

Bach et la modernité

(Les métamorphoses d'une œuvre du XVIII^e siècle à nos jours)

Si d'aventure vous avez pris à la lettre le titre que j'ai donné à cette conférence, vous avez dû vous dire, non sans raison, que mon ambition frisait l'inconscience. Prétendre parler de Bach et la modernité ? C'est comme si j'annonçais un exposé sur l'histoire générale de la musique occidentale de ce dernier quart de millénaire. Ma seule excuse va consister à vous demander de bien vouloir prendre mon titre *vraiment* à la lettre, je veux dire lettre à lettre. Autrement dit, je vous prie de croire que je ne vais pas vous parler de « Bach et la modernité », mais bien de B-A-C-H et la modernité. B-A-C-H ? Puisque nous sommes en pays majoritairement germanophone, vous savez mieux que moi que les lettres de l'alphabet, dans la notation musicale allemande, désignent des notes de la gamme. Et vous savez par conséquent que les lettres B-A-C-H signifient respectivement les notes *si bémol, la, do, si naturel*. Eh bien c'est cela. C'est de ces quatre notes-là que je vais vous parler ce soir. Les voici, jouées au piano :

4 notes, in *Art de la Fugue* (5'')

Voilà quatre notes produites par le pur hasard des lettres du nom de Bach. Si Bach avait été français, s'il s'était appelé Jean-

Sébastien Ruisseau, on ne pouvait plus faire grand-chose de son nom, musicalement du moins. Mais il s'appela « Bach ». Les quatre notes de son nom, pour autant, n'en apparaissent pas moins insignifiantes, coincées qu'elles sont dans un mouchoir de poche sonore (l'espace d'un ton et demi). Et l'on se dit qu'un musicien ne peut rien en tirer de bien significatif.

Or voilà que ces quatre notes coincées les unes contre les autres, repliées et refermées sur elles-mêmes comme un enfant qui boude, ont eu le destin le plus riche, le plus varié, le plus extraordinaire qui soit dans la musique occidentale, dès l'époque de Jean-Sébastien Bach lui-même, puis durant tout le XIX^e siècle, et jusqu'à nos jours. Voilà qu'elles ont porté, symboliquement et réellement, le nom de Bach, au travers des œuvres les plus diverses, les plus différentes, les plus opposées. Voilà qu'elles ont été, et qu'elles demeurent encore un signe de ralliement, une sorte de talisman musical, de formule magique dont on ne cesse d'éprouver les pouvoirs sans jamais en épuiser totalement le mystère. Et c'est à ces quatre notes que j'ai voulu consacrer un livre, c'est de ces quatre notes que j'ai le plaisir de vous parler ce soir.

Oui, ces quatre notes, *si bémol, la, do, si naturel*. Qu'est-ce qu'on peut bien faire, je vous le demande, de ces deux intervalles d'un demi-ton descendant, eux-mêmes coincés, je l'ai dit, dans l'espace d'un ton et demi, ces quatre notes qui, pourvu qu'on en modifie à peine l'ordre, composent tout bêtement une descente chromatique, quatre petites marches d'un escalier descendant : *do, si naturel, si bémol, la* ? Eh bien, on peut en faire, par exemple, et quand on s'appelle Jean-Sébastien Bach, le troisième sujet de la triple fugue qui termine cette œuvre fondatrice, austère, terrible et totalisante en dépit de son inachèvement, j'ai nommé *L'Art de la fugue*. Ce troisième sujet, dont vous venez d'entendre la toute première énonciation dans cette œuvre même de Bach (en sa version pour

clavier), va se combiner au « grand sujet » qui traverse toute la composition : *ré, la, fa, ré, do dièse, ré, mi, fa...*

Cette apparition de B-A-C-H, sous la plume de Bach, dans cette œuvre-testament (même si, contrairement à ce que dit la légende, ce n'est pas la mort qui en a interrompu la composition), va contribuer à lui donner, pour tous ses successeurs, une valeur symbolique et fondatrice unique :

Art de la fugue, apparition de B-A-C-H (2' 13'')

*

Cette signature, et cette œuvre interrompue, furent pour tous les successeurs de Bach une double incitation à reprendre et à traiter à leur tour les mêmes notes. Plusieurs des fils de Jean-Sébastien, comme par hasard, mais aussi tel de ses élèves, ont effectivement tenté à leur tour des compositions fuguées sur B-A-C-H. Mais cet hommage à la figure du père était attendu, et presque inévitable. Ce qui compte beaucoup plus, c'est de savoir que le plus important compositeur après Bach, à savoir le deuxième grand « B », Ludwig van Beethoven, a rendu hommage à son aîné en traitant à son tour les lettres B-A-C-H, en les tressant à son tour dans une œuvre de toute première importance, qui a marqué l'histoire de la musique. Beethoven disait que Bach ne devrait pas s'appeler Bach (ruisseau) mais Meer (la mer), tant il était grand. Et vous savez que, sur la fin de sa vie surtout, Beethoven a éprouvé la nécessité de se coller avec l'écriture fuguée, signature de Jean-Sébastien Bach, qu'il plie aux exigences tempétueuses de son propre génie. Vous savez que cette écriture fuguée va marquer beaucoup des chefs-d'œuvre de sa dernière période, de la *Missa solemnis* à la dernière *Sonate pour piano et violoncelle*, en passant par la sonate *Hammerklavier*.

Mais pour rendre hommage au ruisseau qui est une mer, Beethoven fera davantage encore. Il commencera d'écrire une *Ouverture* pour orchestre sur les notes B-A-C-H. Nous en conservons des esquisses. Mais elle ne fut jamais achevée. En revanche, Beethoven a relevé le défi jusqu'au bout dans la fameuse *Grande Fugue* opus 133 pour quatuor à cordes, une œuvre essentielle de la musique occidentale, dont la complexité et l'âpreté demeurent un défi même pour nos oreilles et nos âmes contemporaines. Oui, dans la *Grande Fugue*, Beethoven a inscrit B-A-C-H.

À vrai dire, il n'énoncera pas ces quatre notes sous leur forme première, mais bien sous des formes dérivées, en particulier la forme dite rétrograde : H-C-A-B. Mais sous cette forme-là, on peut dire que le nom de Bach constitue bien l'armature et l'ossature de toute l'œuvre beethovénienne, dont je vous fais entendre ici l'extrême fin.

Beethoven, *Extrait de la GF (m. 595-fin) ~2'30''*

Ce qui est impressionnant, et qui va continuer de se vérifier tout au long du parcours que j'entreprends avec vous, c'est que jamais Beethoven n'a été autant Beethoven que dans cette *Grande Fugue* – avec toute sa violence, tout son déchirement, toute sa révolte. Or il est Beethoven à la plus haute puissance, précisément dans le geste de rendre hommage à celui qui d'une certaine manière est son parfait contraire, ce Bach si profondément serein, ce Bach qui semble vivre et créer au-delà de tout conflit, et dont Goethe disait qu'en l'écoutant on avait l'impression d'entendre le dialogue de l'éternelle harmonie avec elle-même, avant la Création. Beethoven, lui, se situe après la Création, ô combien, et même, si l'on ose dire, après la Chute. Il se débat dans l'imperfection. Il est humain, autant qu'il se peut. Mais il se dit lui-même, dans son humanité, et se trouve lui-

même en rendant hommage à ce Bach qui est tout autre, et qui, en offrant à son admiration, à sa nostalgie peut-être, l'exemple d'une création pure, achevée et sereine, le met au défi de créer à son tour.

Bach, devenu, dans les quatre notes de B-A-C-H, symbole de la création achevée, de la création exemplaire, stimule une autre entreprise créatrice, dans un tout autre monde, un tout autre esprit. C'est en ce sens que toute création est d'abord geste d'imitation. Car l'imitation (dans l'admiration bien sûr), cela conduit précisément à *recréer ce qu'on imite*. Ce n'est pas étonnant, car au fond, ce qu'on imite, du moins lorsqu'on est grand comme Beethoven, ce n'est pas *l'œuvre* d'autrui, c'est sa *puissance même de créer*.

*

Robert Schumann, lui aussi, a plusieurs fois traité dans ses compositions le thème magique B-A-C-H. Vous savez qu'il professait pour Bach une admiration au moins égale à celle de Beethoven, et que d'autre part il a manifesté très tôt une sorte de fascination pour les jeux de lettres dans la musique. Son opus 1, les *Variations Abegg*, pour piano, consistent donc en variations sur les lettres-notes A-B-E-G-G (la, si bémol, mi, sol, sol). Et le *Carnaval* comportera ce que le compositeur appelle lui-même des « lettres dansantes », et parfois des « lettres-sphinx ». On a l'impression que cette fascination pour la lettre et pour sa présence plus ou moins occulte dans la musique est chez Schumann indissociable de la folie, et de sa menace plus ou moins conjurée. La lettre en musique, chez lui plus que chez tout autre, c'est l'obsession du sens dans le non-sens.

Or les lettres B-A-C-H peuvent idéalement convenir, si j'ose dire, à cette folie, ou à cette angoisse de la folie. Parce que leur sens musical est éminemment hasardeux, donc, originellement,

arbitraire. Ce sens ou ce non-sens vient comme s'imposer de l'extérieur à la composition proprement musicale. Strictement parlant, on pourrait dire que tout emploi de B-A-C-H dans une composition a quelque chose de « fou ». B-A-C-H place le compositeur devant la nécessité de donner sens à l'insensé. On ne s'étonne donc pas que Schumann ait rencontré ces quatre notes. Mais si elles caressaient sa folie, on peut dire qu'en même temps, et comme en contrepartie, la figure souveraine et suprêmement calme et sereine de Jean-Sébastien Bach pouvait rasséréner l'auteur des *Kreisleriana* au lieu même de son délire.

Sous la menace de la folie, à cause d'elle, mais aussi contre elle, il écrit alors les *Six fugues* opus 60, pour piano à pédalier (ou pour orgue), dans une période de sa vie qui fut particulièrement difficile, durant laquelle il se sentait menacé par la stérilité. On a parfois prétendu que cette œuvre était scolaire, trop sage, trop fidèle aux notes qu'elle se donnait pour tâche d'honorer. Je crois que c'est une erreur, et qu'on peut pressentir, au cœur de cette sagesse forcée, la folie à peine bridée, à peine apprivoisée. Remarquons notamment cette hâte étrange de la cinquième fugue, ce babil pressé, ce mouvement inquiet comme celui d'un enfant qui marche dans la forêt, qui court presque – sans oser s'avouer qu'il voudrait courir, sans oser se retourner sur les fantômes qui forcément le suivent, et forcément fondront sur lui.

Schumann, *5^e fugue opus 60* (2'05'')

Franz Liszt, lui, n'a jamais été menacé par la folie, à ce que nous savons. Mais il était possédé d'un rêve fou, que j'appellerais le rêve œcuménique. Œcuménisme en musique, œcuménisme en religion, et peut-être en amour. Et poursuivant ce rêve, le compositeur des *Années de pèlerinage* ne pouvait pas ne pas rencontrer la figure de Bach, comme il rencontrera la

musique grégorienne ou la musique tzigane hongroise. Et le protestant Jean-Sébastien Bach, il n'a pas hésité à le qualifier de « cime de l'art catholique ». Catholique, après tout, veut dire universel. Et plus sérieusement, on sait bien que Bach a composé l'une des plus belles messes de l'histoire de la musique.

À sa manière, quand il a composé son propre *Christus*, Liszt faisait du Bach. Tel était son amour de l'harmonie des âmes, son désir de fraternité, qu'on pourrait prétendre, je crois, qu'il a conçu et vécu la musique même, toute musique, sous le signe de la réconciliation. Entre le passé et le présent, entre les diverses confessions, entre les diverses tendances de l'âme humaine.

En particulier, il rêvait, en musique du moins, d'une réconciliation bien particulière, œcuménique s'il en est, entre ces deux forces qui se partagent, dit-on, le monde – je veux parler, après Liszt et quelques autres, du Bien et du Mal. Évidemment, cela ne signifie pas que Liszt rêvait, en musique et dans la vie, d'une heureuse cohabitation de ce Bien et de ce Mal. Il rêvait plutôt que le Mal se découvre progressivement, au fil de l'œuvre et de la vie, comme une erreur, ou comme une errance, comme le reflet déformé et douloureux du Bien, ce Bien appelé au triomphe ultime, lumineux, éclatant et souriant. Le dernier Liszt surtout, le grand dévot qui prit les ordres mineurs, voulait faire de la musique, diabolique et divine à la fois, le lieu sublime, et décidément paradisiaque, où Dieu et Diable se battraient jusqu'à la victoire finale du premier, et, pourquoi pas, tant notre compositeur était généreux, jusqu'au salut du second.

On ne s'étonnera donc pas que son œuvre, ou plutôt ses œuvres pour piano et pour orgue, consacrées à la formule B-A-C-H, donc au nom de Jean-Sébastien Bach, se présentent comme l'histoire musicale d'un terrible combat dans lequel les quatre notes fameuses, pour la première fois, prendront une allure terrifiante et presque diabolique, avant de déboucher sur

l'affirmation triomphante de Dieu retrouvé. Bref, la *Fantaisie et fugue sur le thème B-A-C-H* met en scène, d'une façon grandiose, le combat intérieur du Bien et du Mal, dans la musique, par la musique. Pour la première fois, s'agissant d'une œuvre consacrée à ce thème, la tonalité flotte et menace de disparaître. C'est que dès le début, les quatre notes *si bémol, la, do, si* se mettent à tourner sur elles-mêmes, et l'oreille n'entend plus qu'une terrible descente chromatique toujours recommencée, qui ne peut plus se reposer sur une tonalité d'accueil.

Liszt, *Prélude...* (2'10'')

Mais on le pressent peut-être déjà dans ce début d'apaisement, les tourments chromatiques finiront dans une gloire diatonique retrouvée. Quoi qu'il en soit, cet hommage de Liszt à B-A-C-H est un des plus démonstratifs qui soit, sans doute, mais aussi l'un des plus sincères et des plus grandioses.

*

Avec Liszt, même si nous sommes en plein romantisme, nous abordons déjà les rivages inconnus de la modernité. Et vous savez que l'auteur de *Christus*, à la fin de sa vie, écrivit une étrange et prémonitoire *Bagatelle sans tonalité*, pour le piano. J'aimerais vous parler maintenant d'un de ses héritiers, pianiste et compositeur comme lui, et qui nous fait entrer franchement dans le vingtième siècle, ses douleurs, ses inachèvements et ses contradictions, mais aussi ses grandeurs. J'ai nommé Ferruccio Busoni.

Busoni (1866-1924) est un personnage étrange, aussi attachant qu'il est impressionnant. C'est l'homme du passage entre deux mondes, l'homme de la double appartenance. Il était

Italien par son père, Allemand par sa mère ; il fut à la fois interprète (le plus grand pianiste depuis Liszt) et compositeur ; il était fasciné par le passé, mais non moins attiré, si je puis dire, par le futur. On pourrait presque affirmer de lui qu'il voulait aller au fond du *connu* pour trouver du nouveau, de l'étrange, du monstrueusement inédit.

Très cultivé et très intelligent, Ferruccio Busoni a élaboré toute une théorie de la *transcription*, notion qui pour lui recouvre tout l'éventail de la création artistique musicale : la transcription, c'est au premier degré l'*interprétation* d'un pianiste, qui restitue, mais avec un apport subjectif, la substance d'une œuvre déjà existante. Ensuite, la *transcription* au sens courant du terme, qui modifie le texte d'une partition pour l'adapter par exemple à un autre instrument. Exercice que Busoni lui-même a largement pratiqué, notamment à partir des œuvres de Bach. Ensuite, la transcription, à l'étage supérieur, devient la *variation* libre sur un thème donné. Enfin, à l'altitude suprême, ce sera la *création ex nihilo*, qui précisément, aux yeux de Busoni, n'est jamais tout à fait ex nihilo, mais ne fait que *transcrire* l'ancien dans le nouveau et le connu dans l'inconnu.

Busoni « créateur pur » est notamment l'auteur d'un opéra injustement négligé, un *Faust* dont l'atmosphère crépusculaire, toujours aux limites de l'atonalisme, ne ressemble à rien, au point qu'on n'arrive pas à dire de cette œuvre si elle chante la fin d'un monde ou pressent le début d'un autre monde.

Or Busoni a écrit, lui aussi, une œuvre fondée sur B-A-C-H. Une *transcription* s'il en est. Une *Fantasia contrapuntistica* pour clavier, composition assez terrifiante qu'on pourrait qualifier, à vrai dire, de *recomposition* de *L'Art de la fugue* en son entier. Mais en particulier, et c'est ce qui nous intéresse ici et maintenant, il y introduit à sa manière les quatre notes qui font le nom de Jean-Sébastien Bach...

On a parfois comparé cette œuvre étrange, difficile, douloureuse, à un autoportrait de Rembrandt. Mais à vrai dire cette recomposition ou cette recreation de *L'Art de la fugue* nous laisse beaucoup plus troublés que le spectacle d'un Rembrandt. On ne sait plus très bien, à l'entendre, si l'on se trouve en face de l'œuvre d'un restaurateur fabuleux ou de celle d'un peintre fou, à l'image de Frenhofer, le héros du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, qui, au comble de son génie, détruit et barbouille son œuvre. En tout cas, cette composition déchirée et tourmentée de Ferruccio Busoni est bien le portique de notre XX^e siècle aujourd'hui finissant. B-A-C-H y est bien présent ; vous allez l'entendre combiné, dans une sorte de rage impérieuse, au grand sujet de *L'Art de la fugue*, mais ensuite le tournoiement lisztien des quatre notes va devenir (à la fin de l'extrait que vous allez entendre), une sorte de piétinement obsessionnel, de rage tétanisée, qui nous laisse interdits.

Busoni, *Fugue 4, n° 8* (1'35'')

Le compositeur dont je vais vous parler maintenant est infiniment plus serein que Busoni. Sa musique nous donne le sentiment d'une extrême austérité, d'une grande difficulté certes, mais aussi d'une pureté presque angélique. Nous sommes très loin des tourments busoniens. Anton Webern, puisque c'est de lui qu'il s'agit, a écrit tout un quatuor, son opus 28, en le fondant sur une série dodécaphonique elle-même entièrement bâtie sur les intervalles de B-A-C-H, et sur la formule B-A-C-H elle-même. Webern, si novateur fût-il, et justement parce qu'il l'était, (comme d'ailleurs son maître Schönberg, qui lui aussi a traité B-A-C-H, et plusieurs fois), professait pour Bach l'admiration la plus vive, on peut même dire la dévotion la plus profonde.

En Bach, Webern était particulièrement attiré par *L'Art de la fugue*, œuvre dont l'abstraction même, sans nul dessèchement pourtant, le captivait. Avec sa musique insaisissable et fluide, Webern semble retrouver, au cœur de la formule B-A-C-H, les mêmes pouvoirs de création abstraite, la même valeur de musique pure, en soi et pour soi, qui rendent si fascinant *L'Art de la fugue*. On pourrait alors commenter son œuvre comme le philosophe Alain commentait celle de Bach : « On voudrait dire que [chez lui] il n'y a de drame qu'entre les sons eux-mêmes ». En outre on a l'impression que Webern, le premier peut-être dans l'histoire de la musique, fait ici une œuvre entièrement neuve qui pourtant assume symboliquement tout le passé. La présence des notes B-A-C-H, dans son quatuor, est extrêmement difficile à percevoir, mais ce n'est pas parce qu'il les a cachées, c'est plutôt parce qu'il a creusé, ouvert, analysé jusqu'aux limites du possible ces notes fondatrices. Webern est fasciné par les pouvoirs musicaux de B-A-C-H, il veut descendre au cœur du mystère de ses intervalles, et particulièrement de la seconde mineure, le plus petit intervalle de la gamme de douze sons.

Webern, *1^{er} mouvement du quatuor opus 28 (~2'00")*

*

Est-il possible d'aller plus loin, c'est-à-dire de rendre hommage à Bach, au travers des notes de son nom, tout en s'éloignant davantage du style d'écriture du compositeur de la *Passion selon saint Matthieu* – du moins en apparence ? Ce qui est sûr, c'est qu'il est possible d'aller tout à fait *ailleurs*. Et c'est ce qu'ont fait les compositeurs néo-classiques de notre siècle. Ils ne s'embarrassaient pas de complexes, et s'ils ont souvent voulu rendre hommage à Bach, ce n'était pas pour forger à son feu

leur propre style, c'était plutôt pour évoquer son souvenir avec humour, détachement ou nostalgie.

Parmi ces compositeurs plus ou moins néo-classiques, qui écrivirent un jour ou l'autre sur B-A-C-H, on trouve Vincent d'Indy, Francis Poulenc, Gian Francesco Malipiero, Arthur Honegger, et, le plus surprenant de tous, Nicolas Rimski Korsakov. Oui, le compositeur russe, qui n'aimait guère Bach, et qui dut apprendre le contrepoint le jour où il fut dans le cas de l'enseigner lui-même, s'est plu à écrire plusieurs pièces sur B-A-C-H, dont six variations pour piano, qui sont autant de morceaux de genre ou de salon (valse, intermezzo, nocturne, etc.), dans lesquels apparaissent les quatre notes chromatiques, dans des contextes charmants et surprenants. Le but de Rimski n'est jamais d'en découdre avec Bach, comme faisaient Webern ou Busoni, mais c'est toujours de s'en amuser, avec une tendresse qui n'engage à rien.

Si, tout en écoutant le *Nocturne* que je vais vous proposer, on songe à Webern ou à Busoni (sans même parler de Liszt ou de Schumann), on mesure que décidément B-A-C-H, comme tout groupe de notes, et comme tout symbole, a l'importance et la dignité qu'on veut bien lui prêter.

Rimski, *Nocturne* (1'48")

*

Je pourrais vous parler de bien d'autres B-A-C-H plus ou moins amusants, plus ou moins effrayants ou exotiques. Par exemple les B-A-C-H de Schönberg, évoqués tout à l'heure ; ceux de Léopold Godowski, ceux de Max Reger ; ou encore, beaucoup plus près de nous, celui d'Alberto Ginastera, qui acclimate d'une manière tout à fait extraordinaire les quatre notes illustres dans l'univers de la musique sud-américaine, et

plus précisément encore, de la musique des Indiens d'Amérique. Je pourrais vous parler du Bach et du B-A-C-H de la *Passion selon saint Luc* de Penderecki, tout entière fondée sur ces quatre notes. Je pourrais vous parler encore des B-A-C-H d'Arvo Pärt ou d'Alfred Schnittke, de Hanss Eisler, de Luigi Dallapiccola ou de Bernd Aloïs Zimmermann. Tous ces compositeurs du XX^e siècle, si différents, qui tous ont en commun de s'être sentis poussés à écrire leurs propres variations sur le thème fameux, témoignent (pour employer un langage cher à Malraux), que l'art est décidément toujours *métamorphose*.

Je devais cependant, pour ne pas abuser de votre attention et de votre patience, opérer des choix dans cette masse d'œuvres consacrées à B-A-C-H. Et j'ai choisi d'évoquer encore deux figures de notre XX^e siècle qui me paraissent toutes deux exemplaires, même si c'est de deux manières prodigieusement différentes.

*

Le premier de ces deux compositeurs n'est autre que Nino Rota. Mais oui, le célèbre complice de Federico Fellini. Savez-vous que l'oiseau mécanique du film *Casanova*, lorsqu'il émet sa musique ironique, moqueuse et désespérée, produit en réalité deux valse sur le nom de B-A-C-H, originellement écrites pour le piano ? Le thème fameux est devenu, pour les besoins de l'œuvre de Fellini, une espèce de thème à ressort, comique et grimaçant, moqueur et cynique. La métamorphose est assez stupéfiante, et donne la mesure du talent protéiforme de Nino Rota, de sa virtuosité consommée.

Mais c'est le début d'une autre œuvre consacrée à Bach (et à B-A-C-H), par Nino Rota, que je voudrais vous faire entendre. Il s'agit de la plus importante de ses œuvres pour piano. Elle

s'intitule *Variations et fugue sur le nom de Bach*. Elle a parfois quelque chose de brahmsien, surtout dans la fugue finale, mais, en dépit de ce néo-classicisme affirmé et de ce tonalisme jamais démenti, ce qui nous frappe est l'originalité du traitement que, là encore, Nino Rota parvient à appliquer aux quatre notes fameuses.

La présentation même du thème *si bémol la do si* réussit à annuler toutes ses virtualités douloureuses et tristes, et jusqu'à son chromatisme même. Oui, Rota diatonise, si j'ose dire, la formule B-A-C-H. Il la fait rayonner du plus joyeux des diatonismes. Il transforme Bach, d'un coup de baguette magique, en le plus lumineux des compositeurs méditerranéens. Comment y parvient-il ? Eh bien, en développant en immenses nappes sonores, tranquilles et délicieuses, chacune des quatre notes successives ; des nappes qui déploient, sur chacune d'elles, l'accord parfait majeur dont elles sont la tonique. Ensuite, Nino Rota réalise, avec une rare douceur, la transition d'un de ces accords à l'autre. Si bien que nous avons l'impression, dans cette seule énonciation du thème, de passer d'île joyeuse en île joyeuse, de jardin enchanté en jardin enchanté. Et nous nous souvenons que dans son enfance (car Nino Rota fut, enfant déjà, un compositeur prodige) on le comparait non pas à Bach mais à Mozart. Oui, les quatre notes fameuses subissent une métamorphose totale, et riche d'un humour subtil, comme si l'ami de Federico Fellini, par cette seule exposition, voulait dire : voyez, mon B-A-C-H est peut-être passéiste parce qu'il est néoclassique, mais il n'est pas mort pour autant. Il est plein de vie, au contraire, parce qu'il est plein de lumière.

Nino Rota, *Thème et 2 variations* (~ 2'30")

En un sens, nous sommes ici au-delà des débats sur la plus ou moins grande modernité de Nino Rota. Le pouvoir créateur, n'est-ce pas d'abord le pouvoir de métamorphose ?

*

Lorsque j'ai commencé de me passionner pour ce sujet de B-A-C-H, et que j'ai commencé de suivre à la trace, dans l'histoire de la musique, les variations innombrables et les hommages infiniment variés que les compositeurs les plus divers ont pu rendre à Bach en imitant, si j'ose dire, sa signature – mais dans une intention exactement contraire à celle des faussaires ; bien plutôt comme un enfant imite les gestes des héros qu'il admire – je connaissais déjà, de réputation, les plus célèbres de ces hommages au père fondateur de la musique occidentale : celui de Liszt, celui de Schumann, ceux de Schönberg. D'autres, qui sont plus mystérieux et plus dissimulés, en particulier celui de Pierre Boulez, j'en ai appris l'existence dans les livres. D'autres, comme celui de Charles-Valentin Alkan, je les ai devinés moi-même, ou j'ai cru les deviner parce que, pour diverses raisons, j'avais la certitude de leur présence. D'autres encore, comme celui de Nino Rota, je les ai découverts au hasard de mes fouilles dans les magasins de disques, si tant est que le hasard, en ces affaires, joue un rôle plus grand que le désir et la volonté.

Nous l'avons vu par plusieurs exemples : Bach, et B-A-C-H, ont souvent pu jouer le rôle de refuge, de garantie contre le désespoir ou la perte des repères intérieurs ; le rôle d'un recours. Et je me suis alors demandé si, durant la Deuxième Guerre mondiale, certains compositeurs menacés par la dictature nazie, vilipendés comme artistes « dégénérés », et parfois voués au pire destin, n'avaient pas, eux aussi, tant qu'ils pouvaient écrire de la musique, choisi de se raccrocher, si j'ose dire, à Jean-Sébastien Bach, et singulièrement à B-A-C-H, qui

est Bach à la deuxième puissance, ou plutôt à la deuxième présence.

Plusieurs compositeurs de très grand talent, durant cette période noire, furent emprisonnés au camp de Terezin, dans des conditions qui cependant leur permettaient encore d'écrire et parfois de jouer de la musique. Car vous vous rappelez que Terezin était une sorte de vitrine, de camp « convenable », « présentable ». Une espèce de village de prisonniers, mais qui voulait se donner des airs de village de vacances. Je me suis alors demandé si tel des compositeurs de Terezin avait pu écrire sur B-A-C-H. Mais, à l'époque de la rédaction de mon livre, mes recherches n'ont pas abouti.

Cependant, alors que ce livre était déjà paru depuis quelques mois, j'ai découvert la *Septième Sonate* pour piano de Viktor Ullmann (1898-1944). Né à Teschen, sur l'actuelle frontière polono-tchèque, Viktor Ullmann fut un élève de Schönberg. Entre 1929 et 1931, il fut maître de chapelle et compositeur de musique de scène, ici même, à Zurich. Outre ses œuvres pour le piano, pour le quatuor et pour l'orchestre, Ullmann a écrit plusieurs opéras, dont le plus célèbre, qu'on a récemment redécouvert, s'intitule *La chute de l'Antéchrist*. Proche du mouvement anthroposophique de Rudolf Steiner, Ullmann a séjourné également à Dornach. En 1942, cependant, il fut emprisonné à Terezin. Là, il a travaillé comme chef d'orchestre et compositeur, avant d'être déporté à Auschwitz, où il est mort le 18 octobre 1944. De ses sept sonates pour piano, les deux dernières ont été écrites à Terezin.

Or l'ultime mouvement de la septième et dernière se présente comme une fugue qui combine deux thèmes majeurs. Le premier de ces thèmes est un chant populaire hébraïque, et le second, explicitement désigné et dénommé dans la partition manuscrite, est B-A-C-H. Ces deux thèmes, donc, se combinent dans la fugue, dont je vais vous faire entendre la conclusion.

D'une part, donc, vous entendrez le chant populaire hébraïque, éminemment diatonique, à la fois désespéré et résolu, triste et fort ; et d'autre part le thème B-A-C-H, avec son fameux chromatisme, qui s'énonce en contrepoint de ce chant, et qui en constitue, dirait-on, la base puissante, indestructible.

Ullmann, 7^e sonate, 5^e mouvement, (5'52'')-7'52)

Je n'ai pas besoin d'insister sur la signification profonde d'une telle musique, et d'un tel hommage, rendu dans de telles circonstances. À travers cette présence des quatre notes du nom de Jean-Sébastien Bach, Viktor Ullmann fait évidemment appel à toute notre mémoire, à toute notre culture, pour la mobiliser contre la barbarie.

Ce saisissant usage de B-A-C-H, comme, dans un contexte évidemment très différent mais à peine moins tragique, l'usage qu'en fit Robert Schumann, montrent à quel point le nom de Bach, et son œuvre, ont pu jouer le rôle d'une conjuration contre la *folie*, que cette folie soit personnelle ou collective. À ce niveau de profondeur et de gravité, il n'est même plus nécessaire de se demander jusqu'à quel point ce Bach-là correspond à la réalité, et n'est pas une pure image, un pur fantôme de sérénité, créé de toutes pièces par des individus ou par une époque affolés et déboussolés. Jean-Sébastien Bach aurait-il pu se reconnaître dans cette image tutélaire, conjuratrice, presque salvatrice qu'on s'est faite de lui ? C'est peu probable. Devant ce spectacle il se serait sans doute récréé, avec une surprise totale : mais vous vous trompez, je n'y suis pour rien.

Bach n'y est pour rien. En même temps, il y est pour tout. Car je le répète, ce qui compte, c'est précisément que tant de détresses, tant de rêves, tant de désirs ou de nostalgies, (tant de

volontés créatrices aussi), aient pu se révéler et comme se concentrer sur ces quatre notes du nom de Bach. C'est de voir à quel point la création est *relation*, ou, comme le disait encore Malraux dans ses *Voix du silence*, à quel point le chef-d'œuvre n'est pas monologue souverain, mais un « invincible dialogue ».

C'est comme si les créateurs n'avaient pas pour besoin premier d'exprimer leur monde ou le monde qui les entoure, mais de chanter ou de crier leur solidarité *avec le monde qui ne les entoure plus* ; avec le monde et les êtres que le temps a engloutis, et qu'on ne peut décidément plus *retrouver*, seulement *recréer*. Oui, c'est cela qui est en jeu dans la création. On crée parce qu'on ne supporte pas les pertes irrémédiables ; bref, et tout bêtement, parce qu'on ne supporte pas que la mort existe. Et l'on crée du nouveau parce que ce qui fut, ce qui exista nous habite, nous concerne et nous bouleverse d'une manière incompatible, si j'ose dire, avec sa disparition dans le temps. Toute création authentique est alors faite de ce cri d'admiration et de révolte mêlées : regardez, ce qui est mort n'est pas mort. La preuve ? J'y trouve le désir et la nécessité même de vivre. J'y trouve du sens, parce que j'y éprouve la nécessité du sens.

Les créateurs d'aujourd'hui n'ont pas reçu, des créateurs du passé, des formes toutes faites. Mais ils ont reçu, et ne cessent de recevoir, des mains de ceux qui les ont précédé, l'amour même de la forme, et le désir immense, irrépressible, que le monde du sens ne soit pas un désert ; que dans le monde du sens il y ait quelque chose plutôt que rien. L'on ne crée jamais à partir de rien, non, mais on crée toujours contre le rien.