

L'ATELIER DE PHILOSOPHIE N°20

Dixième année – deuxième semestre 2006-2007



Vivre au présent, s'intéresser au passé.

Animé par Jacqueline Crevel et Aune-Marie Sibiretf. Avec Antoine, Caroline, Christiane L, Claudine, Denise, Dominique, Françoise G, Ghislaine, Jacky, Jean-Louis C, Jean-Louis R, Josette, Madeleine, Maria, Michel, Paul, Patrick, Thérèse.

Séance de mars : Le tremplin de la réflexion est le texte de Blaise PASCAL, où celui-ci souligne notre imprudence: Nous errons dans les temps qui ne sont pas nôtres et notre vanité : nous ne songeons qu'aux temps qui ne sont rien. Ainsi, nous ne vivons jamais, mais espérons de vivre et ne sommes jamais heureux.

Plutôt qu'une incitation épicurienne à « cueillir le jour », PASCAL souligne ici une impossibilité ontologique, l'autre versant du divertissement, qui annonce pour l'homme à la fois une autre origine et une autre destination : l'éternité.

Quoi qu'il en soit, ce texte éclaire-t-il notre expérience de femmes et d'hommes du XXI^{ème} siècle ? D'une part, nul ne peut du passé faire table rase. Et puis: oui, la nostalgie a cours: nostalgie des exilés, qui alimente des musiques poignantes, nostalgie des personnes âgées et moins âgées. Mais souvent le, passé qui fut noir est repeint en blanc par l'imagination. Depuis des siècles, quelle génération, à part celle qui a grandi au cours des 30 Glorieuses (et encore...) n'a pas connu de grands bouleversements : guerres, révolution industrielle, exode rural... ?

D'autre part et surtout, le texte soulève bien des objections quant à la pertinence actuelle de la phrase « Le seul avenir est notre fin » Désormais, aux yeux de la plupart des personnes présentes : on vit au jour le jour. L'avenir est devenu impensable, nul ne peut s'y projeter, par exemple professionnellement, ou affectivement; l'idée de progrès chère aux Lumières a fait faillite; Le progrès technique, notamment devient source

de chômage, d'anxiété, de mort, d'asphyxie de la planète ; la domination du marché international sur le national et le local, la recherche exclusive du profit, suscitent un sentiment d'impuissance : on se bat pour un avenir meilleur, mais en vain (SMN).

Quelques voix s'élèvent pourtant pour souligner que cette incertitude concernant l'avenir est aussi la dimension de la liberté : nous ne sommes plus assignés à résidence dans la profession, le village de nos parents, nous pouvons inventer.

N'y a-t-il pas maintenant (nostalgie !) incapacité d'une génération à transmettre et de la suivante à recevoir ? « Les jeunes » ont l'impression que le monde commence avec eux, que le passé est, sinon inexistant, du moins inintéressant (dans quelle mesure est-il important de connaître le passé technologique récent de la branche dans laquelle on travaille ?). une littérature-miroir a remplacé la littérature qui ouvrait d'autres horizons historiques, culturels, psychologiques... (Mais Mithridate et Bajazet ont-ils enthousiasmé tout le monde? Certains ne se souviennent que de Boris Vian...).

On en vient à parler d'un changement anthropologique en train de se produire: diktat du présent, société du zapping, du virtuel qui remplace le réel. Et la technique est au service de la déconnexion, de l'enfermement (suicides récents en entreprises).

PASCAL serait-il devenu inactuel ? Bernard STIEGLER serait-il le penseur de notre époque, soumise à la fuite d'instant en instant ?

Mais PASCAL n'a-t-il pas, en un sens différent, raison: nous ne sommes pas dans ce que nous vivons, notre conscience ne coïncide pas avec notre vie.

Vivre dans l'instant, vivre au présent, n'est—ce pas la distinction qu'il veut faire ou, du moins, que l'on doit faire ?

Séance d'avril : Notre point de reprise de la réflexion est cette question restée en suspend en fin de première séance : vivre dans l'instant est-ce vraiment vivre au présent ? N'y aurait-il pas justement contradiction entre les deux manières de vivre ?

Nous éprouvons, avant de creuser ce point, le besoin de revenir sur certains textes de la première séance un peu délaissés du fait de l'orientation de notre réflexion. D'abord le texte d'Aristophane,

séduisante affirmation d'une nostalgie consubstantielle à notre être, marque de notre inachèvement. Celui de Machiavel qui, de l'histoire individuelle nous conduit à l'histoire tout court et justifie l'idéalisation du passé par notre désinvestissement affectif et la déformation que les historiens lui font subir, et enfin, celui, si poétique, de Jankélévitch : « l'irréparable ce n'est pas que l'exilé ait quitté la terre natale : l'irréparable c'est que l'exilé ait quitté cette terre natale il y a vingt ans. ».

Du coup notre réflexion se porte sur ces souvenirs au creux de notre mémoire, témoins de l'irréparable et si certains y voient la source de toute nostalgie, d'autres, au contraire, semblent y puiser un plaisir et une richesse pour le présent. Impossible alors de ne pas entrevoir que la sagesse pourrait bien consister en cette aptitude à jouir de nos souvenirs sans rechercher aucunement à retrouver ce dont ils sont le résidu.

Cette diversité que nous percevons dans notre rapport au passé nous porte à comprendre que s'y joue en quelque sorte notre identité. La manière dont nous construisons notre rapport au temps exprime la manière dont nous inscrivons notre identité dans l'altérité. Ainsi, s'approprier le passé familial, le faire vivre et chercher à le transmettre c'est inscrire au cœur de notre identité ce lien indéfectible qui la constitue, comprendre que notre personne ne tient que par ce qu'elle emprunte à tant d'autres personnes, et d'autres générations. La mémoire ainsi nous lie non moins aux autres qu'à nous mêmes. Du coup, nous ne pouvons que sembler bien nostalgiques lorsque nous constatons le morcellement des familles contemporaines rejetant tout lien jusqu'à vouloir marquer la singularité de chacun par un prénom inédit ! Et pourtant ce lien et cette mémoire qui le fonde ne peuvent—ils pas être source d'une énergie prodigieuse ?

Impossible donc de nier que pour être une personne, il nous faut un passé, réel ou imaginaire, qu'importe dans le fond. Malheureusement, dans une société où l'individu est isolé des autres individus dans le temps non moins que dans l'espace, il est privé d'un véritable passé. Mémoire familiale, collective, sociale forment en effet un tout qui procure à chacun des repères. En leur absence, on peut craindre l'émergence de la barbarie, thème pour certains de notre premier atelier de cette année.

Ainsi semble-t-il difficile d'imaginer que vivre dans l'instant, c'est à dire dans un présent ponctuel et sans cesse renouvelé, puisse être l'idéal que viserait une sagesse qui recommanderait de vivre le présent. Opposant Bergson à Bachelard, nous cherchons à caractériser ce présent dont l'investissement semble si problématique. A l'épaisseur du présent, à sa densité rendue par l'image de la perception de la mélodie chez Bergson vient s'opposer l'instant, point mathématique évanescant dont Bachelard affirme qu'il constitue la seule réalité du temps. A l'ek-stase vient s'opposer le zapping ! Et nous ne pouvons que constater que l'un est la condition d'une jouissance de l'existence tandis que l'autre est travaillé par l'insatisfaction, tenaillé par l'insatiabilité du désir. Le texte de Comte Sponville revient alors au premier plan. Eloge du désespoir en ce qu'il condamne les modalités du désir que sont le regret qui désire ne pas avoir fait telle chose ou désire avoir fait ce qu'il n'a pas fait et l'espoir qui désire à long terme, il fleure bon le stoïcisme standard qui nous enjoint de savourer le présent et nous conseille pour cela de cesser d'investir nos désirs en des temps qui ne sont pas en notre disposition. Le désespoir cesse donc d'être ressassement morbide de notre triste condition pour devenir jouissance paisible et joie.

Première ébauche d'un rapport dynamique et constructif au temps qui sera notre objet à la prochaine séance.

Séance de mai : Soumis à la temporalité, sujets, irréparablement, à la finitude, comment pouvons-nous envisager de construire ce rapport dynamique et constructif au temps et plus particulièrement au passé ? La mémoire, " l'oubli, l'histoire seront au cœur de cette troisième séance.

User de la mémoire comme d'une réserve de bonheur, en finir avec le ressassement du malheur, tel est le programme épicurien tel que le formule J Salem.

Mais le souvenir d'un plaisir est-il bien encore un plaisir ? La mémoire est-elle sous le contrôle de la volonté et ne risque-t-on pas d'ouvrir la voie à un dangereux retour du refoulé ? Le souvenir d'événements douloureux peut constituer un matériau pour tricoter une existence tournée vers le bonheur. La cure analytique exhume des souvenirs, parole et émotion lui sont également nécessaires. Remarquons toutefois qu'elle ne les exhume que pour les métaboliser et que, ce que conseille Épicure, c'est bien de digérer le passé, non de le faire passer aux oubliettes. Certes, le sage épicurien ne gémit pas sur ses amis morts : non parce qu'il les a oubliés, mais parce qu'il trouve de la douceur à évoquer leur souvenir.

La question du pardon et de ses rapports avec l'oubli est soulevée, non approfondie.

En distinguant dans le passé un élément immuable: le fait brut, et un élément variable: sa signification, Sartre nous pose en êtres libres, là même où la liberté semblait buter sur l'irréductible, le définitif. Et ce passé, je ne l'ai pas, je le suis ou plutôt j'ai à l'être. C'est mon projet, la manière dont à chaque moment de ma vie je me tourne en actes vers l'à venir qui va construire la portée et la signification de mon passé. Le sens de mon séjour en prison varie selon ce que, à la sortie ou plus tard, je décide d'être. Oui, il y a bien là les outils pour ce rapport constructif et dynamique au temps qui constituait notre interrogation de départ. Les exemples évoqués (Günther Grass, LF Céline...) nous rendent perplexes sans ébranler la thèse sartrienne.

Pierre Nora et Lucien Febvre inscrivent, chacun à sa manière, l'histoire délibérément en dehors du couple mémoire/oubli. La mémoire individuelle ou collective, affective, magique, vulnérable, plurielle est toujours suspecte à l'histoire. Celle-ci est discours critique, parfois iconoclaste, elle a vocation à l'universel.

Mais peut-on affirmer pour autant qu'elle est une entreprise de délégitimation du passé vécu ? L'histoire de la Première Guerre Mondiale nous donne des chiffres, des dates, parfois des photographies et des films d'hommes anonymes nous rend intelligible l'enchaînement des faits. Mais n'est-ce pas Le feu ou A l'Ouest rien de nouveau qui, à travers des expériences individuelles et la littérature, nous rendent vraiment sensible l'expérience terrible des Poilus ? D'autre part, ce qu'on appelle histoire ne relève-t-il pas de la grande représentation collective, du mythe et peut-être de la mystification, à but idéologique plus que pédagogique ? Si c'est en fonction de la vie (des sociétés et des régimes) qu'elle interroge la mort, à quelle universalité peut-elle prétendre ? L'évolution des lectures dominantes de l'histoire de la Révolution Française, par exemple, n'est-elle pas à cet égard, instructive ? Pourtant, Pierre Nora ne dévalorise pas la mémoire au profit de l'histoire. Il a impulsé des lieux de mémoire, tels le Mémorial.

L'une et l'autre ont leur place et leur force propres. Et l'histoire peut dès lors remplir le but que lui assigne L. Febvre : organiser le passé pour, d'un côté éviter qu'il ne sombre dans l'oubli, de l'autre, l'empêcher de trop peser sur les épaules des hommes.

.....

Le temps mélodique.

Animé par Erik Laloy et Alain Lambert avec la participation de Agnès, Alain, Anne, Antoine, Christiane, Emmanuel, Hélène, Julien, MarieClaude, Odile, Perrine, Roger, Wanda, Yves.

1ère séance : Mélodie, temps comme durée indivisible et vie

Elle débute par un tour de table sur les attentes des participants : Si tout le monde est intéressé par le temps, par delà sa liaison avec le temps en musique (auquel on nous demande de ne pas nous limiter), c'est le statut du temps dans l'art qui intéresse, entrevu aussi bien comme échappement au temps par l'oeuvre, que comme manifestation de l'éphémère (installations, performances, improvisations. . .). Nous convenons de nous efforcer de bien comprendre le texte de Bergson en le décortiquant avant de répondre à la demande d'élargissement.

Alain précise que le titre proposé pour l'Atelier est celui donné au texte de Bergson retenu en prélude des textes (de Husserl, St Augustin) dont Bernard Lechevalier nous entretiendra *dans sa conférence concert du 1er juin sur le temps musical pour les dix ans de l'atelier de philosophie.*

Ce texte réfléchit sur la musique dans son rapport au temps et à la vie mais il est aussi un (pré)texte pour s'interroger sur le temps dans l'art et la philosophie.

La question de Bergson: qu'est ce que la mélodie? nous fait découvrir que le temps comme durée n'est pas divisible et donc irréductible à l'espace, comme il le montre très bien dans la conférence précédente : vouloir spatialiser le temps, c'est buter sur les paradoxe de Zénon chez qui Achille ne rattrape jamais la tortue, puisqu'à chaque fois qu'il la rejoint, elle a avancé encore!

La spatialisation du temps n'a qu'une valeur pratique, pour organiser notre survie, notre quotidien, mais chacun a fait l'expérience d'une heure vite passée ou d'une minute interminable, du temps perçu (plutôt que subjectif car cette expérience est la même pour tous et non relative à chacun de nous) ou durée (temps de l'intuition) qui ne concorde pas avec le temps conçu, mesurable, mathématique, spatial (temps de l'intelligence).

Le déroulement de la mélodie telle que nous la lisons sur une partition et telle que nous la percevons dans l'écoute confirme cette expérience : la mélodie existe pour les musiciens par la succession des notes horizontalement sur le fond vertical des accords, mais elle se perçoit, pour les musiciens et non musiciens comme un ensemble de changements, de variations qui n'ont de sens qu'inscrites dans une durée non divisible, où demeurent les notes qui ont précédé celles qui viendront conclure sur un silence cette mélodie (ex: la 1^{ère} Gnossienne de Satie). .

Chez Bergson la mélodie devient l'image de la vie même, dans son évolution créatrice, et sa durée imprévisible, d'où l'idée de temps mélodique. On retrouve ici la perspective existentialiste où l'existence précède l'essence, ce qui nous a conduits à penser la vie des individus avec la métaphore de la mélodie : on ne connaîtra la mélodie d'un être qu'à sa mort, même si les harmonies, les accords présents en lui, peuvent la laisser deviner, selon l'un de nous, mais sur le mode de l'intuition, et avec le risque de l'imprévisible. Cioran, qui a fait l'éloge du suicide toute Sa vie, est mort «bêtement», selon Pascal Bruckner, dans son lit, alors que Sénèque a fait preuve de stoïcisme et de courage jusque dans sa mort, mais il fallait qu'ils meurent pour confirmer d'éventuelles intuitions de la mélodie existentielle de leur vie.

La volonté de définir la mélodie a conduit à la différencier de l'autre versant de la réalité musicale : l'harmonie, le primat de l'une ou de l'autre étant en question dans les théories sur la musique.

Nous sommes convenus de nous centrer à la prochaine séance sur la mémoire involontaire en jeu dans l'expérience esthétique à partir des textes de Proust transmis, et de Ricoeur.

2^{ème} séance : du temps mélodique au temps pur:

1) En commentant un document sien distribué (Évolution de la notation musicale occidentale) Alain nous fait prendre conscience pourquoi la notation musicale occidentale a eu et a dans le monde un rôle particulier, ceci en écho à une question d'Agnès restée en suspens.

2) Le groupe a souhaité revenir sur l'approche métaphorique de la vie humaine comme mélodie : ont été envisagés

- le suicide volontaire comme point d'orgue d'une vie,
- l'idéal d'être compositeur de sa vie
- les vies poursuivies après que leur mélodie se soit achevée

avant que Roger n'insiste sur la différence entre vie humaine et mélodie : à savoir l'importance des circonstances et de ce qui lui est extérieur pour la vie humaine. Ceci a conduit à montrer comment l'homme en regardant sa vie écoulée est amené à lui donner du sens : cf l'identité narrative de Ricoeur. Ce qui explique aussi en musique l'opposition entre le temps narratif et évolutif d'un concerto de Tchaïkovski et le temps "immobile" (selon Jankélévitch), répétitif d'une Gnossienne de Satie qui donne à entendre cette durée sous-jacente à la mélodie, quelles qu'en soient ses variantes.

3) La deuxième moitié de la séance a été consacrée à l'expérience proustienne du temps dans les événements de mémoire involontaire et à la conception de l'art qu'il a forgé en conséquence :

En lisant et analysant le récit de la petite madeleine (dans *Du côté de chez Swann*) et quelques fragments du Temps retrouvé, nous avons mis en évidence

- que cette expérience n'est pas volontaire,
- qu'elle a pour vecteur des perceptions méprisées par l'intelligence,
- qu'elle est surgissement d'une joie intense,
- qu'elle est retour du monde d'un passé que l'on croyait oublié (ici le Combray de l'enfance du narrateur)

- qu'elle est interprétée par Proust comme accès à l'essence de ce qui est et à l'essence du moi, le vrai moi pour lui et le moi profond pour Bergson, comme accès à du temps pur et par celui—ci accès à quelque chose d'absolu.

L'art pour Proust a alors pour fonction de rendre possible pour ceux qui ont commerce avec les œuvres d'art cette expérience (du passé, du temps, de l'essence, du moi, de l'absolu) par delà les aléas rendant incertaines dans le cours de la vie des hommes les expériences de mémoire involontaire.

3e séance: du temps pur à l'absolu?

A partir d'une version très « actuelle » de la 1^{ere} Gnessienne de Satie proposée par Perrine, on a pu réfléchir sur l'idée de temps immobile ou suspendu puis s'interroger si c'était particulier à la musique de proposer une double dimension narrative et immobile, à travers des exemples en littérature, dans les arts plastiques, la danse... par ex le temps météo capté par Yves sur ses plaques de rouille mensuelles.

Puis s'est posée la double question du temps comme éternité: refus du temps qui passe et accès à la durée, l'absolu, le « surhumain » quand l'œuvre devient un miroir où l'on ne contemple plus l'être narratif et superficiel que nous sommes mais l'essence de l'être peut être, selon les œuvres (l'art égyptien ou grec, les vanités, les séries de Monet, à la temporalité intemporelle) et l'expérience de contemplation, de suspension qui s'y joue, expérience de l'absolu permise par l'art éternel (texte de Hesse).

Or une question, non posée, soulevait justement la difficulté de cette dernière proposition à partir de remarques sur la temporalité même de l'art contemporain ou sur la difficulté pour tous de percevoir ce qu'a d'éternel, et donc d'universel telle ou telle œuvre. En quoi l'art grec est-il éternel? Si les grecs nous voyaient admirer des statues mutilées, sans têtes ou sans bras, que diraient-ils? Sont-elles justement l'essence de l'art intemporel, par delà leurs mutilations?

Mais peut être que la victoire de Samothrace, symbolique en son temps, touche justement parce qu'elle n'a plus de bras et seulement des ailes, comme si elle avait subi une métamorphose quasi surréaliste.

Quant à l'impressionnisme, est ce qu'il n'est pas devenu à son tour un académisme (et non une forme d'essence éternelle) contre quoi Cézanne, puis les Cubistes et les autres vont construire leurs œuvres.

Car les artistes, ou leurs œuvres, ont cette capacité de bouleverser notre perception, et à chaque fois de façon renouvelée et non figée. Quand Roman Opalka travaille sur son image photographique dans le temps et le pâlisement de la succession des nombres, il ne fait pas que répéter Rembrandt qui, le premier, fit son autoportrait tout au long de sa vie, il y intègre l'idée de série de Monet, entre autres, ce qui dépasse la démarche fondatrice et nouvelle de Rembrandt, et qui élargit un peu plus à chaque fois le miroir que l'art nous tend pour saisir l'essence du moi profond, à la fois personnelle et partagée et évolutive comme le soulignaient Roger ou Alain B dans la contemplation et la transmission, mais plus ou moins accessible à tous comme l'a fait remarquer Odile.

Car l'art contemporain, on pouvait en discuter et il faudra faire le tri bien sûr, participe sans doute aussi de ce bouleversement qu'a été l'impressionnisme. En fait, c'est aussi cette évolution de l'essence de la beauté et non seulement son essence éternelle, qu'on pouvait questionner : l'idée de l'art comme résistance au temps qui défile, dans un ralentissement, une suspension qui tend à l'éternité, mais complètement humaine, comme le montre à l'inverse la perte du sentiment de soi chez certains « exclus » de notre monde social et culturel, comme l'a fait remarquer Marie Claude .

Art et éternité ou absolu, artiste et expérience exceptionnelle du temps (ajout d'Erik)

Un certain nombre d'humains, dont de nombreux artistes, témoignent d'expériences de la réalité et du temps particulières et exceptionnelles. A. Comte Sponville, à la suite de beaucoup d'autres (dont Spinoza) en parle comme "d'expériences d'éternité". C'est de cela dont parle Proust dans l'expérience de la petite madeleine, ce qui le conduit à une théorie de l'art, dont la fonction serait de permettre aux humains ordinaires de respirer le parfum de cette expérience, voire de les y conduire. C'est cela qu'évoque Hesse lorsque le personnage de sa nouvelle "se sentit soulevé par une vague et frémit de douleur et de volupté à la fois; la vie déferlait sur lui en grondant comme le ressac, et la moindre chose devenait bouleversante" et à partir de laquelle il propose une théorie de l'art qu'on aurait pu expliciter et discuter si le très bref texte en possession par avance de tous avait été examiné au cours de notre atelier.

C'est une expérience de ce type qui est au cœur de la philosophie de Nietzsche et de son esthétique...(Le texte de Cortazar « L'homme à l'affût » parle également d'une expérience particulière du temps et la lie à la pratique musicale).

Cette perspective n'a rien à voir avec l'affirmation d'une essence éternelle de l'art, tout comme elle n'a rien à voir avec un absolu platonicien ou le surhomme.

DOCUMENT : La haine de la musique est-elle philosophique ?

Article d'Alain Lambert publié, avec des variantes, sur le site Musicologie.org en 2006 puis dans *Principes de la mélodie - Philosophie, Musiques populaires et contre-cultures* L'Harmattan 2015.

En 1996, après avoir écrit *Tous les matins du monde* en 1991 et *La leçon de musique* en 1987, l'écrivain Pascal Quignard publiait dix *petits traités* sous le titre générique de *La haine de la musique* [folio]. Ce titre est précisément celui du VII^e traité, qui synthétise, avec le IX^e : *Désenchanter*, la trame implicite aux méditations de l'auteur dont voici un florilège extrait de ces deux textes, avec en gras les termes problématiques à méditer :

La haine de la musique, n'importe quelle musique :

La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945 [...] Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort [...] Il faut entendre ceci en tremblant. C'est en musique que ces corps nus entraient dans la chambre.

La musique viole le corps humain. Elle met debout. Les rythmes musicaux fascinent les rythmes corporels. A la rencontre de la musique, l'oreille ne peut se fermer. La musique étant un pouvoir s'associe de fait à tout pouvoir. Elle est d'essence inégalitaire. Ouïe et obéissance sont liées. Un chef, des exécutants, des obéissants, telle est la structure que son exécution aussitôt met en place. Partout où il y a un chef et des exécutants, il y a de la musique.

Primo Levi a nommé « infernale » la musique [...] Ce fut pour augmenter l'obéissance et les souder tous dans la fusion non personnelle, non privée, qu'engendre toute musique.

Il n'y a pas deux « côtés » de la musique [...] Il y a une puissance qui fait simultanément retour sur elle même et métamorphose d'une façon similaire ceux qui la produisent en les plongeant dans la même obéissance rythmique, acoustique et corporelle.

Les deux « côtés » de la musique chez Platon: l'harmonie contre la mélodie.

Ces extraits ne veulent pas résumer l'ensemble de la thèse mais au contraire la cerner au milieu d'une écriture qui médite, qui tourne en spirale, semble s'égarer pour revenir sur elle même à chaque boucle. La cerner autour d'un point particulier qui revient constamment : « *entendre et obéir* », « *Comment entendre la musique, n'importe quelle musique, sans lui obéir ?* »

Il n'y a pas deux « côtés » de la musique fait référence aux deux déportés, Simon Laks, le musicien et chef d'orchestre forcé de jouer, et Primo Levi, l'auditeur forcé d'entendre. Et à Platon aussi.

Ce que Quignard oublie de dire, c'est que si Platon ne semble pas distinguer, dans sa façon de le présenter, la musique de la discipline, de la guerre, de la hiérarchie sociale, il ne s'agit pourtant pas de « *n'importe quelle musique* ». Il y a bien « deux « côtés » de la musique » pour le philosophe grec, celle qui mène à l'obéissance, et l'autre, qui conduit à l'anarchie, c'est à dire *la plainte, l'ivresse, la mollesse et l'indolence* (*La République* [398c - 402c]) ce qui exclut tous les modes musicaux des Grecs, sauf deux : le dorien et le phrygien qui permettent d'éduquer, c'est à dire de dresser convenablement les futurs philosophes-rois, l'une pour en faire un « *brave engagé dans la bataille et dans toute autre action violente* », et l'autre pour en faire un « *homme engagé dans une action pacifique... volontaire [où il] se conduit en toute circonstance avec sagesse et modération, content de ce qui lui arrive* ».

Ce qui exclut aussi de la Cité idéale les « *instruments à cordes nombreuses qui rendent toutes les harmonies* », c'est à dire tous les modes, et donc plutôt toutes les mélodies, sur le modèle de la flûte « *qui peut émettre le plus de sons* » et qui est donc le plus mélodique des instruments. Ne restent que les lyres et les cithares pour la ville, les syrinx pour les bergers, instruments harmoniques dont les notes sont fixées une fois pour toute par l'artisan, dans un accord, un mode et une harmonie préétablis donc. Car la flûte, au début, ravit l'âme et l'adoucît dans sa part irascible et fait fredonner de joie. Mais, si on se laisse trop prendre à ce charme, c'est le courage qui fond et le jeune homme devient « *guerrier sans vigueur* » [411a]

Pour purifier la cité, il reste à trier les rythmes, ceux qui favorisent les vices, l'arythmie, et ceux qui

favorisent le bien par l'eurythmie. « *Il me semble, en effet, que ce sont là les avantages que l'on attend de l'éducation par la musique* » confirme à Socrate son interlocuteur. Et Platon continue en 424c :

« *Il faut que ceux qui ont charge de la cité s'attachent à ce que l'éducation ne s'altère point à leur insu et... prennent garde que rien de nouveau, touchant la gymnastique et la musique, ne s'y introduise contre les règles établies... car il est à redouter que le passage à un nouveau genre musical ne mette tout en danger. Jamais, en effet, on ne porte atteinte aux formes de la musique sans ébranler les plus grandes lois des cités...*

Donc, c'est là, ce semble, dans la musique, que les gardiens doivent édifier leur corps de garde... » Pas n'importe quelle musique donc, entre la trop mélodique, ludique et arythmique, et la bien harmonisée, et eurythmique, pour dresser le citoyen idéal hors des vices, de la lâcheté, de l'indolence, de la paresse, bref dans l'obéissance civique.

Les deux « côtés » de la musique chez Rousseau : la mélodie contre l'harmonie.

Sur quoi Rousseau renchérit à propos de cette division musicale, mais de l'autre point de vue, en s'en prenant au musicien platonicien le plus influent de son époque, Jean Philippe Rameau, dans un texte étonnant et effrayant de 1759 : « *Point d'ouvrage soit de la nature soit de l'art soit en physique soit même en morale, qui ne soit susceptible de ce terme, harmonie universelle, harmonie céleste, harmonie du corps humain, harmonie en peinture, en architecture, harmonie du gouvernement... pour parvenir... à la justesse exacte rigoureuse et sensible qu'on trouve dans la musique, laquelle semble nous être donnée par la nature comme le type sensible de tout ce que doit être en proportion, c'est à dire de toute perfection* ».

Car pour Rousseau, qui en prendra le total contre-pied, la musique, du moins comme mélodie, ne relève ni de la science ni de la simple nature, mais bien de l'humain, seul animal capable de se perfectionner, c'est à dire d'acquérir « *en bien ou en mal* » l'ensemble des qualités, vices et vertus, qui lui permettent de devenir « *tout ce qu'il peut être* » et non ce qu'il doit être. Car la perfectibilité, sur le modèle de l'imagination mélodique en musique, permet à l'homme de devenir vraiment humain et libre, comme il l'explique dans un chapitre du contrat social, et de quitter l'animalité bornée, stupide et soumise à l'instinct.

D'où les deux derniers chapitres de *l'Essai sur l'origine des langues et de la mélodie* où la prédominance de l'harmonie sur la mélodie, de la philosophie sur l'émotion, va amener à l'asservissement progressif des hommes : « *Aussi, dès que la Grèce fut pleine de sophistes et de philosophes, n'y vit-on plus de poètes ni de musiciens célèbres. En cultivant l'art de convaincre, on perdit celui d'émouvoir. Platon lui-même, jaloux d'Homère et d'Euripide, décria l'un et ne put imiter l'autre... [A la fin de ce lent processus historique, l'oubli de la mélodie dans l'harmonie] cette marche ayant usurpé le nom de mélodie... et notre système musical étant ainsi devenu, par degrés, purement harmonique, il n'est pas étonnant que l'accent oral en ait souffert, et que la musique ait perdu pour nous presque toute son énergie.* » (Chap.XIX) Passage que l'on ne comprend bien qu'avec l'apport du chapitre V sur l'évolution conjointe de la parole et de l'écriture des peuples sauvages, puis barbares, puis commerçants [Voir la note 1 et la note 4].

D'où la conclusion du chapitre XX : « *Il y a des langues favorables à la liberté ; ce sont les langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin... Or je dis que toute langue avec laquelle on ne peut se faire entendre au peuple assemblé est une langue servile ; il est impossible qu'un peuple demeure libre et qu'il parle cette langue là* »

Rousseau semble rejoindre Quignard sur l'amplification du discours fasciste qui s'impose par la persuasion du volume sonore, et sa cadence implacable, parce qu'il ne sait ni convaincre ni émouvoir (ce qui est vrai aussi des rengaines commerciales qui s'imposent de la même manière et conditionnent ceux qui s'y font prendre).

Mais il faut revenir sur le qualificatif « *harmonieuses* » et essayer de l'éclairer à partir de l'article *mélodie* du *Dictionnaire de Musique* du même Rousseau, publié en 1767, où il explique que la mélodie et l'harmonie n'ont qu'un point commun : « *On ne doit donc pas comparer la Mélodie avec l'harmonie, abstraction faite de la Mesure dans toutes les deux, : car elle est essentielle à l'une et non pas à l'autre* » ce que Rousseau développe plus loin avec l'idée d'accent ou d'intonation qui a sans doute à voir avec « *l'ancienne énergie* » [voir plus haut] et qui permet de faire chanter plus ou moins la mélodie et de diversifier une même suite de notes. Si la mesure du

temps sous la forme de l'accent définit la mélodie, il ne s'agit pas là du rythme cadencé dont parle Quignard, qui l'avait d'ailleurs noté en écrivant « *cadence et mesure* » (voir citation ci-dessus), ce qui permet de distinguer l'harmonique de l'harmonie, quant à la racine commune.

Car la mélodie est un autre « côté » de la musique, dans la mesure où elle n'est pas pure construction harmonique mais qu'elle sait être imagination mélodique, loin de la seule « *logique historique, fasciste, industrielle, électrique* »

Les marches, les fanfares militaires, les chants choraux ou martiaux harmonisés sans individualisation ni improvisation, relèvent bien de la « vraie » musique nazie comme les oeuvres purement allemandes dont Wagner fut le meilleur exemple à imposer au monde. Quant aux fox trot, et autres airs populaires joués dans les camps, selon un témoignage, ils n'étaient sans doute qu'une version très édulcorée, démétrisée sinon germanisée et atrocement sautillante d'une musique qu'on interdisait dans la plupart des Etats régionaux et dont on pourchassait ailleurs les musiciens, qu'ils soient juifs, noirs, tziganes ou zazous. A l'exposition sur l'art dégénéré en 1938, « *le jazz sera figuré par un saxophoniste noir portant l'étoile de David* » [selon Martin Kaltenecker commentant les *Moments musicaux* de Théodor Adorno - Contrechamps 2003]

Si cette distinction des deux « côtés » de la musique peut expliquer le rôle de son côté « obscur » dans les camps de la mort, sans conclure à une haine globale pour autant, reste la question de la façon dont elle était perçue par les victimes, interprètes et auditeurs tous déportés, contraints et forcés.

Car la musique, quelle qu'elle soit, harmonique ou mélodique, sublime ou nulle, embrigadante ou libératrice, quand on l'entend là où on ne souhaite pas l'entendre, quand on l'impose quand on voudrait le silence et la paix dans un tel univers de mort et de déchéance, comment l'auteur peut-il s'étonner des réactions de rejet de cette musique, de ceux qui la jouent et semblent tellement mieux portant que ceux qui l'entendent, eux qui voudraient ne pas suivre son rythme et s'évader de cette cadence imposée et infernale, ou qui ne peuvent supporter cette illusion de paix et de douceur qui devient mensonge odieux dans un tel contexte, ce que savent bien, sans avoir à trop penser, les bourreaux nazis, les bons aryens. D'où les témoignages de Primo Levi, de Simon Laks et de tous les autres cités par Quignard qui ne sont pas, en soi, surprenants. Toute création humaine, la musique aussi, peut être « *infernale* » dans les situations infernales.

A l'extrême, si les condamnés avaient été accueillis par des déclamations poétiques, des pièces de théâtre, aussi belles soient-elles, ou s'ils avaient dû traverser, exténués et démoralisés, une galerie des plus belles peintures et sculptures, leur rejet et leur dégoût auraient-ils été bien différents ?

Il n'en reste pas moins que si Platon a rejeté tous ces arts hors de sa Cité Idéale, y compris la musique mélodique, cela correspond bien au fait que les nazis n'en pouvaient faire le même usage qu'une musique bien précise, de la même manière qu'ils n'écoutaient ni ne faisaient entendre d'autres musiques, comme on l'a vu, sauf peut-être pour les mettre au ban de leur « culture » comme lors des expositions d'art dégénéré.

Enfin, pour finir, Quignard termine quand même son VIIe traité intitulé *La haine de la musique* par les témoignages sur ceux qui ont composé, jusqu'à leur mort, des berceuses ou des sonates, et pour qui faire de la musique avait encore une valeur positive, nécessaire et libératrice. Et dans son dernier roman, *Villa Amalia* (Gallimard 2006), il semble revenir à la possibilité de la musique avec son personnage de compositrice qui y fait varier sa propre mélodie existentielle.