

le moulin à café de schubert

Martin
Davorin-Jagodic

Le fait nous a été raconté par Franz Lachner. Celui-ci rend visite à Schubert; il le trouve sans aucun entrain au travail. Visiblement content de cette diversion, Schubert l'invite à prendre un café et il commence à moudre les grains dans son moulin à café. Au bout d'un moment il s'écrie «d'avoir trouvé», s'interrompt et se met à décrire les groupes de sons qu'il entend. Suit une question de Lachner : «Est-ce le moulin à café qui compose et non pas ta tête?» Réponse de Schubert : «C'est juste Franzl! La tête cherche quelquefois après un motif toute la journée, ce qu'une petite machine trouve en une seconde.»

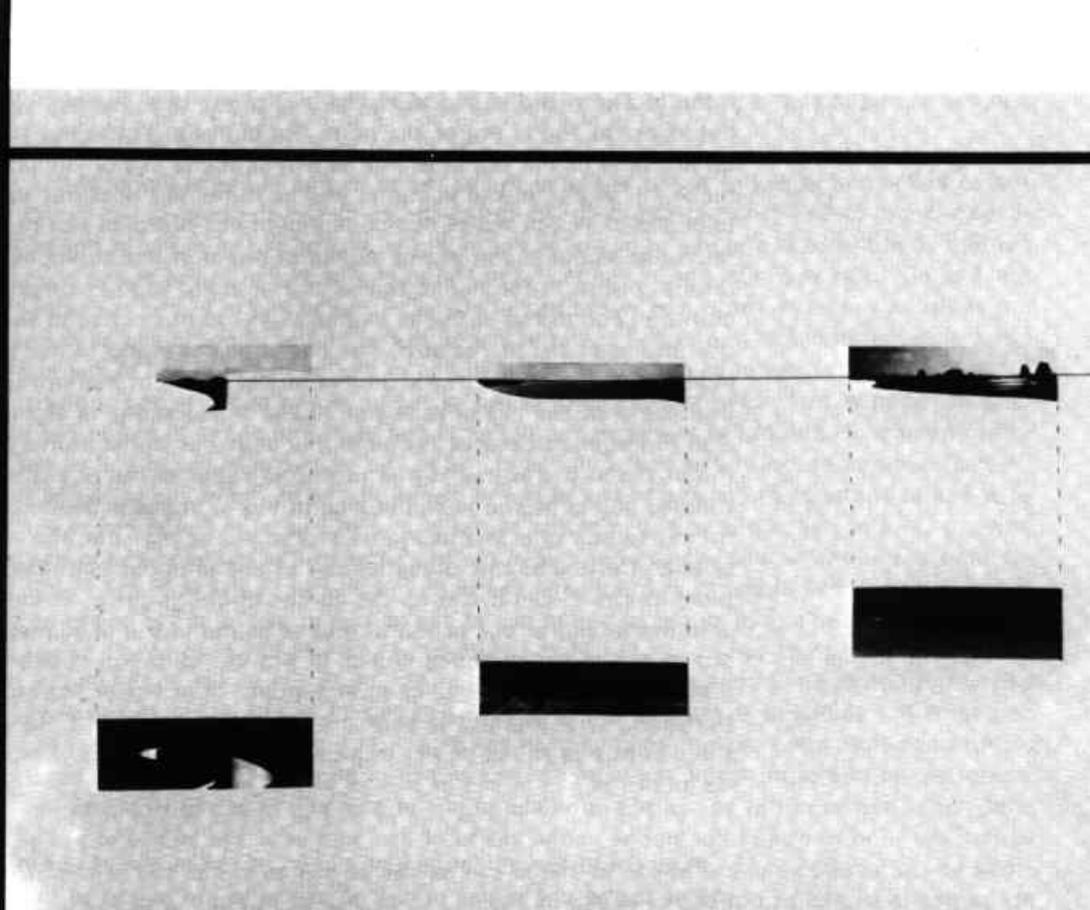
Ouvrons n'importe quel livre d'art : qu'il y soit fait mention — comme le note un Paul Klee en distinguant entre «chaos véritable» et «chaos comme opposition» — des relations entre ordre, désordre, objets et techniques, voilà ce qui est extrêmement rare. D'habitude on ne se donne pas autant de mal : à quoi bon puisque tout est clair; le chaos, c'est le trop plein et c'est rien; la figure, à l'autre extrémité du parcours, à côté du niveau zéro, est justement ce un-peu-plus que le rien, qui en fera un maximum de sens. C'est presque un lieu commun : ou bien c'est la confusion et le bruit et l'art n'en a que faire, ou bien c'est déjà la figure et on explicitera les attributs des matériaux, modèles formels, procédés d'agencement et leurs significations : sémiotique; structures et discours. Pourtant une œuvre se reconnaît dans ces passages entre les deux extrêmes, chaos et ordre; elle en porte des signes, elle-même en est la marque. Au verso de *ce processus* on lit : chronologies et médiateurs supprimés, temps élastique — clin d'œil ou point d'orgue — projet utopique. Dans la mesure où l'œuvre est fondée sur cette contradiction, on a pu parler de «tour de force» : c'est l'objet fermé et ouvert, simultanément. Ouvert et fermé au désordre; multiplicité aléatoire et incertitude, aux clameurs et bruits de fond.

Premier temps. On travaille et on ne travaille pas. Pas de directivité, la réflexion ne s'oriente pas vers un point précis. Le «*scanning*», décrit par Anton Ehrenzweig inconscient «tire parti des modes de vision indifférenciés qui paraîtraient chaotiques au regard normal. Si l'on essaie de tendre son énergie, de sortir de ce flottement, il peut s'en suivre un état de découragement. Non, décidément, on n'est pas en humeur d'écrire. C'est ainsi, sans enthousiasme, qu'apparaît Schubert à Lachner, qui lui rendit visite, en début 1826 à Fruhwirtshaus près de Karlskirche à Vienne, où Schubert avait aménagé l'année précédente.

Deuxième temps. Interruption. Élément perturbateur et parasite, comme cela se

Ci-contre :
Extrait de "Improvisa-
mente" de Martin Davo-
rin-Javodic.

Ci-dessous :
La chambre de Schubert,
dessin à la plume de
Moritz von Schwind,
1821.



dit des points qui interfèrent, brouillent aussi, des ondes sonores ou rayons lumineux. Incident faible; quelques bruits : sons de la porte, crissement du plancher, timbre aussi de la voix; rien que de très ordinaire, mais cela peut disperser des ombres, faire reculer l'inquiétude. Schubert accueille son ami avec soulagement. En grand amateur de café — Lachner s'en souviendra encore cinquante ans plus tard et rapportera que sa virtuosité dans la préparation du café ne cédait en rien à son art de composer —, il s'affaire aussitôt à en préparer. L'espace reste banal, ouvert, presque vide. Comme la chambre elle-même. Continuum. A bord faible.

Troisième temps. Événement. Tourner la manivelle du moulin à café, le transforme en machine à musique. Ses grincements, le broyage des grains, émettent des signaux, des rythmes bien sûr, mais aussi des figures de sons¹. «Les mélodies et les thèmes viennent, à vrai dire arrivent tout à coup. C'est la sixte, ce ra-ra-ra, c'est ça!» La machine projette des bruits et simultanément donne à entendre autre chose; elle fait gagner du temps..., entre recherche et découverte il n'y aura plus de temps vide; tout se met en place en un clin d'œil, «ce que la tête cherche quelquefois toute la journée, une petite machine le trouve en une seconde.»

Peut-on dire que c'est un processus de création qui y est décrit? Un processus? Dès le commencement tout se projette en double, sur deux plans, général et particulier. Dans chaque aire : infinité des possibilités. Côté discontinuité : événement, fait précis, immédiat et particulier, localisable selon un système de coordonnées. Côté continuité : fond général et indifférencié; comment en extraire une figure et

qui informe? D'où d'autres scissions, sans fin : objectif/subjectif, chiffrage et interprétation, ordre et incertitude. Extraire des figures c'est marquer, (se) faire détacher du fond, ériger un bord. Problèmes d'échelle; on lira le petit dans le grand, ou le plein dans le vide, en réciprocité, selon le point de vue où l'on est placé. Il serait faux d'écouter, encore une fois, le bruit seulement dans telle ou telle direction, par exemple acoustiquement. Alors ce seront des phénomènes sonores a-périodiques, complexes de vibrations non-harmoniques, ou encore, nous prendrions comme critère leur intensité. Or, je peux écouter un son musical, longuement, comme j'écouterai la pluie laquelle est, comme chacun le sait, du bruit. Voici ce qui anticipe sur *cet accord*, sans forme, sans lieu, sans bord précis. Ce qui est indéchiffrable, indifférencié. Circonstance. Indétermination. Grands nombres. Plus le bruit de fond se fait envahissant, plus difficilement la figure se fraie un passage. Son émergence devient problématique et est constamment menacée d'arbitraire; il faut d'abord traverser un écran. Ecran qui est étendu aussi par la musique elle-même; objets mémorisés, lieux culturels. Composer devient un «tour de force», en même temps que la musique se rigidifie, tel un barrage, elle se doit de le faire oublier. Cette difficulté objective se lit dans l'impossibilité de s'approprier, «tout simplement», tel ou tel champ de composition : figures et formes s'inscrivent nécessairement contre tout schéma et sont hautement individuées; des soupçons pèsent sur toutes les techniques. Ainsi la grande variation, ouverte, expulse des objets-limites. C'est comme si chacun tendait à se poser comme le dernier — ultime partition, livre total...; il sera cette musique de bord, le garde-fou, le bord lui-même entre la musique et ce qui est de l'«autre côté», l'espace inorganisé, le bruit de fond.

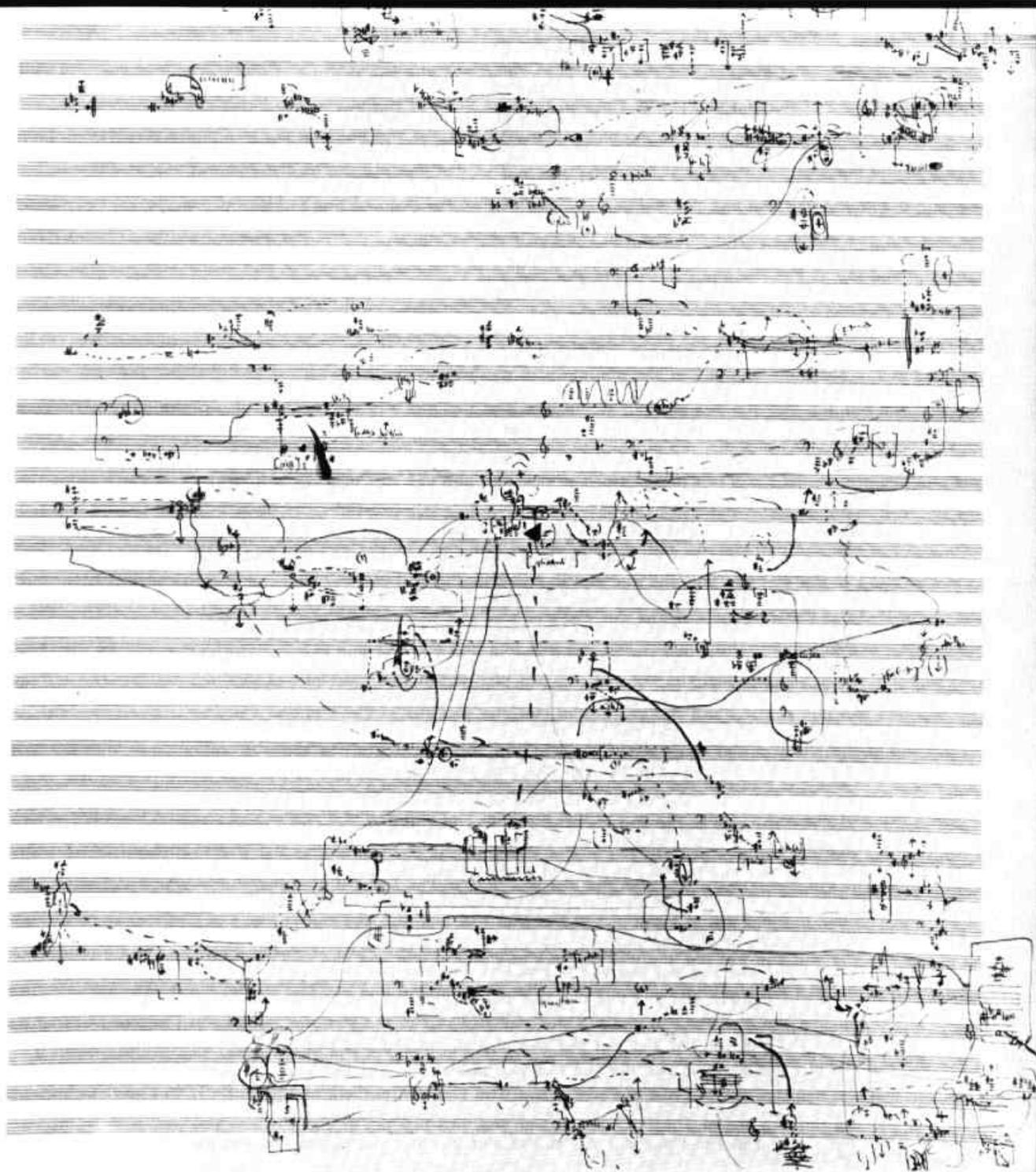
Pour commencer il faut séparer le son du silence et du bruit, mais la séparation elle-même forme une surface double : zone de protection et lieu où interfèrent des sons parasites. Cela peut être le choc dont l'intensité diminuera aussitôt — telle une irruption trompeuse et c'est ce signal qui maintenant agirait en perturbateur — pour se rapprocher du silence. Ou, plus souvent, c'est une membrane collée tout contre les objets émetteurs de désordre; les repoussant, elle s'imprègne du bruit : sons tenus, temps et harmonies suspendus, frottements, oscillations; «comme un mince rideau qui pendrait du ciel, râpé et opaque tout à la fois»². Et si sur ce fond apparaissent des signaux et des figures, ce sera toujours pianissimo, «comme un souffle», «de loin», «comme si cela retentissait derrière le rideau et cherchait vainement à passer au travers sans en trouver la force». Quand la rupture se produit, elle est plus que le résultat d'un processus progressif, «logique» : «Sans la moindre proportion avec la sonorité de l'orchestre auparavant, même avec le crescendo qui mène à cette percée», on «atteint moins son sommet que la musique ne s'étire avec un mouvement brusque du corps. La déchirure survient de l'autre côté, par-delà le mouvement propre de la musique. On intervient en elle.» Il est périlleux de trancher, de *décider* : ici, c'est le silence ou encore foule, chaos, et de l'autre côté, à partir de cette limite, un monde ordonné, celui de la musique s'inaugure. La séparation n'est plus claire, la porte s'ouvre sur le vide, l'ancien Largo con introduzione, portique majestueux et arc de triomphe, il y a longtemps qu'il est devenu une formalité. On n'y croit plus. On ne croit plus à la coupure, à la décision. D'ailleurs coupure et décision c'est la même chose. Elles sont inapplicables, débordées, elles se dissolvent. Objectivement. L'incertitude est celle des matériaux, elle fait partie d'un monde inconnu auparavant mais d'un monde objectif. Situés en dehors de l'ancienne topologie, les parcours harmoniques vagues, errance

et brouillard, espace incertain, se sont glissés dans la séparation. Entre les ensembles aléatoires et instables, et la probabilité musicale il n'y a pas de coupure mais des ponts. Pour le moment.

Bord, ouverture et bruit de fond. Les possibilités d'une musique sont-elles calculables, ou au moins prévisibles, et comment? Schubert entend-il *réellement* à partir des bruits produits, d'abord tel ou tel intervalle de sons, ensuite des motifs et thèmes qu'il communique rapidement à son ami Lachner? Bien sûr que non. Ce qui est entendu, l'est à travers une grille. Celle ordonnée par notre système musical qui analyse et agit comme filtre correcteur. De plus : l'écoute et ses critères sont aussi subjectifs : le message ici est déchiffré par un musicien nommé Schubert. Concentration momentanée d'une plage de bruits, des coordonnées d'un espace musical préétabli et d'une écoute spécifique. Voilà pour expliquer la rapidité de transmission, de traduction et ses raccourcis : «Machine, elle, trouve en une seconde.» Tout au plus la machine est ici un stimulus; elle aide «par hasard», circonstanciellement, à faire émerger, à amener jusqu'au plan de surface, la figure qui est déjà là, à peine camouflée, résultat d'un travail antérieur et intérieur. En cela le moulin à café de Schubert diffère des machines à composer d'aujourd'hui. Lesquelles sont des outils de travail, et ceci deux fois, en tant que moyen de composition et en tant qu'instrument d'exécution. Cependant le moulin à café est en même temps moins et plus qu'une machine à composer. Moins, puisque *objectivement* il ne produit pas des sons qui pourraient faire partie d'un système, d'une syntaxe musicale : il n'est pas un instrument de musique. Or, et c'est en raison même de cette non-conformité, il est aussi plus qu'un appareil à produire la musique : son imperfection est précisément ce qui donne à entendre, subjectivement, plus et différemment que dans n'importe quel système musical. Peut-on parler encore de l'*orientation* : les instruments et écoutes sont-ils situés devant l'écran des coordonnées codées, ou ne sont-ils pas «sous-entendus», *derrière*; se produisent-ils — question posée en termes de la ligne temporelle — avant la solidification de l'écran ou c'est *après* qu'ils le fissurent? Que reste-t-il, *maintenant*, au contact des machines à composer de la relative indépendance gagnée par les figures sur des instruments? Indépendance de la figure et surtout celle des techniques de composition. Ce qui autorisait quelquefois, à mettre les instruments, leurs spécificités, entre parenthèses et à éviter de définir une partition en fonction de tel ou tel instrument ou ensemble d'instruments, pour que, ultérieurement, la nécessité même d'une exécution cesse d'être évidente. Je cite, pour mémoire, le dernier projet de Webern, tel qu'il a été entrevu par le compositeur Cesar Bresgen : «Webern parla du temps accompli : il considérait avoir terminé le travail proprement dit par (ces) esquisses graphiques. Il précisa qu'il ne tenait pas à entendre cette pièce exécutée. L'œuvre résonne en elle-même, disait-il, je l'entends complètement, il suffit que la pièce soit terminée, le son est toujours là, et la reproduction ne pourrait la présenter de manière plus parfaite». D'autre part, et en prenant pour référence la conclusion du *Traité d'harmonie* de Schönberg, une musique qui, avant, donnait la priorité absolue surtout aux paramètres des hauteurs et des durées, et devait s'estomper *derrière* le timbre, la «hauteur du son n'étant que le timbre développé dans une seule direction». Alors plus que jamais la composition musicale deviendrait tributaire de l'instrumentarium. Ces contradictions anticipent l'absence d'un ordre, les clameurs et le chaos des musiques sans champ délimité, sans lieux, ni bord, traversées par des faits extra-musicaux. Devant ces contradictions les machines sont impuissantes, *inactuelles*. Elles ne peuvent composer que dans une seule condition : tous les vecteurs d'un «espace de communication» seront rigoureusement imposés. Lisibles à l'avance. Ainsi imaginer, écouter, composer et

1. Lachner note qu'il s'agit du quatuor à cordes dont un mouvement a pour thème le lied *Der Tod und das Mädchen*; les trois premiers mouvements de ce quatuor ont été composés en 1824, mais toute la composition n'a été terminée qu'en 1826; il ne peut s'agir que du dernier mouvement.

2. Cf. Mahler par Theodor M. Adorno.



Extrait de « Pièces pour pianos » de Martin Davorin-Jagodic.

exécuter devient la même chose. Cette « même chose » qui est ici le contraire de beaucoup : il ne devrait jamais y avoir qu'une seule solution : du côté de l'émetteur et du côté du récepteur l'intelligence sera totale. A tous les étages ; pour qu'un signal s'installe, séparé du « bruit » — c'est le premier décriptage — et pour qu'il soit déchiffré correctement — deuxième décriptage — par l'auditeur. A l'encontre d'un « Totalklang » impossible, bruiteux et anarchique, aux nuages de points des directions et vitesses indéterminées, voilà de nouveau un champ, rétréci, comme s'il voulait se réduire, et tout réduire, cette fois-ci à un seul objet. Une telle « compositio' » s'aligne en droit fil sur des systèmes clos, unitaires. Se loge dans la décision. C'est connu, un ordinateur ne sortira que ce que l'on y met. A peu de choses près. Il n'y aura pas de surprise, pas d'accident. Ni de « hasard ». *Idem* pour les méthodes stochastiques. De toute façon, les résultats obtenus passeront par d'autres cribles et l'on saura déjà choisir ce qui convient. On verrouille les portes, c'est le retour à l'écran, épaissi d'un nouveau système protecteur.

Ecouter les grands nombres ? Bruit de fond sans figure, sans thème ni voix « claire ». Est plus proche des grands nombres cette « écoute » de l'« harmonie universelle » de Tchouang Tseu que les rapports numériques pythagoriciens : mise en accord, totale et anarchique, de tout son, fait et être, de façon indifférenciée, sans contraste. Ou encore : temps « élastique » contre temps mesuré. Pas de plages de temps subordonnées les unes aux autres, aucune temporalité n'est prépondérante. Tout point indiquerait d'autres commencements possibles ; horizontalement, à partir de n'importe quel moment, et en profondeur, en un seul point : temps sous-entendus, contenus dans une multitude de voix. Aussi, « polyphonie » non seulement comme opposée à la monodie, mais en négation de toute technique qui chercherait à découper un espace singulier dont les cases et lignes s'instaureraient en nouvelles normes. Polyphonie où l'on entendrait « ces tendances au chaos sonore, inorganisé, à la simultanéité désordonnée et contingente "du monde"... »³. De toute façon l'écran est double, séparateur et transmetteur. L'objet est déjà instable, prêt à se dissoudre et à basculer du côté du bruit. Pour retomber dans le monde indifférencié, sans directivité, de l'« harmonie universelle ». Il est à parcourir sans l'aide d'un itinéraire, ni de poteaux indicateurs, sans le secours d'une carte d'ensemble au demeurant impossible. Situation proche d'une « promenade parfaite » taoïste : marcher sans se soucier aucunement de sa destination, regarder sans se rendre compte des objets rencontrés.

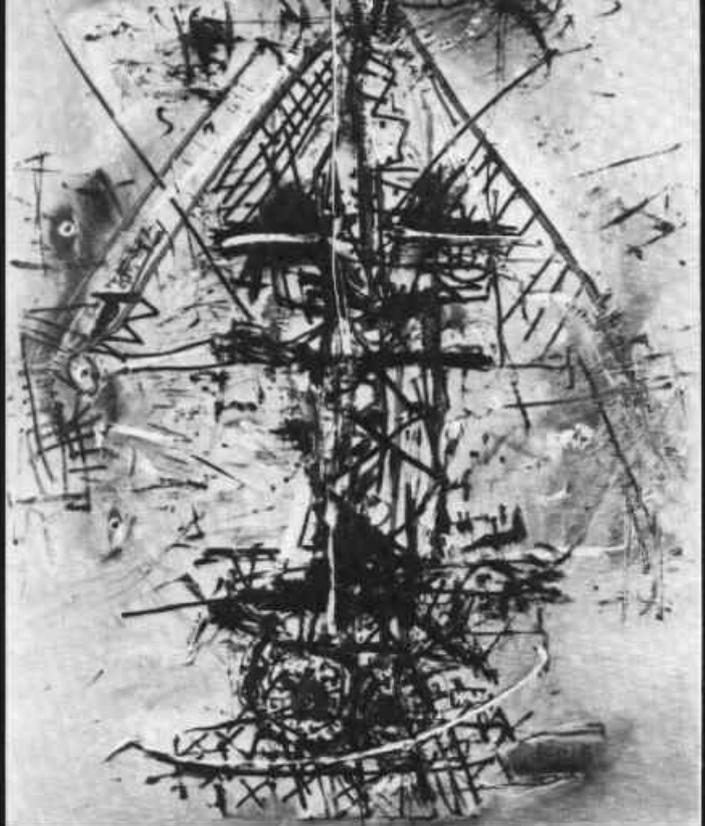
Ecouter plutôt que d'ouvrir un nouvel « espace de communication ». Pour commencer il me faut éviter de considérer le bruit comme une quantité. Que de telles considérations se situent dans les champs aussi différenciés qu'acoustique ou sociologie, n'en change rien. Une quantité sera mesurée. Je continuerai d'agir en décripteur, en analyseur. Il me faut tronçonner, filtrer coup par coup. Ouvrir et fermer. Prendre mesures, contrôler des seuils, tester la tolérance aux parasites, interférences, brouillages. Définir des degrés d'approximation. La manivelle tourne et son bruit produit les intervalles de sons : « ra-ra-ra », c'est la sixte, et cet autre « ra-ra- » est une autre étendue. Le tout donné, y compris les configurations rythmiques, approximativement. De même, en abandonnant ce qui est local, tout objet n'est qu'une réalisation approchante du projet. C'est précisément dans la multiplicité et la complicité relationnelle entre les principes, projets, formes et réalisations, qu'il peut y avoir des écarts, l'approximation, l'à peu près. Tolérables ou intolérables. Les échelles

3. Mahler, *op. cit.*

sont posées dans toutes les directions et finissent par former des rets qui ne laissent traverser que des micro-phénomènes, secondaires et fugaces, à faible autonomie. C'est dans la *mesure*, et il nous faut entendre le mot mesure littérairement, où sont formés des systèmes relationnels, avec leurs réseaux, cases et lignes, nœuds d'étoiles et repères, qu'on peut parler de hasard. Il en est partie intégrante; il dirige les flux d'événements et les rayonnements d'énergies; il distribue les chances et les revers. Commandé par les grands nombres il régit à son tour; il n'est pas étonnant qu'en musique on procède, pour employer une expression chère à Daniel Charles à la «domestication du hasard»; cela, on peut le lire par récurrence: sa propension est précisément de tout ordonner, gérer, régulariser. Il est depuis longtemps, on le sait, «objet de science». Ainsi la théorie de grands nombres tente légitimement à devenir la théorie de composition musicale. Réciproquement une telle musique en tire sa propre légitimité. C'est un constat: tout se passe comme si l'on voulait sauvegarder un territoire-musique, sa légalité, c'est-à-dire ses signes et symboles, et ses pompes. Frappée au sceau du hasard, parée du halo scientifique, elle en obtient ses titres de noblesse; ou, plus prosaïquement, ces armes sont sa nouvelle marque déposée dont elle bénéficie des garanties et des droits de se constituer comme la seule musique légale.

Essayons de procéder à une double négation. Schubert, maintenant, ne note rien. Il n'entend pas «cette sixte», ni aucun autre écart, motif ou thème. De même: il ne cherche pas à enregistrer, à mémoriser, le bruit «tel qu'il est». Il perçoit ce *moment-là* comme un «moment musical». En *cet* instant toutes les relations sont ruinées: plus de jeux, de combinaisons. Rien à sélectionner. Ce n'est pas une affaire de calcul, de la probabilité stochastique, ni de la théorie de l'information, musicale ou autre. Non pas un nouvel «espace de communication», mais un *no man's land* qui n'aurait rien de désolant; où tout est «signe» à «produire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont».

Première supposition. Quitter le bord, délocaliser l'objet-limite. Une relation, encore sonore, de la figure au bord du fond aléatoire cesse de s'en détacher, tel un signal, ou une histoire. Déjà, la «dissonance», et surtout le timbre, la polyphonie chaotique, la lutte contre l'évidence de la mélodie, marquent les étapes et les degrés d'ouverture par où entrent les bruits parasites pour barrer la route à la «voix claire», dont l'information est d'autant plus criarde qu'elle est réduite à un seul canal. Peut-on aller jusqu'à former des figures à peine différentes de fond? Où cet «à peine» n'aurait rien de pathétique. Aller jusqu'à déborder le texte. Ce sont des figures dites «secondaires»; elles seront instables, à faible autonomie. Dans la terminologie banale on parlerait plutôt d'accompagnement que du thème. Bien sûr il s'agit ici de l'accompagnement débarrassé des formules stéréotypées; celles-ci, purement mécaniques, sont du reste des conséquences d'une conception de la voix principale, «claire», qui, pour imposer sa propre inauthenticité, se doit de réduire tous les sons autour d'elle à un support vide. La figure d'accompagnement, à l'opposé de celle de la structure à identification forte, conserve quelque chose de son caractère anarchique — flexible, mouvant et indéfini. Ce sont aussi des attributs d'anticipation: elle porte plus loin son aptitude à changer, et empêche ainsi la structure — et son texte — de se former. Le dissout et se dissout en se multipliant. A côté du texte. Situation possible. Sans instrumentation, sans plan, sans tracé. Fluctuation, osmose. Où tous les sons pourraient apparaître: cette situation n'est pas une ligne prescrite de passage, de séparation. Ne connaît des problèmes d'identification ni d'opposition. Situations inachevées, à l'information



« Le bateau ivre », Wols,
env. 1945.

disséminée. Aussi : inchiffrables, non-représentatives. Souvent injouables. Transitions et parenthèses : à peine constituée la figure se disqualifie — que cela se produise en un clin d'œil, où en se répétant senza fine — ; elle cherche à se faire oublier. S'amplifie ou se tait jusqu'à se répandre en bruit de fond.

Deuxième supposition. Ce qui précède c'est encore le champ de la copie ; on a souvent trouvé les possibilités de progresser dans les éléments « inachevés », secondaires, ceux auxquels normalement on ne pensait pas, inscrits dans les œuvres précédentes. En revanche, la copie de la copie récuse le champ musical en tant que l'« origine » de la composition musicale. Ce qui est ainsi abandonné, c'est l'agrandissement du champ ; sont dévalorisés les méthodes et processus, toutes les techniques et modèles, qui finissent seulement par atteindre la périphérie de ce qui est déjà là. C'est-à-dire que l'on refuse de gérer ce qui est déjà prévisible, et par conséquent programmable, puisque contenu, d'une façon latente, dans ce que nous connaissons. Donc pas d'accumulation ni d'affaiblissement, pas de prolifération en ligne droite. Au lieu de ligne : pas à côté. Mouvement infini *entre* les points. Sans que les deux points, contingents dans le temps ou échelonnés en profondeur, simultanément, soient encore eux-mêmes des sons. Précisément, aucun objet (signe) ne s'impose *a priori*. Globalement. Accepter l'incertitude comme moyen, le seul, de composer, cela montre une *possibilité* qui n'a rien en commun avec une affirmation tautologique ou une contradiction absorbée, ou encore laissée sans solution. Musique qui ne se soucie pas de son objet, ne cherche nullement à s'ériger en son « objet propre ». C'est examiner, « en musicien », les processus et situations hors la musique, sans les traduire dans un système de sons. Délocation, effacement, retournement : les objets sont circonstanciels, ponctuels et non-

évolutifs. Pulsation. Sur place. Et non pas avance. Ni stables, ni instables. Si l'objet est le résultat d'une situation circonstancielle, il l'est en ceci qu'il n'a rien à faire avec une totalité, ni avec ses centres et ses décisions. Sans qu'il s'instaure pour autant lui-même en un détail fort. Ainsi le temps est indifféremment clin d'œil et point d'orgue. L'objet provisoire ne s'identifie pas au temps bref. Il est temps utopique ; il surgit, dans une « soudaineté » fulgurante, sonore ou aphone, sans que ce point de temps puisse être ni annoncé, ni programmé.

C'est déjà ce « meilleur moment » dont parle Mozart à Rochlitz, où il « embrasse le tout d'un seul coup d'œil » et il « n'entend pas l'œuvre dans son écoulement, comme cela doit se succéder, mais le tout d'un bloc... C'est le meilleur moment ». Entendre et voir, entendre = voir. Simultanément. Dans un instant. Un « Totalklang » possible : limité, fini. Et anticipation : l'œuvre-pas-encore-là est déjà dépassée. Dans un seul regard, d'un seul coup d'œil, où ce « meilleur moment » s'ouvre et disperse. Lire aussi la tentative de Kierkegaard : mettre en relation le fini et l'infini c'est ne rien savoir du résultat. Le mouvement est toujours double, le résultat – après coup – ne s'inscrit pas « automatiquement », dès « l'origine ». En répétant, en ramenant au même point, la copie n'est jamais la même ; ce n'est pas le même, et le résultat reste toujours imprévisible, non historique, et par-là même *temporel*. Si la répétition est processus, ce processus n'est pas (en) progrès ; il n'est ni flèche, ni spirale ; répétitif il est *contraire aux lois*, il tourne sur lui-même, différemment.

À côté, de l'« autre côté » : césure de Hölderlin. Le temps arrêté, Hölderlin peut enfin être poète totalement, hors du temps du monde ; il est libre et plus rien ne se produira qui troublerait cette liberté. Aussi « il travaille toute la journée... il monologue ainsi nuit et jour à haute voix » ; lorsqu'il « est fatigué de se promener, il monte en haut et déclame par la fenêtre vers le bleu du ciel (*in die blaue Luft*) ». Le temps est celui « d'une barque oscillante », ou « nous ne voulons regarder ni en avant, ni en arrière » ; c'est le moment, clin d'œil et silence, ou *Vieles aber ist zu behalten* (beaucoup est à contenir).

« En une seconde... » ; ce ne sont pas des machines qui font gagner du temps. Les possibilités d'une musique utopique sont toujours déjà là. Que Schubert jette son moulin à café, où qu'il continue à tourner sa manivelle, sans fin, est indifférent, et il le sait. Il est inutile de privilégier tel ou tel *moyen* puisque nous ne savons pas ce qu'est la musique. Elle se montre, silencieusement aussi, dans les objets situés « loin des sons », là où auparavant nous ne la *voyions* pas.

Maintenant une partition *projetée* des réalisations absolument imprévues par le compositeur : ses relations sont des non-relations : les choses ne sont pas des médiateurs, ni les moyens – pour que les sons retentissent – ni les fins. Ces projets sont inattendus et ne peuvent pas être décidés. Ils ne représentent pas mais *montrent* : précisément les non-relations : nous pouvons décider à ce qu'une *telle* relation soit musicale aussi peu, que – pour que s'établisse une relation entre Dieu et l'homme – l'écho dont parle Maître Echart n'est pas une affaire de décision : « C'est comme si quelqu'un, debout en face d'une haute montagne, criait : Es-tu là ? L'écho lui revient : Es-tu là ? Si l'on crie : Sors ! l'écho répond : Sors ! »

Essayer d'entendre, loin de toute musique, comment la chambre de Schubert est, elle aussi, un « moment musical ». ■