traverser cette condition, de la transcender, sans en sortir, sans prétendre lui échapper ou devenir un ange — en restant dans la temporalité intemporelle qui est celle de la musique.

On trouve d'autres contradictions incarnées en quelque sorte dans la musique. Par exemple, Rimbaud disait : « L'être humain est une âme et un corps. » Dans cette expression, le mot le plus important n'est ni « âme » ni « corps », mais « **et** » ; précisément « **et** », parce que là se trouve la place de l'homme, son lieu. Pareillement la musique est un croisement : étant faite de sons qui obéissent entre eux à des lois, qui s'attirent ou se repoussent dans la tonalité, la musique est une réalité physique, et temporelle. Mais simultanément elle est trans-temporelle, intemporelle. Beaucoup de gens, particulièrement à notre époque, aiment la musique parce qu'ils la considèrent comme

un lieu de fuite. Or c'est exactement le contraire de ce que j'essaie de montrer ici. Fuir dans la musique, l'utiliser comme moyen d'évasion, c'est fuir du même coup la condition humaine. Une musique qui permet cette fuite n'est pas une musique ; elle en a seulement l'air. La vraie musique est créée par la liberté, et elle se vit **par** la liberté.

La liberté qui passe par la musique voit s'ouvrir d'innombrables possibilités. Comme je l'ai dit plus haut, elle se multiplie. C'est une des raisons pour lesquelles la musique occidentale, en particulier, présente une si prodigieuse diversité. De toutes les créations artistiques des Européens, la musique est probablement ce qui est le plus incomparable à tout ce qui existe ailleurs. La musique existe partout, mais nulle part dans le monde on ne trouve en elle une diversité aussi grande qu'en Occident. Ansermet parlait d'« une musique présente en chair et en os » (c'est le **corps** de la musique) par laquelle un sentiment en acte communique avec un sentiment en acte. Tous les éléments sont réunis dans cette phrase : il y a le corps, il y a le sentiment qui communique avec un sentiment, mais en acte. Autrement dit, il s'agit d'un sentiment dans la liberté, vécu par la liberté, et non pas d'un sentiment subi.

Il y a une musique obscure et une musique claire, comme il y a une poésie obscure et une poésie claire, ou, d'une façon plus générale encore, un art obscur et un art clair. Raïssa Maritain a écrit un livre intitulé *Frontières de la poésie*. Elle l'a divisé en deux parties. Dans la première, elle fait la théorie de la poésie et parle surtout de sa composante obscure. Une telle composante se trouve dans tout poème, comme dans toute musique, à cause des contradictions mentionnées plus haut. Dans la deuxième partie, elle prend des exemples. Mais elle y réussit mal quand elle choisit des poèmes qui paraissent parfaitement clairs : c'est que le mystère de la poésie claire est insaisissable. Les vers de Racine, par exemple, ou encore les fables de La Fontaine possèdent une perfection poétique telle qu'ils n'ont même plus l'ombre d'une obscurité saisissable. Cela est vrai également pour la musique : la mélodie la plus claire, la plus dépouillée, est également celle dont le mystère est le plus impalpable, celle qui permet le moins au critique ou au conférencier d'avoir l'air très malin : ils n'ont pas prise sur cette clarté. C'est là que le mystère est le plus profond.

Gabriel Marcel a donné une fois une conférence d'ouverture au festival de Salzbourg, à laquelle il avait donné le titre : « La musique comme patrie de l'âme ». En allemand, « Die Musik als Heimat der Seele ». Devant faire une

conférence à une même occasion, j'ai eu envie de lui donner comme titre : « Die Musik als Heimatlosigkeit », c'est-à-dire, « La musique comme absence de patrie ». Nous avons, je crois, tous les deux raison, parce que se retrouvent dans la musique toutes les contradictions constitutives de l'homme et de sa condition.

L'homme est pris, comme la musique, dans un jeu de contradictions qui engendrent une sorte d'épaisseur substantielle. Telle est sa condition : celle d'un être situé dans un lieu, dans un temps, dans une histoire, mais qui est quand même toujours un banni en quête d'une patrie.

Jeanne Hersch