

La musique et/est le temps

Par Michel Cornu

www.contrepointphilosophique.ch

Rubrique Esthétique

4 juillet 2009

Les philosophes, pour la grande majorité d'entre eux, ont surtout été intéressés, pour ne pas dire fascinés, par ce qui se laisse voir, par la représentation, par le concept, en allemand, "Begriff", de "greifen", saisir. Or la musique ne donne rien à voir, elle résiste au concept. Elle n'est pas de l'ordre du phénomène, mais de l'événement, c'est-à-dire de ce qui surgit de l'extérieur et vient à nous dans son unicité et dans l'unicité de l'instant. Pas de l'ordre de la connaissance, mais de la conscience qui précède la connaissance. Et la musique produit ce qu'aucune connaissance intellectuelle, mais tout autant aucune expression immédiate du sentiment ne sauraient nous donner: la réconciliation de l'affectivité la plus profonde et de la pensée la plus lucide. Je m'explique: la musique n'est pas l'expression des sentiments à l'état brut, comme peuvent l'être les pleurs et les rires. Les sentiments sont transformés, élaborés, structurés en musique par un travail de la pensée. Mais la pensée n'est pas à confondre avec la connaissance. Cette dernière définit, délimite et s'approprie des territoires, alors que la pensée nous donne d'approcher le rivage de ce qui ne se laisse pas connaître. Pensée pensante et sentiments sentis sont unis dans la musique. Or le temps est à la fois ce que l'on subit –on n'échappe pas au temps- et ce que l'on élabore, organise –du temps m'est donné pour que je l'organise afin d'écrire cet article. C'est en ce sens déjà que la musique peut nous aider à comprendre le temps qui reste opaque aux concepts, mais que l'on ne peut pas ne pas penser. Schelling disait que «la musique n'est pas dans le temps, mais c'est le temps qui est dans la musique».

Approcher le temps en partant de la musique doit nous aider à penser le temps sans le réduire à un simple savoir extérieur, savoir nécessairement **sur** le temps et non **du** temps. Approcher la musique en partant du temps doit nous aider à éviter de l'utiliser pour la faire entrer dans un système philosophique. ce que les philosophes ont trop souvent fait jusqu'ici. En effet, lorsqu'ils se sont intéressés à la musique, ils l'ont trop souvent utilisée pour la faire entrer dans un système, ou justifier une idée pré-établie avant la musique elle-même.

Partir du temps, c'est bien partir de la musique puisque le temps est dans la musique et c'est peut-être aussi se donner une possibilité de mieux comprendre la musique elle-même. Mais conjointement, il faut partir de la musique, disions-nous, car c'est la musique qui a le plus de chance de nous faire "com- prendre", entrer dans le temps. «Le temps est inintelligible dites-vous? C'est sans doute que vous ignorez le temps musical et ne concevez d'autre mode de connaissance que le mode conceptuel. Mais le temps, opaque aux concepts, est clair à la pensée pensante.»¹

Revenons à la question du lien entre sentiment et pensée. Dans l'histoire de l'esthétique musicale, deux écoles, notamment, se sont opposées: celle qui reconnaît dans la musique essentiellement l'expression des sentiments et celle qui voit dans la musique une pure forme. En partant du temps, on arrivera peut-être à mieux comprendre que chacune de ces deux

¹ Gisèle Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique* p.481. P.U.F., Paris, 1949.

écoles ne tient que la moitié de la réalité. Si l'on pense au *Voyage d'hiver* de Schubert, on y trouve, en une évidence indiscutable, l'expression de la tristesse, du désespoir, de la souffrance que vit Schubert. Mais en même temps, quand il écrit le *Voyage d'hiver*, Schubert met en forme ses sentiments, si bien que, lorsque nous écoutons cette œuvre, nous ne sommes pas narcissiquement ramenés à notre seul malheur ou à une réduction, par trop complaisante, de l'œuvre à Franz Schubert et son malheur à lui, mais nous participons un peu mieux, grâce à ce *Voyage*, à la douleur du monde. Or l'élaboration musicale du sensuel, de l'affectif, du mental, se réalise, non pas dans l'espace, comme pour la peinture par exemple, mais dans le temps.

Le temps musical n'est pas le temps scientifique. En science, on va de l'explication à la compréhension, alors que c'est l'inverse dans l'art; la science repose sur le principe de causalité qui ne permet pas de comprendre la valeur musicale, par exemple, d'une fugue de Bach, si mathématiquement soit-elle construite. La science cherche l'intelligibilité objective du monde sensible, alors que l'art cherche une intelligibilité subjective. Le temps de la science reste abstrait, général, tandis que le temps de la musique est individuel, concret.

Le temps musical n'est pas le temps littéraire. Dans la lecture d'un roman, *A la recherche du temps perdu*, pour prendre un exemple topique, il y a le temps du récit qui se déroule et qui est extérieur au temps des événements dont on fait le récit, tandis que la musique est le temps même. Ce qui fait dire à Bernard Sève que «le temps musical est peut-être un temps plus originaire que le temps raconté, un temps plus essentiel, plus corporel sans doute, plus archaïque, un temps peut-être dans lequel le temps narratif a dû se construire». ¹ Quant au temps de la poésie, si proche de celui de la musique, il s'en distingue cependant en ce qu'il mêle le temps proprement musical au temps représenté, celui des mots.

La musique joue sur la continuité et la discontinuité: pensons au contrepoint, par exemple. Elle joue sur les altérations temporelles. Et Christian Accaoui d'énumérer: «...Phénomènes d'attente, de retard, d'étirement; de rappel, d'anticipation, de contraction; relations d'antériorité, de postériorité, de simultanéité; jeux de la mémoire (annonces, réminiscences et retours); effets de vitesse, de surprise, de tempo.» ² La musique n'est pas de l'ordre du temps analysable comme peut l'être le temps de la montre; elle est de l'ordre du temps qualitatif, temps gonflé de vie sensible telle qu'elle s'expérimente dans son immédiateté et temps parfaitement intelligible de la conscience. En un mot, le temps musical est celui d'un existant, d'un être incarné.

Par incarnation, j'entends le statut d'un être constitué d'un tout, à propos duquel l'analyse des parties conduit à une abstraction. L'être incarné, c'est l'"in-divis", l'individu qui n'est pas divisé entre le sensuel, le sensible, l'intellectuel, le spirituel. L'être incarné, c'est l'être qui, dans sa finitude, prend conscience de l'infini, ou, pour employer la terminologie de Kierkegaard, c'est l'existant qui réalise la synthèse de fini et d'infini, de temporel et d'éternel. S'il est un musicien qui réalise dans le temps musical cette pensée de l'incarnation, c'est Johann Sebastian Bach. Nous y reviendrons.

Auparavant, précisons quelques aspects du temps musical qui permet de rendre compte du temps de l'être incarné.

Et d'abord, **le son**. Comme la vie, le son naît, croît et meurt. Et c'est sans doute ainsi qu'il éveille en un raccourci saisissant les émotions profondes d'une vie suspendue entre l'être et le non-être, d'une existence dans l'entre-deux. Les sons diffèrent d'un instrument à l'autre et produisent des expériences temporelles variées. C'est ainsi que le son du piano a quelque

¹ Bernard Sève, *L'altération musicale*, p.274. Seuil, Paris, 2002.

² Christian Accaoui, *Le temps musical*, p.108, Desclée de Brouwer, Paris, 2001.

chose d'inachevé, demandant comme un travail de la conscience pour s'accomplir, alors que l'orgue occupe tout le présent. Écoutez *le Clavier bien tempéré* joué à l'orgue, au clavecin ou au piano en n'étant attentifs qu'à la sonorité. Puis écoutez les différents tempi et demandez-vous ce que ces différences signifient sur le plan de l'expérience du temps.

Si le son naît et meurt, c'est bien qu'il est entouré de silence et que, sans ce dernier, il perdrait tout sens. On écoute la musique dans le silence, comme pour pouvoir la recréer intérieurement. Que la musique se développe dans le temps de la musique et dans le temps intérieur de qui l'écoute et la recrée, m'est devenu évident un jour où je pensais tout bêtement qu'il arrive souvent qu'on ferme les yeux au concert, alors qu'il ne nous arrive jamais de nous boucher les oreilles en visitant une exposition. Le silence, c'est aussi les limites du temps sans lesquelles ne serait pas le temps. La sonorité surgit du néant et habite le temps pour disparaître. Mais nous qui avons vécu cette expérience, ne retournons pas au silence comme nous y étions entrés: belle expérience de l'influence du passé sur le futur. La musique vit autant du silence que des sons, car elle se réalise par la liaison du passé, de ce qui est retourné au silence et de ce qui n'est pas encore advenu aux sons. Le silence enfin est nécessaire pour accueillir la musique qui se donne.

La mélodie nous fait prendre conscience de l'éphémère et du permanent, du devenir et de l'être, catégories que l'on retrouve dans la métaphysique depuis Parménide et Héraclite. Il y a une linéarité de la mélodie dans laquelle un événement antérieur entraîne un nouvel événement. La linéarité de la mélodie découle du système tonal.¹ La tonalité est construite sur des rapports de hauteur. Et tout le mouvement de la mélodie vise un but: le retour de la tonique, ou première note de la gamme. La mélodie a donc un commencement, un développement et une fin. Mais en même temps, on perçoit une mélodie dans son tout. Raison pour laquelle il est plus facile de fredonner toute une mélodie qu'un seul petit bout; raison pour laquelle encore, changer une seule note, c'est changer toute la mélodie. Celle-ci instaure un temps du devenir, de l'ouverture, du désir, mais n'exclut pas la totalité vécue.

La mélodie se réalise dans un rythme donné. **Le rythme**, ce n'est pas seulement les temps forts et les temps faibles, c'est, plus généralement, l'ordre du temps. Le rythme est fait d'élan et de repos. L'élan donne l'unité du mouvement, mais a besoin de repos pour se renouveler, pour reprendre souffle. Et ce sont ces articulations de repos et d'élan qui donnent à la durée sa continuité. Dans le rythme, comme dans la mélodie et comme dans la conscience, continuité et discontinuité se combinent. Pensez à la syncope, cette prolongation sur le temps suivant d'une note attaquée sur la partie faible du temps précédent.

Il faut distinguer le rythme de **la mesure**. Le premier exprime une dimension existentielle, vivante; la seconde, une dimension mathématique, intelligible. Mesure et rythme sont nécessaires l'une et l'autre et l'une à l'autre, mais la musique ne devient vivante que grâce au rythme. À la rigidité de la mesure métronomique s'oppose le jeu du rythme qui varie, contredit les prédictions, suscite une activité toujours neuve. Jeu du rythme. Ne dit-on pas

¹ Le développement tonal, comme nous l'avons indiqué, tend vers un but. Alors que dans la musique atonale on entend davantage, me semble-t-il, des sections, des discontinuités, des lignes brisées; on ne suit pas la même progression que dans une ligne mélodique. Or cette rupture qui va aller en s'accroissant, je pense par exemple à la musique aléatoire qui offre un éventail de choix à l'interprète, n'est pas le fruit du hasard. Jonathan Kramer, dans *Le temps musical* écrit: «Au début du XX^e siècle, quatre facteurs se sont révélés déterminants dans l'établissement d'une esthétique de la non-linéarité: le climat culturel et idéologique, l'influence de la musique non occidentale, l'impact de la technologie de l'enregistrement et, enfin, la manière dont l'art a reflété de plus en plus l'irrationalité du moi intérieur.» Jonathan Kramer, *Le temps musical*, p.197, in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle.* ", Actes Sud/Cité de la Musique, Arles, 2004.

aussi qu'on joue de la musique, qu'on joue du piano, même si l'on fait ses gammes? Mais en même temps, comment pourrait-on percevoir la liberté du rythme sans la rigueur de la mesure? Ou, pour le dire en termes philosophiques, comment y aurait-il de la liberté s'il n'y avait pas non plus de la nécessité? On peut trouver également dans la mesure et le rythme deux formes du temps auquel participe l'être humain. "La mesure, exigence sociale, dompte les durées individuelles, mais aussi en réalise l'accord; et l'on peut dire que le temps social de la collectivité qui impose la mesure, est médiateur, du point de vue de la perception du temps, entre la durée subjective et le temps universel."¹ Le rythme n'est pas extérieur au temps, mais il engendre un temps qui nous rend intelligible le temps vécu. Le rythme ordonne le temps et, du même coup, ordonne l'âme dont le temps est la substance.

Il y a la mesure, il y a le rythme; il y a encore, propre à chaque œuvre, à chaque mouvement, **le tempo**. Le tempo est ce qui communique avec nos sentiments qui ont eux-mêmes leur tempo propre. Donner à un sentiment de révolte un tempo élégiaque n'est peut-être pas l'adéquation parfaite. Comme le rythme, le tempo n'est pas imposé de l'extérieur, mais appartient à l'œuvre elle-même: un tempo trop lent et la musique devient languissante; au contraire, un tempo trop rapide et elle devient précipitation confuse. Comprendre un tempo, au sens de pénétrer à l'intérieur de celui-ci, c'est comprendre que la musique est le temps.

Si la musique est le temps même, différentes formes musicales expriment différentes manières de vivre le temps. Prenons l'exemple du devenir. Chez Bach, le passé s'intègre au présent qui le prolonge. Mais il y a plus: le devenir, le passé entraîné vers le futur s'enracinent dans un éternel présent. Par son cyclisme, par ses perpétuels retours, par son achèvement, la musique de Bach inscrit le devenir dans son éternelle origine. En ce sens, on peut dire qu'elle réalise la synthèse de l'éternel et du temporel. Je ne connais pas de musique où verticalité et horizontalité s'appellent autant l'une l'autre. Ce devenir, chez Bach toujours, se réalise dans la forme contrapuntique. Expliquons un peu: le contrepoint désigne une "superposition de lignes mélodiques distinctes et interdépendantes."² Deux exemples de procédés contrapuntiques: le canon et la fugue. Le temps vécu n'est ainsi pas nié, mais plutôt approfondi pour gagner en universalité et en épaisseur. On a l'impression vivante de retomber sur ses pieds, d'avancer tout en ne perdant pas entièrement ce qui est passé puisqu'une deuxième, une troisième voix, et plus, reprennent successivement ce qui vient d'être joué. Dans le canon, la figure fondatrice engendre la totalité du discours musical. Le canon est à la fois sans fin (pensez à "Frère Jacques") et parfaitement fermé. Il y a chez Bach des canons rétrogrades, qu'on appelle aussi canons à l'écrevisse, qui consistent en ce que l'imitation reproduit la mélodie à l'envers. Mouvement droit et mouvement rétrograde sont superposés, passé et futur évoluent à la rencontre l'un de l'autre. Goethe dira à propos du contrepoint de Bach: «C'est comme si l'harmonie éternelle s'entretenait avec elle-même, comme cela a dû se passer dans le sein même de Dieu peu avant la création du monde.»³

Le devenir romantique est tout autre: il vient, historiquement, après le classicisme dans lequel l'œuvre se développe thématiquement, dans l'enchaînement et le morcellement des thèmes. Les romantiques vont exprimer leur désir d'un ailleurs dans une forme mélodique qui s'oppose au classicisme, là où l'œuvre de Bach le précédait. «Il y a en la forme romantique l'expression de l'inadéquation de l'objet limité à l'illimité de notre désir: l'attente, au lieu d'être comblée, subsiste par-delà tous les objets provisoires qui lui sont tour à tour offerts...»⁴ Pensons à

¹ G. Brelet, *op. cit.*, p. 306.

² C. Abromont, E. Montalembert, *Guide de la théorie de la musique*, p. 534. Fayard/Henri Lemoine, Paris, 2001. (Coll. Les indispensables de la musique)

³ Cité par Gilles Cantagrel, *Le moulin et la rivière. Air et variations sur Bach*, pp. 417-418. Fayard, Paris, 1998.

⁴ G. Brelet, *op. cit.*, p.575.

Schubert. Il est un familier de la "Wanderung". Celle-ci n'est ni promenade, ni excursion, mais plutôt un mouvement de l'être suscité par le mouvement du paysage, une exploration de son propre paysage intime. Une quête. Raison pour laquelle une "Wanderung" ne saurait être planifiée avec étapes obligées; plutôt une errance habitée, une communion avec la nature, une déambulation intérieure, une quête qui ne peut pas finir. La mélodie romantique, et cela atteint peut-être un point extrême dans une œuvre comme *Tristan und Isolde* de R. Wagner, est désir d'infini qui ne peut cesser et donc infini du désir.

La musique ou le temps de l'incarnation. Bach ou la musique faite incarnation.

Pour tenter de saisir comment la musique rend compte de la complexité de notre incarnation sans jamais cataloguer, conceptualiser, partons d'un exemple que je ne prends pas au hasard, bien évidemment, le *Et incarnatus est* de la *Messe en si*. Cet *Incarnatus est* est un des cinq morceaux en *si mineur* de la messe dite en *si*. Chez Bach, cette tonalité de *si mineur* est celle de la douleur. Gilles Cantagrel nous dit que si Bach n'a jamais expliqué ce que représentaient pour lui les diverses tonalités, on peut pourtant vérifier la Stimmung que, par exemple, le *si mineur* induit, à partir des morceaux de musique accompagnés de paroles. «À *si mineur*, donc, l'expression de la mélancolie, de la souffrance et de l'affliction, la nostalgie de la mort physique, les cantilènes funèbres.»¹ Ainsi le *Et incarnatus est* semble nous conduire d'emblée au Golgotha: nous sommes très loin de la douceur un peu mièvre de certains Noëls populaires. Belle leçon de théologie plus prégnante que les mots. Douleur de l'Incarnation qui ne va pas sans la mort, cette mort qui traverse toute l'œuvre et toute la vie de Bach.

Mais voici que nous pouvons donner une autre interprétation à ce même morceau. Lisons ce que dit de cet *Et incarnatus est*, un autre musicologue, Luc-André Marcel: «L'incarnatus est [...] touche au sublime. Rien n'est beau comme de voir cette puissance de rêve ressaisir le réel à sa source et nous en communiquer la fraîcheur. La musique *est* ici le mystère de l'incarnation même. Jamais homme de génie qui n'eût aimé le secret féminin, qui n'eût réalisé quasi parfaitement cette conjonction entre la masculinité et la féminité, n'eût pu composer page semblable. Le chœur plane, descend par vagues successives pendant qu'un motif obstiné aux violons dessine en sa courbe la grâce de la Vierge. Tout à la fois courbure de sexe, de sein, de mains jointes, gémissement, offrande, attente candide et émerveillée, mais aussi émoi de l'homme devant la fascinante découverte, et pour tout dire tendresse de Bach lui-même lorsqu'il connut celles qu'il aimait. J'insiste, car je vois là une des pages les plus étonnantes de l'amour fait musique. Cherchez, vous n'en trouverez pas de semblables, hormis dans certains madrigaux de Monteverdi.»²

Il serait absurde d'opposer l'une à l'autre ces deux interprétations: ce serait encore vouloir savoir plutôt que de se laisser déstabiliser pour mieux repartir dans la pensée. Ce qui est certain, c'est que cet *Et incarnatus est* nous donne à penser *et* l'incarnation de Dieu fait homme, de l'Éternel qui se fait temporel, dirait Kierkegaard, *et* notre propre incarnation à laquelle appartiennent la naissance autant que la mort, la sensualité que l'angoisse, le sentiment que la pensée, le spirituel que la sensation. Chacune de ces expériences se donne à vivre dans un temps musical à chaque fois ressenti différemment.

Dans incarnation, il y a le mot chair. Deux mots donc sur la sensualité de Bach. Car, n'en déplaise aux puritains, elle existe, oh combien, même si trop souvent on fait semblant de l'oublier! Si l'on prend la cantate en général, on voit que Bach, en bon luthérien, désacralise le religieux et sanctifie le profane. Ce qui lui permet de mettre des textes bibliques sur une musique qu'il avait utilisée auparavant à la cour, par exemple. Dans ses *Cantates*, Bach réalise

¹ Gilles Cantagrel, *op.cit.*, p.596.

² Luc-André Marcel, *Bach*, p.142. Seuil, Paris, 1961 (Coll. Solfèges)

la synthèse de la rigueur ecclésiastique et des grâces du théâtre. Et dans ses *Passions*, il se montre un immense compositeur d'opéras sans scène. Incarnation où le spirituel illumine le sensuel et où le sensuel donne chair au spirituel. Où le haut et le bas se fondent, où l'éternel et le temporel se rejoignent. «Quand Sébastien parle de l'amour de Jésus pour l'être humain, il le fait comme le compositeur d'opéra détaillant sur les planches du théâtre toutes les nuances des sentiments amoureux. Et en homme qui sait ce dont il parle. Pour sacrée qu'elle soit, son éloquence n'atteint son but qu'à ce prix, très volontiers consenti.»¹ Quant à la cantate BWV 49, voici ce que Cantagrel en écrit: « La métaphore masque à peine l'érotisme très cru des propos de cette scène-éclair, soulevée d'une ardente sensualité. En quelques mesures, c'est la montée du désir, et la jeune fille qui se pâme dès qu'elle a entendu le fiancé l'appeler des mots mêmes par lesquels il était parti à sa recherche (premier air), pâmoison sonore... dont le réalisme montre à quel point Bach maîtrise le langage de l'opéra et sait communiquer à l'auditeur les plus charnelles de ses émotions.»²

Mais à l'incarnation appartient aussi le temps de la mort. Si notre époque refoule la mort, conjointement, elle perd de plus en plus le corps au profit du corps virtuel. Pas de sensualité, de goût pour la plénitude de l'instant et de l'éphémère de la durée, pas de sens pour la spiritualité, sans reconnaissance de notre condition mortelle. L'homme dans son besoin d'analyse, dans sa posture habituellement dualiste, oublie le *memento mori* en s'attachant au seul instant. Et pourtant, pas de *memento vivere* sans le *memento mori*, et réciproquement. Ce que la musique, tout particulièrement, nous rend évident. La méditation de Bach sur la mort, et ceci dès son plus jeune âge, avec la cantate 106, *Actus tragicus*, pour ne prendre qu'un exemple, s'accompagne de la méditation sur la paix et sur la joie. Bach ira même jusqu'à exalter le désir de la mort. Toute sa vie, il aura rencontré la mort sur son chemin. Mais ce n'est que de haute lutte qu'il parviendra à une acceptation sereine. Comment trouverait-on de la sérénité sans devoir affronter le désespoir? Kirnberg, ancien élève de Bach, dit du prélude et fugue en *si mineur* (nous retrouvons le *si mineur*), N° 24 du premier cahier du *Clavier bien tempéré* que c'est «le meilleur exemple de l'expression du désespoir».³ « La mort, donc, familière, redoutée et espérée tout à la fois. La mort. Inscrite dès la naissance, comme la croix de la Passion du Christ entrevue dès la Nativité. Et commentant les Ecritures, l'Evangile et le dogme, c'est par vagues concentriques qu'il ramène à son obsession fondamentale de la mort, et à son aspiration ultime vers un innommé transcendant.»⁴ Paradoxalement, je crois que c'est parce que cette musique prend en compte si sérieusement cette dimension de la mort, inhérente à l'incarnation, qu'elle peut aussi procurer une joie, une sérénité à nulles autres pareilles. Schumann nous dit que Bach redonne du cœur à l'ouvrage et de la joie pour les choses de la vie. Et, à propos du *Clavier bien tempéré*, il ajoute que c'est une étude dont l'effet moralement tonique agit sur l'homme dans sa totalité.

Musique, temps de l'incarnation. Commencement, fin, présent, devenir, passé. Le temps musical nous donne, à travers ces expériences un présent spirituel. Pour nous conduire au silence de la contemplation. Ouverture au mystère.

Mystère du temps échappant sans cesse à nos conceptualisations. Mystère de l'au-delà du temps. Je ne peux jamais entendre la dernière fugue, N° 19 de *L'Art de la Fugue*, fugue que Bach construit sur les lettres, b.a.c.h., et qu'il laisse inachevée, sans sentir un certain effroi, sans être saisi au souffle même. Ce n'est pas l'adieu de *l'opus 111* de Beethoven dont nous parle magistralement Thomas Mann dans *Le Docteur Faustus*; ce n'est pas l'inachevé, si fréquent chez Schubert. Bach n'avait pas l'habitude de laisser inachevé ne serait-ce qu'un

¹ G. Cantagrel, *op. cit.*, p.396.

² *op. cit.*, p.400.

³ *op. cit.*, p.597.

⁴ *Op. cit.*, p.612.

accord. On se souvient de l'anecdote sur l'un de ses fils qui devait jouer au clavecin pour endormir son père. Croyant ce dernier endormi, il s'en va pour vaquer à des activités qui devaient davantage lui plaire. Alors, Bach se réveille, s'étonne, n'y tient plus, se lève et va lui-même achever l'accord. Pourquoi alors cette fugue inachevée, dans une telle perfection que représente l'art totalement abouti de *L'Art de la Fugue*? Gilles Cantagrel, dans son livre magistral sur Bach¹, dit qu'historiquement, et plus encore psychologiquement, la thèse, selon laquelle Bach aurait voulu laisser cette fugue inachevée ne tient pas. Et pourtant. Cette fugue était en l'état deux ans avant la mort du compositeur. Mais ce n'est pas le lieu d'entrer dans une discussion des divers arguments. Donc, purement subjectivement, j'avancerai que cette fugue doit rester inachevée face à l'infini, face à l'exigence que Bach s'était donné: "soli Deo gloria", à la gloire seule de Dieu. Dans *Bach, dernière fugue*, Armand Ferrachi écrit: «l'habitude...s'est prise[...] d'interrompre brutalement la grande fugue sans ralentir et, peu après le thème nominatif, de passer au plus profond silence, ce que beaucoup tiennent pour l'expérience la plus émouvante de l'histoire de la musique et la plus belle fin possible...»² ...

© Michel Cornu

www.contrepointphilosophique.ch

Rubrique Esthétique

4 juillet 2009

¹ Gilles Cantagrel, *Le moulin et la rivière. Air et variations sur Bach*, Fayard, Paris, 2004.

² Armand Ferrachi, *Bach, la dernière fugue*, p.94. Gallimard, Paris, 2004. (Coll. L'Un et l'Autre)