

BEETHOVEN I

Fidelio: l'Idée-Beethoven

Ce que l'on sait : l'énergie, la liberté absolue comme absolu, le caractère, l'*ego* à son extrême, la subjectivité en résistance, l'incarnation moderne de Prométhée, la Révolution et l'enthousiasme, mais aussi le désespoir et le suicide surmontés, les amour déçus, l'absence de reconnaissance de la part de Goethe (Beethoven aura voulu composer un *Faust*, ce que son auteur écarta par défaut de jugement, comme du reste envers Hölderlin et Kleist, le mépris le plus épais, donc *méchant* en plus – ô combien cette cécité peut être terrible, même chez les plus grands ! Il nous faut aussi nous instruire de cela, qui touche à la question, à son fond, à « Faust » même –, le style tardif dans lequel l'esprit seul s'avance, se transforme et s'expose en ses pures et seules variations dans un paysage grisâtre et lunaire, pour finir, comme à la fin de l'op. 111 ou des *Variations Diabelli*, une « beauté » sans image, vraiment, une « beauté » qui n'est même pas belle. On sait cela, ou chacun peut en tout cas en prendre connaissance.

On sait bien moins ce que nous avons perdu et désormais oublié : cette inspiration et la philosophie qu'elle porte, ce que supporte cette musique (qu'on ne peut, hélas, que retranscrire philosophiquement, dans un discours, et sans le moindre doute faudrait-il une autre œuvre qui soit à la hauteur pour rendre compte de cette perte). Ainsi, l'extraordinaire remerciement à la divinité que porte la didascalie du 3^e mouvement du *XV^e Quatuor** n'est plus possible aujourd'hui. Non parce qu'on ne pourrait plus rendre grâce pour quoi que ce soit (cela doit valoir pour tout un chacun), mais parce que la profondeur de l'Idée elle-même, ce qu'elle représente sur le plan de la civilisation, ne tient plus.

Et si l'on veut s'en convaincre, il faudrait d'une autre manière prendre en compte ce qu'avance l'optimisme historique de *Fidelio*, à savoir cette victoire de la Liberté, malgré, envers et contre tout. Du reste, cette ressource, cette capacité de se relever

des chutes les plus terribles, non pas directement de « *transformer le négatif en être* » comme le prétend la dialectique hegelienne, mais de faire être l'être *contre* le négatif. Beethoven au bord du suicide, Beethoven élaborant sa grande œuvre sans disposer des moyens physiques à cette fin...

*

La musique, avec lui, donc, est devenue Idée, elle s'est *faite* telle. C'est-à-dire Raison. Et surtout Liberté. Avenir pour tout dire – mais qui n'aura, hélas, lui-même pas d'avenir... On ne pourra toutefois pas effacer que la musique aura un moment, un instant, selon l'expression de Thomas Mann dans le *Docteur Faustus*, « *touché l'humanité* » ou « *l'humain* » au plus profond et jusqu'à la surface, du cœur et des viscères jusqu'à l'épiderme.

Si l'on veut comprendre la musique de Beethoven et par conséquent ce qu'elle veut dire alors même que dans son ordre elle n'a jamais prétendu qu'à la musique pure et à la pure musique – musique pure et intention, outre de jouer et de chanter, de dire ou de signifier, tout ensemble, indéfectiblement, rendons-nous compte ! –, c'est à la condition de concevoir et surtout de ressentir « *la Loi* » qu'elle manifeste et qu'en quelque sorte, historiquement, elle révèle. Car, en ce sens et ainsi entendu, Beethoven est un événement de l'Histoire, autant sinon plus que Napoléon.

Le grand beethovenien que fut le chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler en rend compte avec éloquence dans les quelques textes qu'il a consacrés au compositeur¹, le *Tondenker* et pas seulement le *Tondichter* que fut Beethoven, le penseur tonal et non pas seulement le compositeur de musique si l'on veut. Mais que peut bien signifier « *la Loi* » à la fois pour elle-même et quant à la norme qu'elle prétend faire valoir pour l'Humanité ? Peut-être pourrait-on en trouver quelque formulation, intuitivement, dans les didascalies, de celles qui encouragent par exemple à vivre au nom nécessairement d'une Idée, de ce qui n'est évidemment pas une croyance, peut-être également dans quelque document écrit qu'on n'a pas eu la chance de lire, toujours

¹ Wilhelm Furtwängler, *Musique et Verbe*, Albin Michel/Le Livre de Poche, Paris, 1979.

est-il que le développement hyper-organique des œuvres, dont parle également Wilhelm Furtwängler, et aussi les documents dont nous disposons attestent de l'immense travail investi en deçà et par-delà ce qu'il peut en être de l'inspiration, à savoir l'Idée qui devance, tout en les portant, les œuvres elles-mêmes, comme si chacune d'elles nous renvoyait à ce que nous avons à être (nous devrions vivre comme ces œuvres sont composées et en définitive comme elles sont !), et du principe d'humanité pour finir, c'est-à-dire encore cette Idée, au sens de la grande philosophie de Kant, de Fichte ou de celle de Hegel : la réalisation aboutie de la Liberté. À cet égard, il n'est pas indifférent que le final de la IX^e *Symphonie*, l'*Hymne à la Joie*, si connu, voire si rabâché, quoiqu'inusable même par les manipulations publicitaires de toutes sortes, incarne cette Idée et en rende toute la dimension affective par le texte. (« Inusable », venons-nous de dire, comme pour contredire notre propos; maintenons cette contradiction au nom de la force obscure, car si indéfinissable, bien que sans doute en elle-même si lumineuse de l'œuvre...). Par le texte, en effet : la musique se fait enfin langage comme si elle se délivrait elle-même, comme si elle était Fidelio enfin unie à Florestan, comme si la liberté s'étreignait en trouvant au même moment ses mots, ceux-ci fournissant de fait la preuve qu'enfin elle s'est effectuée et ne pourra plus être effacée du cœur et de la raison des hommes, et pas davantage de l'Histoire.

II

Que pense, au juste, Adrian de *Fidelio* ? À la vérité, comme on va le constater en relisant le passage qui lui est consacré dans le *Docteur Faustus*, il s'agit de l'œuvre exemplaire, celle qui constitue d'abord l'Idéal, celle qui montre la voie (« *toucher l'humain* ») et celle que l'Histoire va invalider jusqu'à jeter une ombre sur sa valeur elle-même, c'est-à-dire sur sa prétention au sérieux, là où le XX^e siècle n'aura mené qu'à la catastrophe. Pour finir, derrière cette œuvre, il faudra même « *détruire la IX^e Symphonie* », par nécessité historique, *par honte* si l'on va au fond des choses, en substituant à ces prétendus sommets et de la musique, et de l'art, et de la culture et

de la civilisation le souci tragique de la vérité la plus cruelle à l'égard de la réalité en écrivant, tout à l'inverse, *Le Chant de douleur du Docteur Faustus*.

Voici cependant ce qu'écrivit Thomas Mann à propos de l'émotion d'Adrian à l'écoute de *Fidelio* :

« ...l'humanité, la fraternité sublime, de *Fidelio*, avec la grande ouverture en ut avant le tableau final. Ce fut, comme on put s'en apercevoir, la révélation la plus imposante et la plus absorbante parmi tout ce qui avait ému sa jeune compréhension. À partir de cette soirée [une représentation de *Fidelio* en compagnie du Professeur Kretzschmar], il ne cessa de porter sur lui la partition de Leonore III et la lisait où qu'il fût »². Au-delà du contenu du livret, que l'on va résumer dans un instant, on comprend déjà que cette œuvre de Beethoven, y compris son cœur ou son résumé que constitue l'ouverture *Leonore III*, représenta pour Adrian à la fois la perfection de la musique et l'absolu présent en elle, et servit par la suite, après le Pacte, de repoussoir si l'on veut, en raison de son caractère insoutenable parce que l'Histoire ne cessa et ne cesse toujours pas d'en révéler le mensonge, du moins l'illusion. Elle n'aurait pas su « *toucher l'humanité* » et en serait resté à une simple idée fallacieuse, ou bien encore purement et simplement grandiloquente.

Le livret, donc : il s'agit d'une œuvre sacrificielle, au nom de l'Amour, de la Justice et de la Liberté. Et puisqu'il s'agit d'Idées, il faut bien sûr écrire et entendre ces termes en majuscules. Le mari de Leonore/*Fidelio* est emprisonné sans justification et de façon totalement illégale et illégitime par le Gouverneur usurpateur qu'est Pizarro. *Fidelio* se déguise en homme, trompe le geôlier et sauve Florestan *in extremis* du couteau de Pizarro. Dans l'œuvre qui sert d'étendard à la résistance face à toutes les formes d'oppression et d'injustice, on assiste ainsi théâtralement, grâce à la trompette qui fait césure dans l'Ouverture de *Leonore III*, à l'intervention du *deus ex machina* qu'est le Ministre, à vrai dire du Principe même, ou de l'Idée, de l'Humanité et de la Fraternité. On le constate, l'œuvre manifeste une exigence et une pureté métaphysiques et pratiques qu'un Kant n'aurait pas reniée.

² Thomas Mann, *Le Docteur Faustus*, trad. Louise Servicen, Paris, Albin Michel, chap. IX, p. 82 (trad. corrigée : A.H.)

Du reste, il est question dans la même page de Kant, à peine indirectement, puisqu'on peut lire tout un développement consistant en une méditation sur la métaphysique, l'absolu et « *la chose en soi* ». La musique de *Fidelio* traduirait ainsi, à suivre Adrian, la forme de « *l'énergie en soi* » (« *cette musique est l'énergie en soi, l'énergie même, non abstraite mais à l'état réel. Tu remarqueras que c'est là presque la définition de Dieu. Imitatio Dei, je m'étonne que ce ne soit pas interdit. Peut-être l'est-ce ? Tout au moins, il y a de quoi vous faire réfléchir – je veux dire simplement : "Il y a là un sujet digne de réflexion"* »). La musique, et pas seulement celle de Beethoven, même si ce dernier serait précisément ce qu'il fut par l'accomplissement et la réalisation de cette intention, est d'ordre religieux. Elle est religieuse, comme du reste le *Docteur Faustus* est une œuvre religieuse et on doit comprendre ici pourquoi. D'un ordre religieux sans religion, faut-il le préciser, car dans la promotion, dans et par des moyens humains, de l'Idée d'Humanité, une essence se réaliserait, et elle ne serait jamais que l'effectuation par la volonté de la Liberté, effectuation métaphysique donc, ou métaphysico-pratique dont Marx incarnera exemplairement l'héritage. Toutefois, on vient de le lire, un doute tombe sur cette musique, celui qui naît d'un sentiment d'interdit. À nouer ensemble les remarques portant sur « *l'énergie en soi* », il faudrait convenir que Beethoven aurait percé, en toute cohérence philosophique et logique, l'enveloppe de l'Être, « *la chose en soi* ». En cherchant à « *tutoyer l'humain* » et l'Humanité, Beethoven aurait également risqué, à la limite et comme la limite même de son génie, Dieu. Il aurait transgressé un interdit, du moins il en aurait ouvert la possibilité dans la musique. C'est dans cette possibilité, non seulement dans la négation de la musique, dans la surdité que se serait engouffré le Diable, mais, alors que Beethoven n'aurait quant à lui conclu aucun Pacte, ce serait la perfection musicale dont font preuve ses œuvres, au premier chef *Leonore III*, son caractère indépassable donc, qui aurait suscité le Pacte d'Adrian avec le Diable. C'est pour ces raisons que ce dernier viendrait un soir pour faire la leçon à Adrian et lui arracher le Pacte.

On le pressent, l'Affaire ne fait que commencer avec Beethoven, autour de Beethoven, de son génie, de l'Idéal qu'il affiche et de la fin qu'il incarne en même

temps. Un malaise va donc s'installer : « *Je trouve qu'à l'affronter ainsi, les yeux dans les yeux, on ressent du malaise [es hat sein Unbehagliches], c'est une épreuve de courage [es ist eine Mutprobe] – peut-on en somme soutenir son regard ? On ne le soutient pas, on s'y suspend [kann man den Blick denn eigentlich aushalten ? Man hält ihn nicht aus, man hängt an ihm]* », affirme Adrian à propos de la partition de *Leonore III*.

III

Si « *Beethoven* » – qui, à cet égard, est devenu un « concept », à vrai dire l'Idée même de ce que son œuvre signifie et de ce vers quoi elle faisait signe tout en montrant clairement le chemin – s'avère désormais, *aujourd'hui*, impossible, c'est parce que ce qu'il visait ne s'est pas réalisé dans l'Histoire, ou même que celle-ci a trouvé son expression la plus éprouvante et effondrée dans le *Chant de douleur du Docteur Faustus* d'Adrian Leverkühn, une œuvre qui explicitement se présente comme l'inverse de la *IX^e Symphonie*. Pourtant, et toujours selon ce retournement qu'expose la fin du chapitre XLVI du *Docteur Faustus*, la scène du violoncelle à la fin de l'œuvre ultime d'Adrian, lorsque « *le son encore en suspens dans le silence, le son qui a cessé d'exister, que l'âme seule perçoit et prolonge encore et qui tout à l'heure exprimait le deuil, n'est plus le même* », lorsqu'« *il a changé de sens, et à présent [il] luit comme une clarté dans la nuit* », cette scène décidément centrale autour de laquelle tourne avec interrogation le roman musical de Thomas Mann pour ne pas dire toute l'œuvre, l'hypothèse de l'Idée de Beethoven, ou de l'*Idée-Beethoven* fait tout de même, malgré tout, torturée et à présent ouverte à une lumière, retour.

Un retour ? Non pas tel quel, assurément, on l'a compris ou on doit le comprendre, mais celui d'un retournement et d'une modification dans celui-ci, comme lorsque quelqu'un d'oublié nous revient avec bonheur, transformé par le temps et l'expérience. La résurrection, on en a l'idée tout à coup, si elle contient quelque sens, doit nécessairement ressembler à cela... Ainsi, les Lumières singulières, enthousiastes, en fidélité avec l'émotion kantienne à l'évocation des Idées de Liberté, de Paix et de Fraternité, se sont absentes en s'effondrant. L'Histoire les a broyées

dans les tentatives pourtant héroïques de leur effectuation. Pour autant – et n'est-ce pas, en dehors de toute spéculation nébuleuse, le sens des quelques lignes qui concluent le chapitre XLVI que l'on vient de lire ? –, demeure l'Idée, comme le son, dirons-nous silencieux, ou encore la mémoire de ce son, ou mieux encore le souvenir que ce son a de lui-même, comme une musique d'après la musique, la nôtre désormais. Autrement dit, l'échec dans l'effectivité non seulement n'invalide pas l'Idée, car, d'une part, il ne saurait la détruire et, d'autre part, elle existe à présent comme sa mémoire et sa trace.

*

Il est certain que l'échec ne peut être sans incidence sur l'Idée elle-même. Celle-ci ressort et nous revient blessée de l'expérience : « *Chant de douleur* », en effet. Si bien que cet « *inverse* » de la IX^e *Symphonie* de Beethoven que cette œuvre ultime d'Adrian est censée incarner, en marque à la vérité l'incrustation *inoubliable*. Ou, si une autre formule s'avère plus exacte : la présence actuelle, déchirée, agonisante et pourtant prête à se relever, dans l'impossibilité de mourir. Et pour que l'écart entre la IX^e *Symphonie* et *Le Chant de douleur du docteur Faustus* se transmue en transition, à la fois en transmission et en témoignage, en mémoire et en présence, il aura fallu ce passage par le négatif, comme disent les philosophes avec Hegel, mais aussi autre chose que cette dialectique, en elle-même nécessairement douloureuse, à savoir sa vérification, du moins une présence annonçant la possibilité de cette dernière. Pas encore la Joie dont l'œuvre de Beethoven est pour finir saturée, mais la réouverture d'une émotion autre que souffrante.

À la recherche de formulations qui puissent contenir quelque exactitude en une matière aussi difficile, on doit en quelque sorte changer de philosophie, se faire autre que dialecticien et combiner plusieurs attitudes théoriques. C'est pourquoi il faut, ainsi faudrait-il présenter les choses, se saisir du problème par la musique elle-même. En effet, ce qui persiste, insiste et demeure, meurt et devient, c'est la musique, elle qui s'éteignait progressivement puis par secousses et spasmes sous le poids écrasant de ce que la IX^e *Symphonie* devait porter au titre de message à l'Humanité et qui ne

rencontrait que les obstacles dont l'Histoire est pourvoyeuse et qu'elle-même avance comme constituant le réel sans la moindre lueur de libération et de salvation. La musique persiste donc, en sa naissance toujours recommencée ou renaissance, la même et autrement, mais toujours ; la musique qui ne peut ni au demeurant ne sait mourir, que la monstrueuse Histoire ne parvient pas, si l'on utilise un seul instant son langage, à faire crever.

IV

Comme les grands musiciens sont ceux dont l'intelligence des œuvres nous est indispensable parce qu'il sont au contact le plus étroit du contenu de la partition, et comme il a été question plus haut du grand beethovenien que fut Wilhelm Furtwängler à la tête de sa phalange berlinoise, lisons ce que le lointain successeur de ce dernier à la tête du même orchestre *a su* formuler, en hommage à son prédécesseur et à son enregistrement de la IX^e *Symphonie* datant de 1942, à Berlin, dans le contexte que l'on sait. À vrai dire, ces mots sont adéquats, sans la moindre nuance. C'est en revanche le sens que l'on donne au propos général qui pose question, ainsi qu'on va le voir. On se demandera si Simon Rattle, puisqu'il s'agit de lui, sait à quelle profondeur il a trouvé et installé ses formulations. En tout cas, cette aptitude ne peut faire de lui qu'un chef d'exception :

« S'il existe un enregistrement qui me donne une idée de ce que Beethoven ressentait au plus profond de son âme, c'est celui-ci. Ce qu'on y entend, à Berlin, au plus fort de la guerre, ne peut pas se réduire à une "interprétation" au sens habituel, c'est une expérience, où chaque note est inconfortable à tous égards. C'est le cri dans le désert d'un musicien au cœur de la barbarie. C'est une façon de nous rappeler aujourd'hui le pouvoir de la musique, et c'était une façon pour Furtwängler, ces 22-24 mars 1942, de l'afficher devant le parterre des dignitaires nazis. Il nous serait impossible d'aller aussi loin de nos jours, cette interprétation prend son sens dans son époque. Avons-nous besoin de connaître ses circonstances pour la comprendre ? Savoir qui était dans la salle nous dérange profondément, mais la musique suffit à ressentir le malaise que Furtwängler installe. Tout auditeur éprouvera le degré paroxystique de violence, de grandeur et de terreur vers lequel il porte ses musiciens.

Quel orchestre d'ailleurs, où chacun réagit instantanément à ses rubatos inouïs sans jamais perdre le nord !

Ce concert rappelle que Beethoven, osait avec la 9^e une œuvre absolument hors normes. Nous risquons d'oublier cela aujourd'hui... »³

La difficulté, on n'a pas pu ne pas la relever concerne l'intention de Furtwängler. Une critique « musicale » en règle contre les nazis ? Sûrement pas, quoi qu'il en soit des rapports du chef d'orchestre avec l'idéologie du III^e Reich. Tout cela est bien douteux... Mais une « *expérience* », certainement. De quel ordre exactement ? Ne pourrait-il s'agir, comme cela vient spontanément à l'idée, contrairement à la conviction de Simon Rattle, d'une exacerbation du *pathos* nationaliste ? Peu importe à la vérité dans la mesure où nous ne pourrions résoudre cette question. Ce qui, en revanche, doit pouvoir être sinon résolu du moins clairement posé, c'est que la musique dépasse ce clivage. Et c'est au demeurant ce qui pose et repose la question de son ambiguïté. Toutefois, on ne peut en rester là comme ce fut le cas dans *Chantier Faustus*⁴. Malgré le « *malaise* » installé, qui a trait à la puissance même de la musique, de celle que Kleist a reconnue dans sa nouvelle *Sainte Cécile ou la puissance de la musique*, il faut avant tout être attentif à la puissance et non pas orienter d'emblée sa pensée et son appréciation vers l'instrumentalisation malsaine de la musique par une idéologie, ce qui, de toute façon, peut être le propre non seulement de tout art mais également de toute chose. L'« *expérience* » fut et est donc encore, grâce à l'enregistrement dont on dispose, celle d'une puissance, d'une exaltation, d'un sublime comme dirait Kant, dont il n'existe peut-être pas d'équivalent tellement les affects convoqués se trouvent ébranlés, mis à l'épreuve et comme saturés. C'est aussi « *l'expérience* » la plus extrême de la musique elle-même, de la traversée qu'on en effectue, à moins que ce ne soit précisément elle qui nous traverse. En réalité cette « *expérience* » nous brise et nous fend en deux, voici le « *malaise* », la part mondaine de nous ou d'appartenance au présent se trouvant ébranlée jusqu'à la négation par l'autre

³ On trouvera ce texte de Simon Rattle dans le livret qui accompagne le volume III de la Discothèque idéal de Diapason, Beethoven, les symphonies/deux intégrales, 2015, p. 25-26.

⁴ Cf. notre ouvrage, André Hirt, *Chantier Faustus, Thomas Mann et le roman de l'époque*, Paris, Kimé.

qui nous tire ailleurs, vers le haut et l'ailleurs, vers les Idéaux, on l'espère, plutôt que vers les bas-fonds de l'horreur et du Mal. C'est surtout que la musique elle-même devient ici une sorte de personnage, disons qu'elle est *sujet*, que c'est en définitive bien elle qui nous ébranle tout en nous élevant, c'est elle qui nous violente tout comme elle flatte nos désirs informulés de grandeur.

La vie qui est dégagée ici, la vie qui se dégage et s'engage décidément elle-même, la vie qui s'origine dans la musique, serait ainsi *a priori* bien autre chose qu'une idéologie. Si une musique peut être idéologique ou bien consentir à son asservissement, pour autant elle ne s'identifie pas avec le Maître qui l'exploite. Puisque ce n'est pas l'idéologie qui fait la musique, en toute logique cette dernière est nécessairement antérieure à toute réalité, comme l'affirment Schopenhauer et même Nietzsche, et se trouve de toute façon située sur un tout autre plan que les idéologies. C'est seulement la culture qui retient les façons dont un art a déteint sur une idéologie au point d'en constituer fantasmatiquement la signature. Ainsi Wagner.

C'est pourquoi ce que Simon Rattle, on peut le croire au-delà de l'hommage et de la virginité qu'il rend à Wilhelm Furtwängler, cherche à affirmer, c'est que Beethoven et ce que nous nommerons de notre côté l'Idée-Beethoven dérangeant, nous dérangeant car cette Idée nous renvoie à ce que nous sommes censés devenir et donc être. Cette musique, dans sa violence destructrice puisqu'elle détruit l'étroitesse de notre carapace humaine présente, nous élève de force – sans la moindre métaphore, elle nous *soulève* –, elle nous fait, là aussi en tous les sens, tourner la tête comme l'éclat du Soleil le faisait du prisonnier platonicien au sortir de la Caverne. À la vérité, il n'existe rien qui soit d'ordre esthétique dans Beethoven et dans la musique à laquelle l'auteur de la *IX^e Symphonie* appartient. Sans concession pour la flatterie sonore, elle est proprement inconfortable et dérangeante, elle commande – car « Beethoven » est davantage même qu'une injonction, jamais une séduction, toujours un impératif *moral* indiscutable – elle commande donc à l'humain, dans sa chair, dans sa condition, de devenir dans l'Humanité à venir ou à développer l'Humanité à devenir dans le petit humain que nous sommes présentement.

Car Beethoven n'est pas ambigu, et l'Idée-Beethoven encore moins. Qu'y a-t-il d'ambigu dans *Fidelio* ? Que pourrait-on y trouver de cet ordre ? Comme jamais dans une musique, une ligne droite se trace du début jusqu'à la fin, jusqu'à former, donc refermer, le cercle de l'Idée, en l'occurrence celle de Liberté. C'est en cela que consisterait, peut-être, selon la formule de Thomas Mann, mise dans la bouche d'Adrian : « *tutoyer l'humanité* ». Mais, on le sait très bien, c'est ce qu'Adrian ne sait pas faire, ce qu'il ne peut plus faire, ce qu'il *ne veut* plus faire, ce qu'il aimerait, en définitive, faire, donc refaire, tout cela ensemble qui marque le chemin de croix du Pacte désastreux qui fut conclu avec le Diable dans le but de produire une « œuvre » alors même que l'époque – et qui pourrait nier que nous n'appartenons plus à cette séquence historique ? – s'est effondrée dans la crise et la stérilité d'une part et qu'Adrian aura eu, d'autre part, l'intuition, à l'avance, dans sa réflexion désormais diabolique, des désastres qui allaient s'abattre sur les hommes dans la guerre mondiale et les camps, les camps, cet horizon objectif, c'est-à-dire historique, sous le nom du Diable, du roman de Thomas Mann, ne l'oublions pas (ne fut-il pas le « premier » à l'inscrire dans une œuvre de fiction, et ne fut-il pas le plus oublié, le plus refoulé, parmi ceux qui l'auront fait, parce qu'il serait « le-grand-écrivain-bourgeois » ?).⁵

De son côté, Adrian, aura eu, pour finir, je crois bien, *pitié* de la musique, tout comme Nietzsche auquel Thomas Mann l'a apparenté aura eu, un jour de janvier 1889, pitié d'un cheval sur une place de Turin.

V

Beethoven, à n'en pas douter, lui l'auteur de cette œuvre étrange du *Christ au Mont des Oliviers*, aura, quant à lui, bien su ce qu'est la pitié. C'est au point qu'il l'exercera sur lui-même et qu'au lieu de s'abandonner à son sort tragique par le suicide ou le

⁵ En lisant le livre de Imre Kertész, *L'Ultime auberge*, Actes sud, 2015, je prends connaissance, pour la toute première fois et avec quelque soulagement s'agissant de cette question, d'un jugement qui, bien que toujours très solitaire dans l'idéologie et la normativité ambiante, rend, enfin, justice à Thomas Mann sur ce point crucial.

renoncement pour des raisons de santé à l'art, il se pardonnera à lui-même, mieux ne connaîtra et n'adoptera plus qu'une attitude de remerciement, comme dans l'immense, à la fois confondant et évident, génial et si humain XV^e *Quatuor*. Oui, « *cela doit être* » comme dira aussi le Quatuor suivant et dernier (*Es muss sein*). Cette parole est l'inverse du discours du Diable dans le *Docteur Faustus* puisque le Malin est l'esprit qui « *toujours nie* ». Si Beethoven est le contemporain de Hegel et à maints égards l'artiste qui met en œuvre l'esprit de cette philosophie, pour finir Beethoven n'a même plus le souvenir du négatif et en général de ce moteur dialectique. Les dernières œuvres exposent bien plutôt le don, l'affirmation de l'être au monde, sans la moindre grandiloquence. Là où *Fidelio* était motivé et soutenu par l'héroïsme, les dernières œuvres et « *le style tardif* » de Beethoven « *tutoient* » en effet l'humanité parce qu'elles ne se situent plus dans un imaginaire et un avenir historique, mais, dirons-nous, *à portée de main*.

De là, ce que bon nombre de commentateurs ont relevé, et même Wilhelm Furtwängler, par exemple dans son analyse du premier mouvement de la V^e *Symphonie*, ce trait si singulier d'appel à la communauté. De même que Nietzsche, mais sans doute pour des raisons plus conscientes, du moins plus explicites, en appelle toujours dans ses écrits à ses « *amis* », en s'englobant lui aussi dans une communauté, mais nécessairement restreinte s'agissant de lui (« *nous autres* »), Beethoven invoquerait, dans cet ordre d'idées, une fraternité universelle plutôt qu'un partage d'intérêt, une communauté par conséquent plutôt qu'une société républicaine, un partage fraternel, humain, plutôt qu'une simple association. L'humain comme l'Humanité, donc, comme le vivant qui est l'Idée présente ici et maintenant. L'humain et l'Humanité à fleur de peau partagés.

Évidemment, il s'agirait en premier lieu de sortir de soi, de fuir l'effroyable solitude aussi bien sur le plan intellectuel, artistique qu'existentiel. Mais ce qu'il y a de plus singulier encore dans Beethoven, toujours si l'on partage cette invocation hymnique de communauté, c'est que la création artistique ne peut pas ou plus se décrire comme l'envoi et la proposition d'une Forme à un « public », pour utiliser l'épouvantable et

commercial langage contemporain, renforçant à cet égard la solitude et l'image d'Épinal, en vérité romantique, de l'artiste. À l'inverse, ce que promouvrait Beethoven, c'est un enveloppement d'autrui par l'œuvre, ce serait un partage avant tout émotionnel et recueilli devant les Idées de Paix, de Bonté et de Beauté, là où rien de tout cela ne possède encore d'effectivité et là où ces notions ont perdu *pour nous* leur grandeur par on ne sait quel maléfice ou effet désastreux d'un Pacte conclu, en effet, avec le Diable. Car ces notions ne font-elles pas, désormais, rire ? Et ce rire devant ce que ces notions contiennent au titre d'Idée, lorsqu'on en recherche la cause, peut-il être d'un ordre autre que celui du Diable ? Ceux qui en prononcent les noms ne sont-ils pas perçus au mieux comme des naïfs, au pire comme des incultes (!), voire des attardés ? Quoi qu'il en soit, ce que contiennent ces Idées n'est plus compris et il faudra bien sûr y revenir. Car ce contenu est tout sauf naïf.

VI

La grandeur propre de Beethoven est maintenant passée, elle n'est plus pour nous, comme le répèterait Hegel, songeant à ce qu'il avait dit de l'art en général au début du XIX^e siècle, qu'un souvenir auquel il serait préférable, parfois, de ne plus songer en raison de notre mauvaise conscience historique pour ne pas dire de notre *honte* – car devant et face à Beethoven, le sentiment que l'on ressent est à présent celui-là alors que ses contemporains ont dû à l'inverse se sentir très petits. Sa grandeur propre demeure bien sûr en quelque manière intacte puisque c'est elle qui fait que cette œuvre connaît encore l'une ou l'autre visite. Mais cette visite ne consiste pas à s'arrêter et à s'incliner à la place qui est la sienne dans le Panthéon, mais à constater l'écart qui s'est inscrit non seulement dans l'Histoire, comme cela-même qu'avait relevé Hegel, à savoir que l'art n'est plus à la hauteur de sa destination, le divin et le vrai, mais *en nous-mêmes*, nous qui ne sommes décidément pas à notre hauteur propre, qui avons même sombré au cours du siècle dernier dans l'infamie, nous qui ne ressentons plus collectivement le désir de nous-mêmes, désir qui après tout fut celui

de Beethoven, ce désir de nous, ce désir d'un nous, et d'un nous se désirant en chacun d'entre nous.

Plus élémentairement, si l'on préfère faire usage d'un langage politique, l'intention de Beethoven aura été d'une part hegelienne par le privilège accordé à l'unité réelle, historique et communautaire, *éthique* dans son langage, au détriment de la proposition française d'association par contrat, le privilège encore de l'organique sur le machinique et, d'autre part, avant tout, comme on l'a avancé, le privilège de la *fraternité* – notion que l'on peut toujours suspecter, comme l'a fait encore Jacques Derrida, à tort croyons-nous, dans *Politiques de l'amitié*⁶, mais qui n'en est pas moins décisive pour l'intelligence même du politique. Et, justement, Thomas Mann comme Beethoven, comme Schiller, entend le politique, certes encore « à l'allemande », organiquement donc physiquement (*Gemeinschaft vs Gesellschaft*), malgré la « conversion » de l'auteur du *Docteur Faustus* à la démocratie, mais d'abord en fonction de l'humain que la fraternité condense et révèle. L'élément concret et physique l'emporte en cela sur toute conception d'une autonomie du politique.

VII

On se souvient du « *malaise* » qu'évoquait Simon Rattle, celui-là même dont il est fait mention dans le *Faustus*, à l'endroit où l'admiration d'Adrian pour *Fidelio* est exposée. Du reste, ce « *malaise* » ne cesse, on a dû le comprendre, d'agir et de se faire ressentir dès qu'on s'arrête sur ces lignes et ces remarques. Il doit donc être thématisé. On se souvient surtout de celui qui portait sur la figure et la grandeur de Beethoven, le regard insoutenable du compositeur à travers ses œuvres, mais il faut prendre en compte surtout, à présent, le versant qui n'est plus psychologique, ni même celui en quelque manière métaphysique, l'imitation de Dieu par la manifestation de « *l'énergie*

⁶ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994. Cela dit, l'analyse de Derrida est puissante, mais sa compréhension négative de la fraternité en raison du rappel que fait la notion de la consanguinité et du caractère problématique de celle d'amitié (décisive dans la définition de la politique chez Carl Schmitt, avec celle d'ennemi) apparaît précisément trop politique, ou *politisée*, là où la fraternité inscrit quelque chose de non politique dans la politique et sans laquelle cette dernière fait difficilement sens, ne peut qu'être abstraite et finalement se retourner contre elle-même dans les manifestations les plus inhumaines.

en soi », de ce « *malaise* ». Il s'agit de celui qui prend d'abord une apparence purement esthétique et qui, provoquant le malaise précisément, glisse vers la destruction de cette apparence, à savoir celle de la *beauté*. Adrian le dit sans nuance véritable, toujours à propos de la perfection de la partition de *Leonore III* : « ...le mot de *beauté* m'a toujours un peu rebuté... ». Qu'est-ce que cela peut signifier ? La méfiance à l'égard de la « *perfection* » ? Assurément, car la perfection ne serait pas de ce monde, et elle ne « *tutoierait* » pas l'humain ... Méfiance encore à l'égard de la rivalité avec Dieu ? Admettons que formulé ainsi cela n'apparaît pas très sérieux. Ce qui l'est en revanche, c'est le *génie*, cette catégorie qu'Adrian revendiquera, précisément parce qu'il fait l'expérience de la stérilité et que c'est en raison d'elle qu'il pactisera avec le Diable, afin de réaliser la « *percée* » dans un nouveau cercle ou stade de l'histoire de la musique et de l'art en général. Ce qui est certain, et Wilhelm Furtwängler, dans ses remarques sur Beethoven, n'était pas sans le faire remarquer, la beauté n'est plus une catégorie beethovenienne. Et Adrian le reconnaît aussitôt lorsqu'il critique les soi-disant « *beaux passages* » alors qu'il s'agit de quelque chose de « *simplement magistral à un degré inexprimable* », ainsi dans cette description d'un moment de *Leonore III* que l'auditeur reconnaîtra facilement puisqu'il s'agit de celui de la grande explosion musicale de la partition, celle de l'énergie et plus exactement celle de l'Idée de Liberté. Voici donc cet art : « *Comment c'est conduit, agencé, comment un thème est amené et un autre abandonné, dénoué ; comment son dénouement prépare du nouveau et la figure totale porte ses fruits, en sorte qu'il n'y a pas une place vide ou faible ; comment le rythme se mue élastiquement, se transforme, se renforce, accueille en lui des affluents de divers côtés, enfle avec emportement, déborde en un triomphe retentissant, le triomphe même, le triomphe "en soi" — je n'ai pas envie de qualifier cela de beau, le mot beauté m'a toujours rebuté...* ». Un philosophe, certainement, interviendrait du haut de sa science pour faire remarquer qu'il s'agit en réalité et en vérité du *sublime*, en effet, et non du beau, que le sublime est ce que la raison kantienne considère, qu'il est la présence sensible de la raison elle-même, c'est-à-dire d'une Idée métaphysique ou d'une totalité en soi irréprésentable et de fait inconnaissable. Il aurait certainement

raison, mais c'est sans doute encore autre chose qui se joue dans ces remarques et dans ces pages.

Car le texte de Beethoven, pour finir, dans la réconciliation tant admirée et désirée par Wagner de la parole et de la musique, au point que dans cette unification avait proprement lieu la renaissance de l'art dans le drame musical, est celui de Schiller, celui de l'Hymne ou de l'Ode à la Joie, mais aussi, d'abord, philosophiquement, métaphysiquement, celui des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Et lorsque l'on sait, d'une part, que cette éducation est celle qui s'effectue dans la beauté et pour la beauté, et, d'autre part, que la dernière préoccupation de Thomas Mann ainsi que le dernier grand texte de celui-ci n'eurent pas pour objet « Goethe », mais précisément Schiller, les choses apparaissent avec bien davantage de complexité. En la dépliant, on obtiendrait schématiquement ceci : Adrian refusera, outre la beauté, jusqu'à la grandeur, parce que celle-ci n'aura pas tenu sa promesse historique, parce qu'elle n'est décidément pas à hauteur d'homme, parce qu'elle « tutoie » peut-être une idée de l'Homme, mais pas l'homme lui-même. D'où la destruction exigée de la *IX^e Symphonie* comme de l'humanisme sur lequel elle repose, et son remplacement par un *Chant de douleur*... Et lorsque le violoncelle s'éteint, à la fin de cette dernière œuvre, décidément en l'état à peine une « œuvre », plutôt une objectivation de l'état de l'humanité, n'assiste-t-on pas à la fois à une transformation du sens de ce que « œuvre » pourrait et voudrait dire, de sa possibilité nouvelle (« une clarté dans la nuit »), et d'une lueur de beauté, à travers le voile de fumée de la catastrophe et de la nuit ? N'assiste-t-on pas au retrait de l'Humanisme et de l'Homme et à la venue de l'humain, à son appel et au soin urgent qu'il requiert ? C'est aussi, bien sûr, parallèlement, un Dieu qui se retire ici dans la douleur et le sentiment de l'abandon, et qui paradoxalement, dans ce retrait, ouvre sinon la possibilité d'un salut, en tout cas celui d'un avenir, la possibilité donc, peut-être pas encore la promesse, d'un monde « humain ».

La question demeure de savoir si ce passage, du reste en tous les sens du terme, n'exprime pas – les lectures de Dostoïevski tout au long de la rédaction du roman le laisseraient penser – la dimension *sacrificielle* et christique qui aurait pour sujet Adrian et pour objet la musique et les œuvres... Ainsi, le début du dernier chapitre XLVII qui évoque le contenu de la dernière œuvre d'Adrian, aux réminiscences wagnériennes de *Parsifal* : « *“Veillez avec moi.” Adrian avait eu beau transposer dans sa cantate le cri d'agonie de l'Homme-Dieu sur le plan de la solitude et de la mâle fierté, dans le “dormez en paix et poinct ne vous laissez troubler” de son Faustus, l'instinct de l'homme aspire toujours, sinon à un secours, du moins à une assistance de ses semblables. Il implore : “Ne m'abandonnez pas ! Entourez-moi à mon heure suprême !”* » Thomas Mann, bien que wagnérien, ne développe rien en ce sens, il répète seulement que le *Faustus* est une œuvre religieuse. Sans doute est-ce suffisant. Et, en même temps, il affirmerait peut-être même le contraire (mais est-ce bien un contraire ?) en écrivant ensuite *l'Élu* et *Félix Krull*, autrement dit en en restant à l'ironie (c'est le sens de son admiration, à un moment donné dans le *Journal*, pour Joyce, admiration à vrai dire assez difficile à comprendre dans ce contexte, mais peut-être s'agit-il encore d'ironie pour un auteur qui ne supporte aucune forme de renoncement...).

Car l'humain et la violence qu'il subit comme celle qu'il commet restent en suspens... L'Humanisme ne permet pas de tutoyer l'humain. La beauté ne fait pas un homme, mais c'est de lui, quel qu'il soit, qu'une forme inédite d'elle-même, invue et impensée par nous encore à ce jour, qu'elle peut en revanche, peut-être, miraculeusement, provenir. L'homme aura donc fait l'expérience du divin (du salut), de l'Humanisme (de la beauté), du Diable (de l'horreur), il aura traversé toutes ces dimensions pour s'effondrer ici, au milieu du XX^e siècle, en se serrant avec pitié contre soi. La musique, si une musique est encore possible, ne peut qu'être le support de la promesse presque impossible à tenir que l'humanité de l'homme, l'humain, s'adresse à lui-même, par la bouche de Frau Schweigestill, sur les bords du silence, mais en entendant manifestement déjà, à la limite du perceptible, les sons qui viennent, c'est-à-dire à travers eux la forme.

André Hirt

Le 20 octobre 2019

*« Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart »,
(Chant sacré d'action de grâce d'un convalescent à la Divinité dans le mode lydien).