

« Par-dessus le marché » : Derrida et la performativité de l'ekphrasis

Jean-Michel Rabaté

Volume 51, Number 2, 2015

Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1031235ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1031235ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rabaté, J.-M. (2015). « Par-dessus le marché » : Derrida et la performativité de l'ekphrasis. *Études françaises*, 51(2), 175–194. <https://doi.org/10.7202/1031235ar>

Article abstract

Starting from the French idiom of “*par-dessus le marché*” that Derrida uses in a conversation with the artist Soun-Gui Kim when discussing the aporias and paradoxes generated by the globalized market of art, I examine how this idiom functions in a performative and ekphrastic way: it asserts both excess and the excess of excess, which calls up the silence that accompanies the unfolding of Truth in art. Since Soun-Gui Kim interprets this silence in Buddhist terms close to her work with John Cage, I then sketch the Cagean dialectic of silence and music before reopening the debate between Derrida and Paul de Man about Rousseau’s conception of music as a system of temporal signs.

« Par-dessus le marché » : Derrida et la performativité de l'*ekphrasis*

JEAN-MICHEL RABATÉ

Ce qui tombe, on doit encore le pousser par-dessus le marché.

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*¹.

Lorsque l'artiste française et coréenne Soun-Gui Kim organisa un entretien filmé avec Jacques Derrida le 7 mars 2002 à Ris Orangis pour la Biennale internationale d'art de Gwang Jiu, elle s'était présentée comme une amie et disciple du compositeur américain John Cage. L'entretien démarra sur la question de la « globalisation », étant donné le contexte transculturel de cette conversation et le lieu de présentation du film réalisé ce jour-là. Évoquant l'expression de « mondialatisation » que Jacques Derrida avait forgée dans son texte *Foi et Savoir*, Soun-Gui Kim voulait apprendre de lui comment résister aux effets pervers de la globalisation ou de la mondialisation. La seule stipulation que Jacques Derrida avait émise concernait une expression idiomatique qu'il avait demandé à son interlocutrice de lui envoyer comme une première balle à reprendre au bond : l'expression « par-dessus le marché ». Elle le fit en demandant : « Y a-t-il, par-dessus le marché, un art, à l'avenir de la mondialisation² ? » Derrida répondit alors du tac au tac :

1. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. fr. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Le Livre de poche, 1972, p. 298. Le texte original dit : « [...] was fällt, das soll man auch noch stossen ! » (Friedrich Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, Munich, Goldmann, sans date, p. 161.)

2. Extrait du DVD *Art, or Listen to the Silence: Soun-Gui Kim in Conversation with Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy and John Cage*, Jean-Michel Rabaté et Aaron Levy (éds), Slought

Je prendrai au vol votre expression « par-dessus le marché ». D'abord, parce que c'est une expression très idiomatique en français et qui, d'une certaine manière, résiste à la traduction et donc repose le problème que vous avez posé, à savoir le problème de l'universalisation de l'œuvre d'art, de sa traduction, et de ce qui, en quelque sorte, peut ou bénéficier ou souffrir cet élargissement mondial du marché. L'expression française « par-dessus le marché » a un sens courant qui veut dire « en plus », « en supplément », « ceci, ceci, cela et par-dessus le marché ceci ou cela ». Mais évidemment, appliquée à l'art, elle évoque l'idée d'un art qui excède en quelque sorte les lois du marché, qui nécessairement s'inscrit dans le marché, et cela voudrait dire pourquoi il ne peut pas y avoir d'art totalement à l'abri du marché. Mais la question, c'est : comment l'art ou des œuvres d'art peuvent-elles, en quelque sorte, tout en obéissant apparemment à la loi du marché, faire autre chose, ou détourner les lois du marché, ou excéder les lois du marché³ ?

Derrida avait bien raison de noter que cet idiome résiste dans sa simplicité apparente. Il semble qu'il provienne de l'habitude qu'avaient les marchands de bestiaux, quand un marché était conclu, de taper d'une main sous la main de l'autre pour signaler que le contrat était officiel ; puis, il y avait une autre part, le rabiot, le surplus, ce qui devait rester caché aux regards des observateurs, qui correspondait à ce qui était « par-dessus le marché ». Cette expression vient de loin pour Derrida, qui l'avait employée à propos de Valerio Adami dans un commentaire du texte de Walter Benjamin sur l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité. On trouve ceci dans *La vérité en peinture* : « N'oubliez pas que vous avez sous les yeux, en un premier sens, une reproduction. Elle dépend d'un marché (*par-dessus le marché* ne peut intituler qu'un dérèglement fictionnel), d'un appareil politique, optique, technique⁴. » Cette expression est reprise et développée dans une conférence de 2002 sur les « dessous » de la peinture. Cette fois, l'idiome se renverse et accepte l'idée des « dessous », comme on parlerait de « dessous de table » ou encore de « dessous féminins ». C'est le marché qui est compris comme porteur d'un excès qui s'excède lui-même – je cite un passage crucial pour notre discussion :

Foundation, Philadelphie, 2014. Le texte est reproduit dans un livret en anglais, coréen et français ; ici, p. 16.

3. *Ibid.*

4. Jacques Derrida, « + R (par-dessus le marché) », dans *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978, p. 202. Les italiques sont dans le texte.

Par-dessous et par-dessus le marché, car il sera aussi question, au moins en principe, d'un certain marché de l'art, et il n'y a pas de marché sans le dessous du marché, et sans un certain excès qui n'est pas seulement de plus-value et qui vient, comme l'art lui-même, par-dessus le marché, un marché de l'art qui [...] n'est possible, avec ses dessous, ses intrigues, ses surenchères, ses transactions ou ses spéculations, que dans la mesure où les supports des œuvres, les substances et les subjectiles, donc les dessous des œuvres, ne sont pas reproductibles, font partie de ce qu'il y a d'unique, donc de rare, dans une œuvre⁵.

Ces observations s'appliquent d'autant plus au contexte d'une biennale d'art contemporain, car ce qui compte avant tout pour Derrida et Soun-Gui Kim, c'est qu'un artiste puisse résister au marché en tant que « pouvoir hégémonique, qui efface les différences et qui homogénéise dans son propre intérêt ». Dans sa réponse, Derrida va donc développer un programme possible pour les artistes contemporains, esquissant au passage une déontologie qui pourrait fonder toute une éthique :

Donc, il faut lutter à la fois contre l'homogène et l'hégémonique. [...] Évidemment, c'est une lutte interminable, parce qu'il faut sans cesse recommencer. Je ne dis pas ça contre telle ou telle hégémonie. On pense souvent à l'hégémonie américaine. Mais souvent, c'est justement en pensant que certains artistes américains eux-mêmes peuvent souffrir de cet empire économique, hégémonique et homogénéisant. Donc, voilà, « par-dessus le marché », cela veut dire, non pas « non au marché », « oui à un certain marché », mais en posant ses conditions, et ces conditions passent, encore une fois, par le travail. Par le travail de l'artiste, lui-même⁶.

En même temps, Derrida récuse le romantisme facile de ceux qui pensent que l'art authentique devrait se déployer en dehors de tout marché : il y a un marché de l'art, il serait fou ou vain de vouloir s'y soustraire.

Proche de cette pensée par son travail sur la vidéo, le dessin et les installations, Soun-Gui Kim demande alors comment penser la différence positive au sein de l'universalité si l'universalité est synonyme d'harmonie globale. Pour progresser, elle cite John Cage qui disait : « Mon harmonie, c'est celle qui intègre le bruit », ajoutant que, selon John Cage, tout bruit participe de l'ordre du silence. En effet, Cage

5. Jacques Derrida, « Les "dessous" de la peinture, de l'écriture et du dessin : support, substance, sujet, suppôt et supplice », dans *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas (éds), Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », n° 82, 2013, p. 243.

6. DVD *Art, or Listen to the Silence*, p. 16.

voulait redonner « le silence en partage », en un geste que Soun-Gui interprète comme un renoncement à soi ou au soi. Elle continue en soulignant qu'il faut non pas « s'adonner au plaisir solitaire de l'écoute négative », mais plutôt savoir s'ouvrir aux sonorités de la nature. Pourtant, remarque-t-elle, pour Cage, la nature signifiait avant tout la 6^e Avenue de New York où il habitait, donc une cacophonie de bruits, un chaos d'accents, de voix et de klaxons. Elle se demande ensuite : « Donc, au lieu de s'adonner au plaisir solitaire, ne conviendrait-il pas, pour répondre à une exigence éthique, de se plier aux sollicitations d'autrui et en commençant à se réduire au silence⁷? » Elle rejoint ici son point de départ, une position bouddhiste dans laquelle le silence est un chaos positif qu'il faut apprendre à accepter et utiliser productivement.

Dans sa réponse ample, éloquente et subtilement oblique, Derrida ne suit pas immédiatement la piste de John Cage. Il décide d'emprunter un chemin différent, plus allemand, suivant Paul Celan, dont il évoque le célèbre « Méridien ». Je cite un long passage de cette réponse improvisée :

Si j'essaie de rejoindre ce que vous disiez du silence, à l'instant, en citant John Cage : Celan [...] citait une pièce de Büchner, où, à un moment donné, un personnage de *La mort de Danton*, qui s'appelle Lucile, dit « Vive le roi ! » au moment de l'échafaud, de la guillotine, et il dit là, c'était un contre-mot, « *Gegenwort* », une contre-parole, qui ne signifiait pas un hommage au monarque ou à la majesté politique, mais un hommage à la majesté de l'absurde, qui témoignait du présent humain. Et il dit : « Peut-être que c'est ça, la poésie », cette « contre-parole », « *Gegenwort* », qui témoigne du présent. Un peu plus loin dans le texte – c'est là où je voulais vous rejoindre –, il cite un autre « Vive le roi » de Büchner, qui, dit-il, cette fois n'est plus une contre-parole, mais est incidence ; c'est une interruption de la parole, c'est quand on a le souffle coupé ; il y a ce qu'il appelle un « *Atemwende* », un tournant dans le souffle, donc, c'est un moment de silence absolu, qui est aussi la condition de la rencontre, un moment d'interruption du souffle, de la parole ; et c'est peut-être là la poésie et une poésie qui n'est peut-être pas forcément, dit-il, un art, mais qui va au-delà de l'art, d'une certaine manière. Je crois, en effet, (pour faire écho à ce que vous disiez à l'instant) que le temps de la rencontre avec un autre, dont la différence reste irréductible et inappropriable – l'autre reste infiniment autre –, ce temps de la rencontre ne doit pas être menacé ou réduit par la parole. Que fait la parole ? Maintenant même. Dès lors qu'elle est intelligible, transmissible, traduisible, elle tend, qu'on le veuille ou non, à effacer

7. DVD *Art, or Listen to the Silence*, p. 20.

la différence. Le discours tend toujours à devenir un élément commun, dans la mesure où il est commun, et donc en puissance d'universalité, il est le marché, et il tend à effacer la différence. Et c'est une tendance irrésistible, invincible. Par conséquent, il faut, dans la parole, sauver le silence.

Il ne faut pas se taire nécessairement, mais savoir qu'un silence, qui est une résistance à cette universalité de la parole, est nécessaire pour que la rencontre avec l'autre soit possible. Je crois que ce silence appartient à l'essence de l'art. Même des arts éloquents, des arts discursifs, des arts poétiques où l'on parle beaucoup. Il y a un silence qui doit garder la chance de la rencontre de l'autre. C'est aussi vrai de la musique. Il y a du bruit, mais le bruit est là pour garder le silence. C'est vrai dans la peinture, qui est un des arts les plus silencieux, ou le dessin, la sculpture, l'architecture. Ce sont des arts par définition silencieux. Mais il y a le silence même dans les arts qui ne sont pas dits silencieux, comme la musique ou la poésie, ou la littérature, où la parole résonne. Mais ce que j'appellerai *silence* dans ce cas, c'est ce qui, dans la parole, garde la parole, contre une perte dans une universalité abstraite et vide et homogène. Il y a quelquefois des façons de parler qui réussissent par art, c'est ça, l'art, à garder le silence. Il y a des façons de se taire qui ne gardent aucun silence. Il y a mille façons de se taire qui ne sont pas de cet ordre de silence⁸.

Ceci reste le leitmotiv de la conversation, même lorsque Derrida commente son expérience de divers voyages en Asie et parle du rapport complexe et spécifique qu'il y a trouvé entre bruit, musique et silence. On perçoit ici une stratégie récurrente chez Derrida, qui revient à passer sans cesse d'un point de vue structurel portant sur le système de la mondialisation, lequel semble fournir un cadre historique contraignant, à un point de vue que j'appellerais *utopique* faute d'un meilleur terme, qui affirme l'espoir d'une ouverture idiomatique à l'Autre, à la Différence, à la création d'une relation unique, à l'événement, événement qui sera alors pensé selon une logique du retrait, du silence ou de l'invisible. C'est à l'idiome «par-dessus le marché» que revient de condenser le performatif linguistique qui assure au moins la possibilité de ce passage, de ce déplacement, de cette transgression. Les ressources de l'idiome intraduisible effectuent une percée au-delà. Ce serait donc un mode d'*ekphrasis* paradoxal, car «par-dessus le marché» résiste au descriptif ou au constatif, pour reprendre les catégories d'Austin dans *Quand dire, c'est faire*, dans une idiomaticité un peu paysanne qui sent le terroir français. Les phonèmes mêmes que l'expression mobilise, avec la possibilité d'une élision dynamique des deux *e* muets («Par-d'ssus

8. *Ibid.*, p. 20-21.

l'marché»), nous font entrevoir – ou mieux entendre – l'écho des Comices agricoles de *Madame Bovary* ou bien l'accent de Françoise, la fidèle mais aussi terrifiante servante de la famille du narrateur de Proust. Bref, on devine que sous cette rhétorique de l'amplification, il s'agit en fait d'un véritable performatif. Dès qu'on a proféré les mots «par-dessus le marché», on avance dans un certain mode d'excès: la simple emphase verbale de ces six syllabes en dit beaucoup plus que «en plus de...», ce qui fait saisir de manière concrète que l'on est à la fois au-delà et au-dessus du marché, tout en reconnaissant que le marché ne peut être éliminé magiquement: il est toujours là, ce marché, mais sans le savoir, il a servi de tremplin pour un petit saut qui le surmonte et le déborde d'un coup.

Un tel performatif qui joue avec les mots et le silence pour dépasser le niveau courant de la perception commune, l'*aisthesis* du monde, se retrouve dans la pratique artistique de John Cage. Elle se déploie souvent au nom d'une écoute libérée de ses déterminations liées à la présence obsédante de la technologie. Cage avait été un disciple de Marshall McLuhan, qui fut un temps le prophète de la fin de l'écriture. Ainsi dans son travail sur James Joyce, Cage renvoie souvent à McLuhan. McLuhan avait suggéré à Cage dès le milieu des années 1950 de faire une pièce musicale à partir des dix «mots du tonnerre» de cent lettres de *Finnegans Wake*. En effet, McLuhan considérait ces «*thunderclaps*» comme une histoire synoptique et abrégée de la technologie⁹. Cage en déduit des projets futurs, qui ne furent pas tous réalisés:

The orchestra would play notes traced from star maps (Atlas Borealis) but due to contact microphones and suitable circuitry the tones would sound like rain falling, at first, say, on water, then on earth, then wood, clay, metal, cement, etc., finally not falling, just being in the air, our present circumstance. The chorus meanwhile would sing the Thunderclaps, which would then be electronically transformed to fill up the sound envelopes of an actual thunderstorm. [...] Due to N.O. Brown's remark that syntax is the arrangement of the army, and Thoreau's that when he heard a sentence he heard feet marching, I became devoted to non-syntactical «demilitarized» language. I spent over a year writing Empty Words, a transition from a language without sentences (having only phrases, words, syllables, and letters) to a «language» having only letters and silence (music). This led me to want to learn something about the ancient Chinese language and to read Finnegans Wake. But when in this spirit I picked up the book,

9. John Cage, «*Writing for the Second Time through Finnegans Wake*», dans *Empty Words: Writings 1973-1978*, Middleton, Conn., Wesleyan University Press, 1979, p. 133. Dorénavant désigné par les lettres EW, suivies du numéro de la page.

Joyce seemed to me to have kept the old structures («sintalks») in which he put the new words he had made¹⁰. (EW, 133)

Ce n'est donc pas un hasard si Cage termine sa réécriture accélérée et condensée de *Finnegans Wake* sur ces mots qui signent JOYCE :

*Just a whisk
Of
pitY
a Cloud
in pEace and silence (EW, 176)*

Cette politique de la «démilitarisation» sémantique pourrait faire écho à la parabole magnifique par laquelle Emmanuel Levinas évoquait l'effet de la déconstruction :

Au départ, tout est en place, au bout de quelques pages ou de quelques alinéas, sous l'effet d'une redoutable mise en question, rien n'est plus habitable pour la pensée. C'est là, en dehors de la portée philosophique des propositions, un effet purement littéraire, le frisson nouveau, la poésie de Jacques Derrida. Je revois toujours en le lisant l'exode de 1940. L'unité militaire en retraite arrive dans une localité qui ne se doute encore de rien, où les cafés sont ouverts, où les dames sont aux «Nouveautés pour dames», où les coiffeurs coiffent, les boulangers boulangent, les vicomtes rencontent d'autres vicomtes et se racontent des histoires de vicomtes, et où tout est déconstruit et désolé une heure après, les maisons, fermées ou laissées portes ouvertes, se vident des habitants¹¹...

10. «L'orchestre devait jouer des notes tracées en décalquant des cartes astrales (*Atlas Borealis*), mais en raison des contacts des microphones et des circuits électriques arrangés, les tonalités auraient évoqué la pluie qui tombe d'abord sur de l'eau puis sur la terre, puis sur du bois, de la terre cuite, du métal, du ciment, etc., et enfin ne tombant plus mais restant dans l'air, ce qui est notre condition actuelle. Le chœur pendant ce temps devait chanter ces "mots du tonnerre" qui seraient alors transformés électroniquement pour arriver au niveau sonore de vrais coups de tonnerre. [...] À cause de la remarque de Norman O. Brown qui disait que la syntaxe est l'arrangement d'une armée, et de Thoreau disant que quand il entendait une phrase, il entendait des soldats marcher au pas, je me suis voué à écrire un langage "démilitarisé" et non syntaxique. J'ai passé un an à écrire *Empty Words*, qui allait d'un langage sans phrases (avec seulement des expressions, des mots, des syllabes et des lettres) à un "langage" qui n'a que des lettres et le silence (la musique). Ceci m'a conduit à vouloir apprendre quelque chose au sujet de la langue chinoise ancienne et à lire *Finnegans Wake*. Mais quand j'ai mis le nez dans le livre, dans cet esprit, il m'a semblé que Joyce avait conservé les vieilles structures (ce qu'il appelle "sintalks") dans lesquelles il avait mis les mots nouveaux qu'il avait fabriqués.» Ma traduction.

11. Emmanuel Levinas, «Jacques Derrida», dans *Noms propres*, Montpellier, Fata Morgana, 1976, p. 82.

J'interromps la description lyrique de ce moment de la défaite de la France en 1940. Une telle analogie permet à Levinas de dramatiser ce moment où, avec Derrida, le fondement des fondements s'écroule, à savoir notre croyance quasi innée en la présence à soi de la conscience.

Ainsi, s'il est vrai que John Cage est resté à l'écoute des idées de Marshall McLuhan, sa position devrait être fondamentalement opposée à celle de Derrida. On le sait, Derrida ne cesse de critiquer McLuhan lorsque ce dernier élabore sa thèse principale, affirmant que l'époque de l'écriture touche à sa fin, qu'elle va disparaître, remplacée par la technologie électronique. En effet, Derrida ne pouvait voir dans cette thèse classique qu'un retour au logocentrisme issu de Platon, repris par Rousseau, Valéry, Lévi-Strauss et tant d'autres, tous ceux qui imaginent un retour à une immédiateté de l'expression ou une transparence de la communication. Pour Derrida, au contraire, notre époque ne voit pas du tout la fin de l'écriture, mais bien plutôt le moment de son expansion radicale ; la technologie en général ne serait qu'une dérivation de l'écriture au sens ontologique ou métaphysique. Une radio, un disque compact, un magnétophone, un ordinateur avec son programme *Skype* ne sont pas pour Derrida des objets pour capturer l'immédiateté de la voix humaine, mais des instruments télé-technologiques qui développent les potentialités de l'écriture.

Revenons vers les fondements philosophiques. La thèse centrale de Derrida sur la différance avec un *a* provenait d'une lecture critique de Husserl. On trouve un récapitulatif de la problématique dans *La voix et le phénomène*. Pour Husserl, en effet,

[...] la possibilité de constituer des objets idéaux [...] n'apparaissant que grâce à des actes de création ou de visée, l'élément de la conscience et l'élément du langage seront de plus en plus difficiles à discerner. Or leur indiscernabilité n'introduira-t-elle pas la non-présence et la différence (la médiateté, le signe, le renvoi, etc.) au cœur de la présence à soi ? Cette difficulté appelle une réponse. Cette réponse s'appelle la voix. L'énigme de la voix est riche et profonde de tout ce à quoi elle semble ici répondre¹².

Je ne peux résumer la riche et subtile enquête de Derrida à travers les textes de Husserl qui débouche sur le « mouvement de la différance » (avec un *a*) dans l'auto-affection de la conscience : « Ce mouvement de la différance ne survient pas à un sujet transcendantal. Il le

12. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Grands Textes », 1967, p. 15. C'est Jacques Derrida qui souligne.

produit. L'auto-affection n'est pas une modalité d'expérience caractérisant un étant qui serait déjà lui-même (*autos*). Elle produit le même comme rapport à soi dans la différence d'avec soi, le même comme le non-identique¹³. » Il n'y aura plus aucune possibilité pour que Husserl réussisse à fonder le statut privilégié de la conscience à partir d'une auto-affection qui serait autonome ou autarcique. Le ver du signe est déjà dans la pomme du « présent vivant » et obéit à la logique implacable du supplément, de la trace comme inéluctable structure de suppléance. Tout ceci est bien connu, je me borne à résumer ce point d'attaque qui lance la déconstruction sur son orbite.

Reste donc à constater ce qui se passe lorsque nous appliquons ceci à la littérature. Derrida choisira Rousseau, qui figure à côté de Lévi-Strauss, dans *De la grammatologie*. Rousseau semble de prime abord illustrer parfaitement les dangers de l'écriture. En effet, il va jusqu'à raconter qu'il oublie la moindre mélodie dès qu'il l'a notée. Ceci ne peut manquer d'évoquer la mise en question de l'écriture définie comme dangereux aide-mémoire, comme le pensait Platon dans le *Phèdre*, un *pharmakon* empoisonné qui mène progressivement à une destruction de la mémoire. Voici ce que nous confie Rousseau :

C'est une des singularités de ma mémoire qui mérite d'être dite. Quand elle me sert, ce n'est qu'autant que je me suis reposé sur elle, sitôt que j'en confie le dépôt au papier, elle m'abandonne, et dès qu'une fois j'ai écrit une chose, je ne m'en souviens plus du tout. Cette singularité me suit jusque dans la musique. Avant de l'apprendre, je savais par cœur de multiples chansons : sitôt que j'ai su chanter des airs notés je n'en ai pu retenir aucun, et je doute que de ceux que j'ai le plus aimés, j'en pusse aujourd'hui redire un seul tout entier¹⁴.

La solution trouvée par Rousseau en ce qui concerne la musique consistait à remplacer les notes par des chiffres, suivant en cela une méthode qui lui semblait plus « naturelle » : « Il suffit de remarquer que les chiffres étant l'expression qu'on a donnée aux nombres, et les nombres eux-mêmes étant les exposants de la génération des sons, rien n'est si naturel que l'expression des divers sons par les chiffres de l'arithmétique. » (*OC*, v, 171) Il s'agit d'opérer une adéquation entre l'expression chiffrée et la substance sonore : si la musique est constituée

13. *Ibid.*, p. 92.

14. Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, II, livre VIII, dans *Œuvres complètes*, Paris, Perronneau et Guillaume, Au Salon Littéraire, 1818-1820, vol. 2, p. 109. Dorénavant désigné par les lettres *OC*, suivies du numéro de volume et de la page.

de rapports sonores mathématiques, la forme de sa notation doit elle aussi être mathématique. Je reviendrai sur ce point plus loin. La musique ne ferait que radicaliser ce qui affecte le langage tout entier, puisque Rousseau insiste toujours sur la transparence de la mélodie expressive qui parle directement au cœur.

Le chapitre XII du *Discours sur l'origine des langues* présente à son tour une thèse que l'on peut appeler mélocentriste. Ce chapitre décrit en effet « l'origine de la musique » et fonde sur la voix humaine l'évolution ultérieure de la musique :

Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois, furent en vers ; la poésie fut trouvée avant la prose ; cela devait être, puisque les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique : il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole ; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter était autrefois la même chose dit Strabon ; ce qui montre, ajoute-t-il, que la poésie est la source de l'éloquence. Il fallait dire que l'une et l'autre eurent la même source, et ne furent d'abord que la même chose. Sur la manière dont se lièrent les premières sociétés, était-il étonnant qu'on mît en vers les premières histoires, et qu'on chantât les premières lois ? Était-il étonnant que les premiers grammairiens soumissent leur art à la musique, et fussent à la fois professeurs de l'un et de l'autre ?

Une langue qui n'a que des articulations et des voix n'a donc que la moitié de sa richesse ; elle rend des idées, il est vrai ; mais pour rendre des sentiments, des images, il lui faut encore un rythme et des sons, c'est-à-dire, une mélodie ; voilà ce qu'avait la langue grecque, et ce qui manque à la nôtre¹⁵.

Il serait ici pertinent de revenir vers les objections autrefois soulevées par Paul de Man. Résumant les articulations principales du chapitre consacré à Rousseau dans *De la grammatologie*, de Man se demandait si Derrida ne se trompait pas lorsqu'il pensait « déconstruire » la métaphysique de la présence à l'œuvre chez l'écrivain. Se pourrait-il que Rousseau se déconstruise lui-même ?, demandait-il. Il se pourrait que Rousseau écrive contre lui-même, soit conscient de la duplicité du langage, et non un naïf qui parie sur l'innocence et l'immédiateté des émotions. On le sait depuis Jean Starobinski au moins, ce n'est que par le langage que Rousseau veut contrecarrer les effets dangereux du

15. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, dans *Œuvres complètes*, vol. 17, p. 176-177.

langage¹⁶. Pourquoi, demande alors de Man, faudrait-il postuler chez Rousseau une métaphysique de la présence? Lorsque Derrida analyse *l'Essai sur l'origine des langues*, il y voit la continuation d'une esthétique fondée sur une imitation de la présence. Or, lorsque de Man lit plus avant *l'Essai sur la musique* de Rousseau, une autre tonalité se fait entendre. En effet, les chapitres XIII à XVI de *l'Essai* ne semblent pas remplir le programme d'une métaphysique de la présence à soi qui s'incarnerait dans la mélodie ou la voix pleine. Dans ces pages, Rousseau soutient la thèse que les arts, la musique et la peinture en particulier ont moins besoin des sens que des formes et des idées. «Les couleurs et sons peuvent beaucoup comme représentation et signes, peu de choses comme simples objets des sens.» (OC, 17, 187) Rousseau vide ainsi le signe de son effet de présence pour insister sur un jeu de relations entre les signes. La musique, avant tout, n'offre qu'un ensemble de relations: «Un son n'a par lui-même aucun caractère absolu qui le fasse reconnaître: il est grave ou aigu, fort ou doux, par rapport à un autre; en lui-même, il n'est rien de tout cela. Dans le système harmonique, un son quelconque n'est rien non plus naturellement; il n'est ni tonique, ni dominant, ni harmonique, ni fondamental, parce que toutes ces propriétés ne sont que des rapports...» (OC, 17, 189-190). Assez logiquement, de Man voit dans la phrase «rien [...] naturellement» la preuve du rejet de toute substantialité dans la théorie de la musique de Rousseau.

Si la musique ne signifie que dans un système qui donne sens aux unités, elle n'est pas fondée sur une métaphysique de la présence ou de l'expressivité humaine. Son être n'est de plus que le temps, donc, elle ne peut s'atteindre elle-même dans une illusoire plénitude. Si la musique est un art complètement fabriqué par les êtres humains, tandis que les couleurs conservent un certain rapport à la nature, ce qui pourrait sembler une limitation en fait de toute sa grandeur:

C'est un des grands avantages du musicien, de pouvoir peindre des choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de représenter celles qu'on ne saurait voir; et le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude et le silence même, entrent dans les tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à

16. Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, deuxième édition, 1983, p. 117.

une lecture égale et monotone, et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse.
(OC, 17, 191)

Curieusement, de Man ne s'arrête pas sur cette merveilleuse image de l'auditeur que berce une lecture régulière, qu'endort le son de la voix monotone, mais que réveille un silence soudain, puisque le silence va être perçu comme un manque, l'abrupte cessation du son. Si, comme le dit Rousseau, tout l'art de la musique est d'arriver à mettre en scène le silence, alors 4'33" est bien un morceau rousseauiste, avant d'être transcendantaliste comme Thoreau ou bouddhiste à la manière zen.

Ici, je ne peux que renvoyer à une excellente démonstration, à cette lecture systématique de 4'33" que fournit Kyle Ganin dans *No such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*¹⁷. J'en déduis qu'en plus d'un sens Cage pourrait effectivement se dire l'héritier de Rousseau. *Silence* développe le paradoxe du silence impossible : comme Cage, nous avons tous tenté d'entendre en nous le sifflement des neurones et le ronflement du sang qui passe dans nos veines. Si nous n'y arrivons pas, cela ne veut pas dire que nous sommes morts ou que notre cerveau ne pense pas assez fort, c'est que cette endo-perception est impossible. Mais ce beau mythe de Cage peut servir de fondement, au moins dans son esthétique structurale (voire structuraliste), d'un temps qui sert de site ultime à la musique, site qu'il s'agit de garder ouvert pour ce qui vient :

Si vous considérez que tout son se caractérise par sa hauteur, sa force, son timbre et sa durée, et que le silence, qui est son opposé, et donc son partenaire nécessaire, se caractérise seulement par sa durée, vous en conclurez que des quatre caractéristiques du matériau de la musique, c'est la longueur du temps qui est la plus fondamentale. Le silence ne peut être entendu en termes de hauteur ou d'harmonie : on l'entend en termes de longueur de temps. Il a fallu Satie et Webern pour redécouvrir cette vérité musicale du son¹⁸.

Pour Cage comme pour Rousseau, donc, si la musique peut « imiter » le silence, il en découle un changement structurel de la théorie de l'imitation. Car, selon Rousseau du moins, c'est l'ouïe qui peut se substituer aux autres sens, et non l'inverse. Comme Aristote qui faisait de la musique l'art le plus « mimétique » (et donc déplaçait radicalement

17. Kyle Ganin, *No such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*, New Haven, Yale University Press, 2010.

18. John Cage, « *Defense of Satie* », cité par Kyle Ganin dans *No such Thing as Silence*, p. 80. Ma traduction.

le concept de *mimêsis* vers une dynamique qui opérerait de concert avec le fonctionnement de la nature, en dehors de toute idéologie de la copie d'un original), Rousseau pense que la musique peut provoquer des mouvements passionnels de l'âme indépendamment de toute «représentation» d'un objet. C'est donc bien une «mimêsis sans objet¹⁹».

Comme le rappelait Paul de Man, la théorie du silence dans la musique chez Rousseau découle de sa perception du côté figuratif du langage – qu'il soit verbal ou musical –, figurabilité définie dès le chapitre 3 : «Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre trouvé le dernier.» (OC, 17, 137) On pourrait aller plus loin et trouver dans l'ensemble des textes de Rousseau sur la musique une préfiguration des thèses les plus radicales de Cage. Ainsi dans l'«Examen des deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie», on voit Rousseau critiquer l'idée qu'un savoir sur la musique est naturel ou inné :

La plupart des hommes qui ne savent pas la musique, et qui n'ont pas appris combien il est beau de faire grand bruit, prennent tous leurs chants dans le *medium* de leur voix ; et son diapason ne s'étend pas communément jusqu'à pouvoir en entonner la basse fondamentale, quand même ils la sauraient. Ainsi, non seulement cet ignorant qui compose un air n'a nulle notion de la basse fondamentale de cet air, il est lui-même également hors d'état et d'exécuter cette basse lui-même, et de la reconnaître lorsqu'un autre l'exécute. Mais cette basse fondamentale qui lui a suggéré son chant, et qui n'est ni dans le son ni dans son entendement, ni dans son organe, ni dans sa mémoire, où est-elle donc ? (OC, 17, 280)

Rousseau conclut son analyse de manière bien peu essentialiste :

Quoique le principe de l'harmonie soit naturel, comme il ne s'offre au sens que sous l'apparence de l'unisson, le sentiment qui le développe est acquis et factice, comme la plupart de ceux qu'on attribue à la nature ; et c'est surtout en cette partie de la musique qu'il y a, comme le dit très bien M. d'Alembert, un art d'entendre comme un art d'exécuter. (OC, 17, 281)

Il faudrait commenter les efforts de Rousseau, tout avortés qu'ils eussent été en fin de compte, pour inventer une notation chiffrée qui remplacerait la visualisation des notes sur une partition par une série de fractions. Le système de Rousseau mettait l'accent sur la division des temps ; cette division devait se substituer à la verticalité iconique

19. Cf. Martin Stern, *Jean-Jacques Rousseau. La conversion d'un musicien philosophe*, Paris, Honoré Champion, 2012. Je reprends l'expression qu'emploie l'auteur, p. 250.

que représentent les notes visibles sur une portée. Il est intéressant de savoir que la notation chiffrée que Rousseau avait élaborée est encore utilisée pour certains systèmes de notation de musique orientale, notamment en Corée. Peut-être encore plus proche de Cage est sa remarque que le meilleur accompagnement d'une mélodie chantée – ceci est à propos de la querelle des Bouffons opposant les tenants de la musique française et ceux de la musique italienne –, que Rousseau ne cesse de vanter, est celui qui est parfois défaillant ou incomplet. Rousseau décrit comment le fils de Bambini, chef de la troupe des Bouffons, accompagne les chanteurs au clavecin :

[...] quelle fut ma surprise en observant les mains du petit bonhomme, de voir qu'il ne remplissait presque jamais les accords, qu'il supprimait beaucoup de sons, et n'employait très souvent que deux doigts, dont l'un sonnait presque toujours l'octave de la basse ! Quoi ! disais-je en moi-même, l'harmonie complète fait moins d'effet que l'harmonie mutilée, et nos accompagnateurs en rendant tous les accords pleins, ne font qu'un bruit confus, tandis que celui-ci avec moins de sons fait plus d'harmonie, ou du moins rend son accompagnement plus sensible et plus agréable ! (OC, v, 311-312)

Avec cet enfant savant et maladroit à la fois – celui qui sait mutiler l'harmonie si génialement s'appelle de plus « Bambin » –, nous n'entendons peut-être pas encore un clavecin « préparé », mais du moins nous nous approchons des *toy pianos* de Cage...

Est-ce à dire qu'il s'agirait de donner « raison » à Paul de Man contre Derrida ? Non, loin de là, car la conclusion que de Man tire de sa démonstration apporte une généralisation trop forte, trop harmonique, trop globalisante, lorsqu'il semble postuler que tout texte contiendrait et sa loi et la déconstruction de sa loi. Si la littérature est définie essentiellement par une tension interne entre son vouloir-dire (ses thèses positives) et la métaphoricité de son expression (ses métaphores qui se déconstruisent elles-mêmes), nous risquons d'en revenir aux impasses scolaires du « *New Criticism* », cette école américaine qui avait dominé aux États-Unis dans les années quarante et cinquante. Le danger est que ce programme peut se remplir de la même manière et cela, quel qu'en soit l'objet textuel. C'est contre ce risque que Derrida invente de nouvelles stratégies, multiplie les approches d'un réel daté et localisé, situe les textes dans leurs signatures et occasions.

Cependant, la thèse de Paul de Man est indubitable, sa démonstration proprement imparable, lorsqu'il s'agit uniquement de Rousseau. Les textes de Rousseau, contradictoires il est vrai, s'avancent d'eux-

mêmes vers les intuitions de Derrida qu'ils préfigurent. De même, on trouverait chez Derrida de nombreux passages qui annoncent une musique autre, non mimétique et non logocentrique. Ainsi, à propos de textes de Roger Laporte comme *Fugue* et *Supplément*, on trouve l'idée d'une musique du silence et du blanc qui consisterait en une pure rythmique de battements vides. Derrida cite en conclusion Roger Laporte : « écrire ne conduit pas à un pur signifié, et il se pourrait que la Biographie se différencie de la philosophie et au contraire se rapproche de la peinture et surtout de la musique, pour autant qu'elle ne comporte sans doute jamais un véritable contenu²⁰ »...

C'est donc au sens strict l'*ekphrasis* de la musique (surtout lorsqu'il s'agit d'une musique qu'on ne peut entendre) qui va revenir scander le principe d'ouverture à l'avenir, principe qui est fondamental pour le dernier Derrida. Il décèle dans la musique une féminité essentielle ou encore une passivité joyeuse. Dans un entretien avec Elisabeth Weber de 1990, Derrida confie qu'il craint que la philosophie, en tant qu'elle n'est que simple « prose », n'ait par trop refoulé la musique et le chant. Il ajoute qu'il entend en lui une pluralité de voix de femmes qui chantent. Face à elles, il ne peut qu'écouter : « La musique des voix, s'il y en a, je ne la signe pas. Je ne peux pas précisément en avoir la disposition ou la maîtrise. La musique, s'il y en a, et si elle arrive dans le texte, le mien ou d'autres, s'il y en a, la musique, d'abord je l'écoute. C'est l'expérience même de l'appropriation impossible. La plus joyeuse et la plus tragique²¹. » Dans une conférence donnée en anglais en 1987, il dit qu'il souscrirait entièrement à cette série de propositions qu'il donne entre guillemets : « La déconstruction n'est ni une théorie ni une philosophie. Ce n'est ni une école, ni une méthode. Ce n'est même pas un discours, un acte ou une pratique. C'est "ce qui arrive," ce qui arrive aujourd'hui dans ce qu'on appelle la "société," la "politique," la "réalité historique," etc. La déconstruction est le cas²². » En renvoyant

20. Roger Laporte, *Fugue. Supplément*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973, p. 64 ; cité par Jacques Derrida dans « Ce qui reste à force de musique », dans *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987, p. 103 ; rééd., *Psyché. Invention de l'autre*, t. 1, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998, p. 103.

21. Jacques Derrida, « Passages – du traumatisme à la promesse », dans *Points de suspension. Entretiens*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992, p. 409.

22. Jacques Derrida, « Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seisms », dans *Derrida d'ici, Derrida de là*, Thomas Dutoit et Philippe Romanski (dir.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2009, p. 243.

obliquement à la célèbre définition du monde dans le *Tractatus* de Wittgenstein («*Die Welt ist alles, was der Fall ist*») : notons que «*der Fall*» renvoie aussi bien au «cas» qu'à la «chute»), Derrida s'approcherait de la philosophie de la passivité radicale de John Cage, ou encore de l'intuition de Nietzsche, selon la citation en exergue, qu'il faut détruire encore plus ce qui est détruit en le «poussant» dans l'abîme, moins pour gagner en maîtrise que pour apprendre à laisser tomber l'homme en nous : ce qui tombe, nous le poussons par-dessus le marché ; en poussant les vieilles tables de la loi, nous savons que nous sommes ce qui tombe. Si nous ne pouvons apprendre à voler, au moins pouvons-nous apprendre à tomber.

Reste pourtant un dernier point de convergence que je ne peux éviter de mentionner, car plusieurs de mes remarques y tendent : les rapports entre la pensée de l'indétermination dans la musique chez Cage et la pensée de l'indécidable chez Derrida. Au risque de décevoir, je vais proposer un paradoxe : alors que nous avons aperçu de multiples recoupements, il semble bien que c'est sur ce point que la pensée et la pratique de Derrida et de Cage soient les plus opposées. Que signifie la pratique de l'aléatoire chez Cage ?

Cage reprend à Marcel Duchamp un concept qu'il cherche aussi à nuancer ou à critiquer. L'inventeur de la musique aléatoire ou indéterminée n'était autre que Marcel Duchamp. En 1913 (une excellente année pour lui), il composa *Erratum Musical*, une œuvre musicale potentielle dont les notes, en nombre égal au nombre de lettres du verbe «imprimer», étaient tirées à la suite et au hasard d'un chapeau²³. On pourrait considérer ceci comme un divertissement familial (Duchamp jouait les morceaux avec ses sœurs) sans grande importance, si ce n'était qu'en 1913 Duchamp avait aussi fabriqué un premier «*ready made*», sa roue de bicyclette vissée à l'envers sur un tabouret de cuisine. Or, curieusement, étant donné son admiration pour Duchamp, Cage n'appréciait guère *Erratum Musical*. Il le commente en ces termes : «On y trouve trop de choses qui pourraient se produire et qui ne me semblent pas intéressantes, comme mettre ensemble les morceaux de papier et l'action de secouer le chapeau²⁴. » Cage trouvait ce processus à la fois trop simple et trop directif. Duchamp restait pour

23. Cf. Calvin Tompkins, *Duchamp: A Biography*, New York, Holt, 1996, p. 133.

24. Kenneth Silverman, *Begin Again: A Biography of John Cage*, New York, Alfred A. Knopf, 2010, p. 228. Ma traduction.

lui un grand calculateur, un prestidigitateur cachant ses intentions longtemps à l'avance pour rester le maître du processus de production.

À l'encontre de cette pratique, tous les processus aléatoires de Cage, tels ses usages répétés du *I Ching* et d'autres systèmes d'indétermination, n'avaient pour seul but que de détruire l'illusion de maîtrise reposant sur l'intention de l'artiste. Les calculs devaient être suffisamment répétés, fonctionner selon un programme absurde, afin de détruire toute intention. Cela ne revenait pourtant pas à éliminer le goût de l'artiste, la participation active des interprètes ou même la réaction participative des auditeurs. Cage pouvait résumer sa carrière dans les années quatre-vingts en ces termes : « J'ai voué ma vie à la non-intention²⁵. » Une telle attitude quiétiste amena le philosophe Norman O. Brown, pourtant un fidèle ami du compositeur, à le critiquer sévèrement. Brown, dans une conférence sur Cage à Wesleyan University en 1988, laissa tomber ceci : « Les résultats des opérations aléatoires sont toujours impeccables – l'expérience ne peut jamais rater²⁶. » On trouverait de semblables remarques chez Joyce, qui disait dans les années trente, en commentant le processus additif de la composition de *Finnegans Wake*, que c'était le hasard qui lui fournissait toujours ce qu'il cherchait... Ceci suggère que ce que l'on appelle « *serendipity* » en anglais préside à la création verbale ou musicale. Dans ce cas, c'est toujours l'Autre qui a raison : il suffit de faire confiance au hasard des chocs des sons ou des signifiants, ils confirment tous l'inépuisable fécondité du dehors.

En revanche, si Derrida part d'une critique de l'intentionnalité husserlienne pour insister sur l'indécidable, jamais il ne laisse la décision au hasard. On le voit dans les textes des années quatre-vingt-dix, par exemple dans *Force de loi*, un livre où Derrida explicite sa « hantise de l'indécidable²⁷ » : « L'indécidable n'est pas seulement l'oscillation ou la tension entre deux décisions. Indécidable est l'expérience de ce qui, étranger, hétérogène à l'ordre du calculable et de la règle, *doit* cependant – c'est de *devoir* qu'il faut parler – se livrer à la décision impossible en tenant compte du droit et de la règle²⁸. » Le moment de suspens de l'indécidable est un point de vacillation auquel la déconstruction nous ramène sans cesse. Souvent, ce moment équivalait à une traversée de

25. *Ibid.*, p. 370. Ma traduction.

26. *Ibid.*, p. 369. Ma traduction.

27. Jacques Derrida, *Force de loi. Le « Fondement mystique de l'autorité »*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2005, p. 52.

28. *Ibid.*, p. 53. C'est Jacques Derrida qui souligne.

l'impossible. Derrida répète qu'il n'y a de décision qui vaille sans la traversée de cet impossible – ce qui lui fait dire que les conditions de possibilité de Kant deviennent chez lui des conditions d'impossibilité dans *Papier Machine* et ailleurs. Ceci correspondrait effectivement au moment de folie que Norman O. Brown ne retrouvait pas chez Cage ; il aurait pu l'observer chez Derrida. Derrida est beaucoup plus tragique et dionysiaque que l'apollinien invétéré qu'était Cage.

Si toute la démarche de Derrida démonte ou déconstruit la mise en scène husserlienne de l'intentionnalité et vise donc à excéder la méthode phénoménologique, comme le fit avant lui mais autrement Heidegger, Derrida reste pourtant, d'une certaine manière, lié à la structure de l'intentionnalité, même si c'est pour la nier. C'est ce qu'a démontré Raoul Moati dans un excellent livre qui analyse la querelle entre Derrida d'un côté, et Austin et Searle, de l'autre²⁹. En effet, de manière systématique, Derrida tend à poser un impossible qu'il faut traverser afin d'arriver à l'indécidable fondateur. En ceci, il semble plus proche de la position d'Arnold Schoenberg, le « père » spirituel que Cage rejeta assez tôt. Comme le rapporte Cage, Schoenberg avait déclaré à ses élèves : « *My goal, the goal of my teaching, is to make it impossible for you to write music*³⁰. » Il atteignit ce but avec Cage qui comprit assez vite qu'il ne pourrait écrire de la musique que s'il partait sur de nouvelles bases. Il fallait qu'il cesse de s'empêtrer dans la dialectique schoenbergienne de l'harmonie et de l'anti-harmonie dodécaphonique, et se lance dans une pratique totalement nouvelle du rythme marqué par les percussions, inventant une manière littéralement inouïe de penser le temps dans la musique. Cage se montrerait en fin de compte plus proche de l'idéal de la *Gelassenheit*, mystique prônée par Heidegger, qui fut, lui, le père spirituel de Derrida, rejeté peu à peu par le philosophe français. Nous aurions ici un curieux effet de chiasme : chacun d'eux aurait échangé avec l'autre son père symbolique, Schoenberg contre Heidegger... Et, de fait, ces deux « pères » deviennent dans les œuvres de leurs disciples indisciplinés de vrais « murs » contre lesquels ils ne cessent de battre du poing ou d'écrire des graffiti provocateurs³¹.

29. Raoul Moati, *Derrida/Searle. Déconstruction et langage ordinaire*, Paris, PUF, 2009.

30. Cité par Kenneth Silverman dans *Begin Again*, p. 24. « Mon but, le but de mon enseignement, est de rendre l'écriture musicale impossible pour vous. » Ma traduction.

31. Je reprends la déclaration de John Cage à Richard Kostelanetz qui racontait que Schoenberg voyait qu'il n'avait aucune disposition pour l'harmonie et que ceci l'empêcherait de composer. Schoenberg lui avait dit : « *You'll come to a wall you won't be able to get*

Pour arriver à une formulation qui sache accueillir sans les réduire les contradictions et tensions observées jusqu'ici, je hasarderai cette proposition : Derrida et Cage se retrouveraient dans une utopie musicale qui donne un programme à réaliser, tendu vers l'Autre d'un avenir. Cette utopie serait condensée par cette interrogation d'un des personnages de *Finnegans Wake* : « *The mujic of the footure on the barbarihams of the bashed*³² ? » Par cette phrase, Joyce suggérerait qu'il s'agit de reprendre le programme musical de Wagner sans souscrire à l'idéologie de l'œuvre totale ni aux mensonges rassurants ou trompeurs quant à une récompense future (ce qu'évoque en allemand l'expression « *Zukunftsmusik* », qui est aussi le titre d'un essai de Wagner). Comme le voulait Wagner, il faudrait imaginer la musique de l'avenir en sachant qu'elle sera jouée sur les instruments (orgues de barbarie, ou autres) du passé, des instruments pauvres, mécaniques et répétitifs. Selon un espoir éthique ou politique, nous devons lui préparer un avenir plus juste. Ici, dans cette utopie, les moujiks russes viendraient danser parce qu'ils se seraient émancipés des barbares qui les avaient maltraités. Il s'agit moins de voir l'avenir en rose que de l'entendre, d'avoir une oreille en éveil pour son inouïe nouveauté, et ce, par un processus verbal et musical qui nous apprend à « garder » le silence comme sa composante la plus précieuse.

Nous retrouvons cette « garde », réserve et excès à la fois, dans le mélange de modestie et d'assurance en sa gloire future que Marcel Proust témoigna un jour face à sa servante au grand cœur, la fidèle Céleste Albaret. Un soir, vers la fin de la guerre, alors que Céleste était employée chez lui depuis quatre ans, il déclara : « Ma chère Céleste, je me demande ce que vous attendez pour écrire un journal. » Céleste se mit à rire, pensant à une moquerie, mais Proust était sérieux, car il savait que tout livre ne peut que s'inscrire dans un marché de la littérature ; il ajouta qu'après sa mort un tel journal se vendrait bien mieux que ses propres livres. Pour appuyer ses dires, il promit de commenter ce journal dès qu'elle l'aurait écrit : « D'ailleurs, j'irai encore plus loin, Céleste : vous l'écrieriez, et moi, je vous le commenterai. » Céleste ne put que s'écrier : « C'est ça, Monsieur ! Vous répétez constamment que vous n'avez pas le temps de faire ce que vous avez à faire, et vous voudriez commenter mon journal par-dessus le marché ! » Voici la pure

through. » Mais Cage continue : « *So I said: "I'll beat my head against that wall."* » (Cité par Richard Kostelanetz dans *Conversing with John Cage*, New York, Routledge, 2005, p. 5.)

32. James Joyce, *Finnegans Wake*, Londres, Faber, 1939, p. 518, ligne 28.

utilisation de cet idiome, puisqu'il se révèle comme la marque du supplément qui sauve. Proust se contenta de soupirer, ajoutant : « Vous avez tort, Céleste, et vous le regretterez. Vous n'imaginerez pas le nombre de gens qui viendront vous voir après ma mort, ni qui vous écriront. Et à ceux-ci, naturellement, telle que je vous connais, vous ne répondrez pas³³. » Ce silence modeste, voire céleste, apporté en plus, qui fait donc irruption « par-dessus le marché », participe aussi de l'écriture du grand Livre qui ne s'achèvera qu'en nous.

33. Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, avec la collaboration de Georges Belmont, Paris, Robert Laffont, 1973, p. 162-163.