Lentement, avec discrétion

Retour pensif sur une absence chez François Jullien

Méditation faite sur ma mort future, laquelle se joue lentement avec discrétion. Johann Jakob Froberger

J'ai dit, dans « Et la marquise ne commenta point », ce que je dois au livre que François Jullien a bâti sur la dernière phrase de *Sarrasine*, et, dans « Éloge du lecteur pensif », ce qu'il laisse de côté : celui qui lit. J'y reviens encore, et c'est le livre qui le veut : un livre sur le pensif ne se referme pas tout à fait, il laisse un reste. Le mien est une question venue en marge : la musique peut-elle être pensive ?

Relisons la nouvelle. Qu'a donc entendu la marquise pour rester pensive ? L'histoire d'une voix, celle de la Zambinella, prima donna du théâtre Argentina, dont le sculpteur Sarrasine s'éprend à en mourir, sans savoir d'abord qu'elle est un castrat. Et ce récit naît lui-même d'une autre voix. La veille, au bal des Lanty, Marianina chantait ; c'est alors qu'est apparu le vieillard spectral qu'on ne voit qu'aux soirs où elle chante. L'emblème de la pensivité littéraire est sorti d'une histoire de musique.

Jullien ne s'y arrête pas. À la page 88, il règle la question d'une phrase : « la musique elle-même n'est pas pensive », sauf à servir de bercement à nos propres pensées. Il n'y reviendra pas. Une absence, donc, mais une absence signée.

*
**

La raison tient à tout le livre. Le pensif, chez Jullien, est un reste de sens, ce que l'œuvre donne à penser après coup. Sans signifié, la musique n'aurait rien à laisser en reste ; elle ne deviendrait pensive qu'en passant dans le poème, par l'assonance, là où le son déborde vers le sens.

Mon oreille dit autre chose. Le dernier Beethoven me laisse pensif, les premiers opus non, et je ne les aime pas moins. Bach non, son fils Carl Philipp Emanuel oui. Pärt oui, Chostakovitch non. Ravel oui, Stravinsky non. Au piano, Bill Evans oui, Ahmad Jamal non. Le quintette de Miles Davis des années 1965-1968, où dominent les compositions de Wayne Shorter, oui ; le Miles électrique qui lui succède, non. J'ai reproché à Jullien de classer les textes pensifs sans dire qui les lit ; je classe à mon tour, mais à la première personne : ces oui et ces non sont ceux d'une oreille, non un palmarès. Qu'on ne me parle pas de bercement : s'il ne s'agissait que de cela, le tempo ferait le tri. Or Bach, lent ou vif, ne me laisse pas pensif, et la Grande Fugue n'a rien d'une berceuse. Quelque chose travaille dans la musique même.

Ce quelque chose avait trouvé son philosophe, et il était français. Jankélévitch distinguait l'indicible, la mort, la nuit noire, dont il n'y a rien à dire, et l'ineffable, qu'on ne peut exprimer parce qu'il y a sur lui infiniment à dire. C'est, plus de soixante ans avant Puissance du pensif, le pensif même, appliqué à la musique. Jankélévitch parlait aussi d'un espressivo inexpressif ; il aimait Fauré, Debussy, Ravel. Jullien ne le cite pas. Deuxième absence.

*
**

Ce qui fait le tri, je l'emprunterais volontiers à Jullien lui-même, au vocabulaire de *Dé-coïncidence*. La musique qui ne me laisse pas pensif coïncide avec elle-même : avec sa mesure, son affect, son fondement, sa fin. Elle est tout entière au présent ; quand elle se tait, la place est nette, comme Jullien le dit de *Monte-Cristo*. L'autre décoïncide quelque part, et cela suffit : elle a un après. Quelque chose demeure quand elle s'est tue, et elle reste tournée vers ce qu'elle n'atteint pas — les deux sens que Jullien trouve à l'allemand *nachdenklich*.

Bach écrit dans un monde encore ordonné : chaque voix comptée, un affect par pièce, la cadence finale comme un amen. Il est profond comme un ordre est profond ; on y consent, on n'y reste pas en suspens. Son fils écrit des fantaisies sans barres de mesure, faites de modulations

brusques, de points d'orgue et de silences. Un poète de son temps, Gerstenberg, glissa sous l'une d'elles le monologue d'Hamlet : on y entendait donc une pensée.

Le jeune Beethoven parle la rhétorique classique, le Beethoven héroïque y ajoute la dialectique — Adorno disait que cette musique *est* la philosophie de Hegel. Elle développe, surmonte, conclut ; elle pense, dirait Jullien, « pensément ». Le dernier Beethoven renonce à la synthèse, laisse les conventions à nu, avance par césures et par fragments. À la fin de l'opus 109, quand les variations se sont dissoutes dans les trilles, le thème revient, tout simple. C'est le « Et » de la marquise.

Ravel et Stravinsky sont l'un et l'autre antiromantiques, l'un et l'autre du parti de l'artifice, ce qui ruine l'idée commode d'un pensif romantique. Mais l'artifice de Stravinsky ne cache rien : la musique, assurait-il, est « impuissante à exprimer quoi que ce soit ». Celui de Ravel est une pudeur. Le *Tombeau de Couperin* dédie chacune de ses pièces à un ami tombé à la guerre, et l'on y danse. Le pensif n'est ni l'expression ni son refus : c'est l'émotion qui ne déclare pas son objet.

Chostakovitch, lui, déclare, même quand il ruse. Son double langage relève de ce que Jullien appelle l'équivoque, non de l'ambigu : le finale de la *Cinquième*, triomphe ou joie forcée ? Il suffit d'une clé, et un code déchiffré ne laisse pas de reste. Le diagnostic que Jullien porte sur Vassili Grossman, son contemporain soumis aux mêmes contraintes, lui irait mot pour mot : un art extrême de la variation, de l'émotion, et trop d'illustration. Encore faut-il excepter le dernier Chostakovitch. Dans la Sonate pour alto, son ultime œuvre, le *Clair de lune* de Beethoven affleure sans que rien l'amène.

Pärt, à l'inverse, superpose une voix mélodique et une voix d'accord parfait qui frottent sans jamais se résoudre ; et la cloche dont il a fait son emblème est un son qui consiste surtout en sa résonance, ce *yoin* que j'invoquais pour le lecteur. Penser après devient résonner après. Pour illustrer l'« amer et doux » du sens pensif, Jullien cite le premier vers de « La Cloche fêlée ». Le poème dit pourtant d'où vient la pensivité : d'écouter, près du feu, les souvenirs lointains monter au bruit des carillons dans la brume. Jullien cite le vers et n'entend pas la cloche. Troisième absence, et peut-être la même que celle du lecteur : dans *Puissance du pensif*, les cloches sonnent pour personne.

Le jazz dit la même chose. Ahmad Jamal est un maître du silence, mais ses silences sont du suspense, non de la suspension : la pulsation continue dessous, l'effet arrive. Bill Evans, nourri de Ravel, retire le fondement. Ses accords sans fondamentale, la contrebasse de Scott LaFaro qui dialogue au lieu de marquer la basse laissent sous-entendu ce que Rameau appelait la basse fondamentale.

Et Monk, que j'allais oublier, ce qui est un comble : je ne connais pas de musicien plus pensif. Ses silences ne préparent rien, ils parlent (écoutez « Eronel »), et ses morceaux s'achèvent volontiers sur un point d'interrogation. La veille de Noël 1954, dans la séance qui donna « Bags' Groove », Miles lui avait demandé de se taire derrière ses solos. Dans la deuxième prise de « The Man I Love », Monk étire le thème en valeurs longues, puis s'arrête net. La contrebasse et la batterie continuent de marcher, comme chez Jamal, mais rien n'est préparé : Monk ne joue plus, il pense, et c'est Miles qui doit venir le rechercher pour le pont. « Les pensifs sont passifs », dit Hugo, que cite Jullien ; Monk l'est en plein studio.

Treize ans plus tard, le même Miles joue et rejoue « Nefertiti », le thème de Shorter, sans un seul solo, pendant que la rythmique improvise dessous : il ne se développe pas, il insiste. Miles avait appris à attendre. Le Miles électrique, c'est le groove et la transe, le pur présent, à une exception près : à la fin d'*In a Silent Way*, Teo Macero a recopié le thème d'ouverture, après le groove. Le « Et » de la marquise, monté aux ciseaux.

*
**

Si la musique peut être pensive sans rien signifier, le pensif n'est pas le mode de pensée propre à la littérature. C'est une manière qu'a le temps de ne pas se refermer, et l'affect de ne pas se déclarer ; la littérature, parce qu'elle a du sens, le convertit en pensée. La musique serait pensive de rien, ce qui en est peut-être la forme la plus pure.

Jullien fait aussi du pensif un critère de valeur : Balzac, « immense en pensivité », contre Dumas ; des réserves sur Moravia et sur Grossman. Bach suffit à montrer que c'est un régime, non un rang : on peut être immense sans laisser de reste. Je n'aime pas moins le père que le fils.

Le cinéma m'en a récemment donné la contre-épreuve. Lydia Tár, le personnage de chef d'orchestre que Cate Blanchett incarne dans le film de Todd Field, joue le Prélude en ut majeur à un élève qui ne veut pas de Bach, et y entend « une question, et une réponse ». C'est tout Bach : il répond à ses questions, quand Monk laisse les siennes en suspens. Mais c'est son métier qu'elle définit le plus nettement : « C'est moi qui lance l'horloge », et dès le premier geste, « je sais précisément quelle heure il est, et le moment exact où nous arriverons ensemble à destination ». On ne saurait mieux dire le contraire du pensif, qui « en a après », écrit Jullien, « sans jamais vraiment savoir après “quoi” ». Le film la prend au mot. Une nuit, un métronome bat dans son bureau sans qu'on sache qui l'a lancé, et elle l'empoigne à deux mains pour le faire taire. Le pensif commence quand on lâche l'horloge.

*
**

Reste une absence, la plus curieuse, et c'est la mienne. Il manque à ma liste les deux musiciens qui comptent peut-être le plus pour moi, Froberger et Schnittke. Je ne les ai pas oubliés : ils sont d'une pensivité telle que je ne pouvais pas les faire venir au premier plan. Un objet, c'est ce qui est jeté devant ; un exemple est toujours au premier plan, il illustre, il sert une thèse. On peut citer des œuvres assez pensives pour faire des exemples, non celles qui le sont trop pour en être. Jullien écrit que la littérature a la pensée « derrière la tête ». Ces deux-là sont restés derrière la mienne.

La *Méditation* de Froberger, je l'ai mise en exergue, c'est-à-dire, à la lettre, hors de l'œuvre. C'est sa place. Je l'écoute souvent, dans la belle interprétation de Kate Demas (La Plaintive). Tout est dans le dernier mot de son titre. La discrétion, c'est d'abord la liberté laissée à l'interprète, la mesure confiée à son jugement ; nous ne pouvons plus l'entendre sans son autre sens, la réserve. Les deux font le pensif : un temps que rien n'assigne, une émotion qui ne s'avance pas. Écrite près d'un siècle avant les fantaisies de Carl Philipp Emanuel, la pièce dérange au passage la chronologie de Jullien, qui fait naître le pensif avec le romantisme.

Le Troisième Quatuor de Schnittke, je l'ai découvert à l'été 2025, à Vicq-sur-Gartempe, sous les archets du Quatuor Ébène, et ce fut un choc. Il s'ouvre sur trois citations : une cadence du *Stabat Mater* de Lassus, le thème de la *Grande Fugue*, le monogramme DSCH de Chostakovitch. Quatre siècles en trois motifs, et presque tout ce qui précède : l'ordre, le dernier Beethoven, le code. Une cadence est une fin ; commencer par elle, c'est naître après la fin, et le quatuor entier est cet après. La signature de Chostakovitch, qui était un code, n'est plus, citée par un autre après sa mort, qu'une trace : l'équivoque qu'on déchiffrait est devenue l'ambigu sans fond. Schnittke passe pour un ironiste ; il montre que l'ironie devient pensive quand la citation cesse de viser pour se souvenir, comme le Clair de lune dans l'ultime sonate de son aîné.

Je n'en dirai pas davantage. Le choc fut l'événement ; la pensivité, ce qui n'en finit pas d'en découler. Et je les écoute, ces deux-là, lentement, avec discrétion.