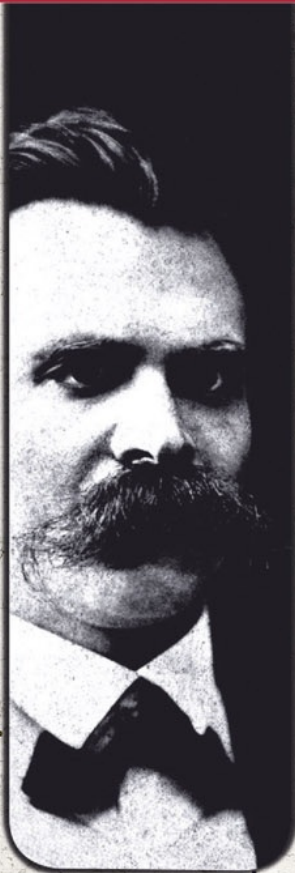


François Noudelmann

Le toucher des philosophes

Sartre, Nietzsche et Barthes au piano

folio ^{essais}



COLLECTION
FOLIO ESSAIS

François Noudelmann

Le toucher
des philosophes

Sartre, Nietzsche
et Barthes au piano

Gallimard

François Noudelmann est professeur à l'université Paris-VIII. Il produit également des émissions consacrées aux relations entre philosophie, littérature et musique sur Radio-France.

INTUITION

L'idée de ce livre est venue d'une séquence filmée où Jean-Paul Sartre joue du piano. La scène se déroule en 1967 alors que l'écrivain philosophe est engagé sur tous les fronts de la politique internationale. Il voyage dans le monde pour soutenir les luttes révolutionnaires, discute avec Castro, Tito, Khrouchtchev, Nasser... Depuis 1945 il est devenu l'homme des déclarations incendiaires, menacé de mort par les défenseurs de l'Algérie française, craint par de Gaulle, surveillé par les Américains qui le voient juger leurs crimes au Tribunal Russell. Or en pleine euphorie militante et aventurière, Sartre se réservait régulièrement du temps au piano. Il n'y jouait pas les notes de *L'Internationale* mais y déchiffrait des partitions de Chopin ou de Debussy. Cette découverte m'a sidéré : après avoir travaillé de longues années les textes et la pensée de Sartre, j'entendais une autre de ses voix, formidablement singulière. Il se dit tant de choses dans la manière de jouer un morceau, l'approche d'un instrument, la façon de tenir ses doigts, de bouger le corps. En fait, ce fut moins la découverte d'un Sartre pianiste et mélomane qui me surprit – il avait déjà évoqué ce goût dans *Les Mots* – que la vue et l'écoute d'un homme produisant alors un autre rythme, si différent de sa parole publique et de son écriture volontariste. Qu'on n'aille toutefois pas imaginer qu'un autre Sartre, caché, interprète hors pair du répertoire pianistique, s'y révélerait soudain. On s'amuserait plutôt de l'étonnante maladresse avec laquelle cet amateur insatiable pratiquant depuis l'enfance jusqu'aux ultimes années avant la cécité, joue ainsi de la musique alors qu'il se sait filmé. Que Sartre fût capable d'interpréter brillamment Bach ou Schumann eût fourni un éclairage instructif sur le loisir « annexe » de cet homme polymorphe, capable d'investir presque tous les domaines de la culture savante. En revanche sa façon de ne pas jouer tout en jouant, de parcourir les notes avec négligence et complicité, en un mélange de raideur et de passivité, témoigne d'une temporalité d'une corporéité, d'une vie tout simplement ou, comme il l'aurait dit, d'un mode d'existence existentiel : Sartre retrouve Arlette Elkaïm, sa fille d'élection, et la caméra fait effraction dans une intimité que cet adepte de la transparence n'a toutefois jamais craint d'exhiber. Cependant l'analyse se fourvoierait à encourager la complaisance voyeuse. Précisément la force du document tient dans l'expérience d'une durée et d'un rythme singuliers plus que dans l'éclairage un peu fabriqué d'une scène privée.

Faire, jouer de la musique engage le corps dans une posture et une temporalité complexes. Roland Barthes a su approcher ce phénomène, distinguant le fait d'écrire sur la musique et celui de la jouer. Et il observait cette différence à partir de sa propre expérience, car lui aussi était un pianiste amateur et passionné. Il devinait la singularité qui se joue dans la pratique d'un instrument, un engagement d'une autre nature que celui des codes sociaux. Certes il n'est pas indifférent de jouer du piano plutôt que de l'accordéon, et les goûts restent étroitement liés au répertoire des salons bourgeois. Mais au creux de la sociologie des usages musicaux se construisent aussi des tempos, des pulsations, des frappes intimes et non programmées. Certains philosophes tels que Rousseau, Adorno ou Jankélévitch, ont su relier ces moments particuliers en dissertant doctement du pupitre de la partition à la table d'écriture. Mélomanes et musiciens, ils ont construit des discours savants issus de leur pratique d'interprète, voire de compositeur. Les temporalités se conjugaient alors, la musique et les discours s'harmonisaient. Rien de la sorte chez Sartre qui n'écrivit presque pas sur la musique réservait sa pratique à des moments hors discours, se livrant à des échappées belles et mélodieuses. Le mot de mélodie sonne étrangement lorsqu'on le réfère à Sartre, prompt à briser les bienséances réglées de la partition sociale. Pourtant ce sont bien des mélodies qu'il aimait chanter et jouer.

Les goûts musicaux affichés ne recouvrent pas toujours ceux que l'on caresse en solitaire. Sartre commente Xenakis ou Stockhausen, mais il adore Chopin, tout comme Nietzsche qui discourait sur le moderne Wagner mais pleurait d'émotion en jouant des mazurkas. Schumann était le compositeur chéri de Barthes. Le romantisme qui a tant magnifié leur instrument demeure la musique de prédilection de ces pianistes, quoiqu'ils préfèrent commenter leurs plus contemporains. Des critiques trop pressés y voient la preuve d'un antimodernisme inavouable. Toutefois un tel décalage vaut bien davantage qu'une contradiction, car il dit moins le contraire que le secret, la négociation, la suspension. Il s'y découvre un autre visage non seulement de ces écrivains penseurs mais aussi de nous-mêmes : l'unité du moi est une construction qui masque des dissonances et des rythmes intimes avec lesquels nous ne cessons de composer. Et la pratique d'un instrument, loin d'exprimer ce que nous sommes, nous engage à l'expérience d'une passivité active, d'un autre temps. Le choix de ces écrivains penseurs, Sartre, Nietzsche et Barthes, vient de mon intérêt pour cette temporalité fenêtrée, cette ouverture du sujet à compositions. Le piano n'est assurément pas la seule voie par laquelle on s'affranchit des rythmes collectifs, toutefois il diffère du simple violon d'Ingres et je crois par une longue expérience de cet instrument, qu'il engage une disposition singulière à l'égard du monde, des générations, du contemporain. Parmi les signes qui confirment une telle intuition, j'observe que l'activité musicale des trois penseurs choisis contrevient souvent à leurs occupations publiques. Les discordances qu'elle révèle permettent

d'approcher un écart, de faire un pas de côté, d'observer la déliaison de la volonté, le jeu du corps avec la contrainte d'un toucher et d'un tempo. Les associer ne peut se limiter à des analogies entre leurs vies, il y va plutôt d'une proximité qui excède le discours. Nietzsche suggérait d'user du diapason pour évaluer les philosophies et les existences ; il voulait taper sur les grandes constructions abstraites avec ce marteau vibreur et faire résonner ce qui se révélerait grosse caisse ou filet de voix subtil. J'essaierai de saisir par de tels petits coups révélateurs ce qui distingue ces trois mélomanes dont les idées et les vies se croisent, dialoguent, polémiquent en deçà de la grande Histoire. Les morceaux qu'ils interprètent avec plus ou moins d'amateurisme les font trembler eux-mêmes d'une vibration qui conduit leur corps vers d'autres rythmes. Ils inventent alors des modes de relation au temps, à la jouissance, à la volonté, à l'amitié, toutes choses philosophiques aux présences discrètes et actives quand ils jouent du piano.

LE PIANO À CONTRETEMPS

Sartre s'intéressait-il à la musique ? Pour le savoir on peut commencer par compulsurer les multiples études qu'il a consacrées aux arts : la peinture matiériste, la sculpture cinétique, la photographie de reportage, le cinéma populaire, la poésie africaine, le roman américain... Son œuvre présente un répertoire quasi encyclopédique et presque rien n'échappe à sa volonté de capter le nouveau. Sur cette insatiable curiosité s'est appuyée une conception de l'intellectuel total autorisé à parler de tout, au-delà des spécialisations disciplinaires. Nul besoin d'être artiste ou historien pour dissenter sur l'art, car l'intellectuel, par principe, se mêle de ce qui ne le regarde pas. La définition vaut pour le physicien préoccupé par l'utilisation militaire de ses découvertes, mais elle autorise aussi le profane à investir tout ce qui l'intéresse. La sociologie des intellectuels nous apprend qu'une telle extension des discours favorise l'accroissement d'un pouvoir symbolique. Les liens que tissent entre eux un philosophe et des artistes augmentent leur légitimité respective et leur champ d'action. De nombreux plasticiens – Masson, Giacometti, Calder, Wols ou Rebeyrolle – ont participé à la constellation sartrienne comme auparavant les avant-gardes artistiques s'étaient constituées autour de figures intellectuelles telles que Breton. Toutefois les musiciens semblent moins facilement appropriables par de telles fédérations.

Sartre écrivit tardivement sur la musique de son siècle. Grâce au compositeur théoricien René Leibowitz, qui fit connaître largement le dodécaphonisme après guerre, il découvrit Schönberg et s'intéressa aux esthétiques sérielles. Mais il fallut attendre les années 70 pour que Sartre écrive plus généralement sur les compositeurs modernes au cœur des débats contemporains : Stockhausen, Xenakis, Boulez, Berio... Le voilà donc nouveau dans le flux des références obligées à partir desquelles un intellectuel doit se situer. Il a autrefois défendu les écrivains Blanchot, Sarraute, Genet, Ponge avant qu'ils ne soient consacrés, désormais il peut discuter de la physiologie du son, du matériel électro-acoustique, du formalisme mathématique et du jeu aléatoire : il commente, distingue les compositeurs, il investit toujours plus le terrain de l'avant-garde contemporaine. Décidément omniscient, ce Sartre a eu très tôt la volonté de tout connaître, de ne rien manquer de son siècle. Et dans ces années-là il veut garder la main car il se bat contre ceux qui veulent le démoder, structuralistes et nouveaux romanciers.

qui en font un homme du passé, un « philosophe du XIX^e siècle », au dire de Foucault.

En 1978, Michel Sicard et Jean-Yves Bosseur font écouter à Sartre quelques disques de musique contemporaine et ils réalisent des entretiens qui parachèvent la réflexion du philosophe désormais musicologue, ayant couvert tous les champs artistiques. Assurément, Sartre pouvait plus qu'un autre intellectuel parler de musique en raison de sa culture et de sa pratique musicales, puisqu'il jouait du piano depuis son enfance. Tout philosophe ne sait pas lire une partition. Rousseau, Nietzsche, Wittgenstein, Adorno et Jankélévitch font exception. Sartre peut découvrir l'écriture cellulaire de Stockhausen ou déchiffrer des pièces de Messiaen. Il était capable de les lire, de les jouer, de les interpréter. Et pourtant... quelle erreur de l'imaginer ainsi ! Lorsque Sartre se retrouvait seul avec un piano, il jouait beaucoup plus volontiers Chopin que les avant-gardistes. On pourrait croire qu'à la manière des amateurs habitués à leur instrument il entretenait ce temps à autre le répertoire appris dans son jeune âge. Mais non : Sartre jouait assidûment... Chopin, encore et toujours ! Les esprits conciliateurs argueront que l'on peut aimer à la fois la musique romantique et la musique atonale, comme on peut apprécier Delacroix aussi bien que Mondrian. Les sectaires crieront à la faute : Chopin, c'est comme Renoir, les impressionnistes, bons pour orner les boîtes de chocolat. Ridicule ! Pourquoi pas Gounod ou Bizet, tant qu'on y est ! Bizet... Il y a eu de fâcheux précédents. Nietzsche adorait compulsivement *Carmen*. Mais on ne veut pas y croire, c'était sans aucun doute une provocation du philosophe au marteau. Impossible d'avoir encensé Wagner et d'accepter Bizet !

Le cas de Sartre empire lorsqu'on apprend qu'il écoutait aussi des opéras légers. L'air du *Roi de Thulé*, particulièrement, un de ses numéros favoris quand il voulait épater son assistance : Sartre jouait la transcription de *Faust* et chantait à tue-tête. Voilà qui détonne avec les doctes commentaires sur le langage mathématique des avant-gardes musicales ! Quand les grands airs sont chantés sous la douche ou sifflés dans le métro, Adorno nous a alertés – la culture se meurt. Pourtant Nietzsche aussi aimait chanter les mélodies et il reprochait à la musique wagnérienne de ne pouvoir être sifflée, à cause de ses modulations énervantes. Provocation, encore ? L'affaire se complique, les repères se brouillent.

Comment expliquer un tel décalage entre l'écoute et la pratique, entre le discours public et le plaisir intime ? Imposture, contradiction, clivage ? Conservatisme secret ? Les choses sont beaucoup moins simples, d'où l'intérêt de suivre ce chemin de fuite qui désoriente le moi synchrone par des rythmes insoupçonnés. Il se construit là sans doute une articulation complexe dans la relation d'un sujet au croisement des temps chronologique, historique et singulier. Car ces querelles ne se réduisent pas à une question de goûts et de compatibilité entre les genres musicaux. Demandons-nous plutôt ce qui se passe quand un intellectuel tel que Sartre se retire de la clameur du monde.

pour jouer Chopin. Comment l'émotion, le corps, le toucher sont-ils vécus par ceux qui ont pour profession d'abstracteurs et qui se trouvent alors impliqués, déroutés par ces affectations, ces gestes, ces durées ?

Si l'on imagine difficilement Sartre jouant des morceaux romantiques, il sera encore plus incongru de le croire romantique lui-même. Tout l'oppose à la complaisance du moi, au larmoiement des cœurs, à la solitude grandiloquente des incompris. Cependant... Sartre n'a pas été insensible au monde de Chopin, c'est-à-dire à un paysage intérieur composé d'images, de sons, de sentiments, de postures du musicien romantique. Après tout, ne s'est-il pas souvent projeté dans des personnalités qui lui étaient fort éloignées ? Baudelaire, Genet, et ce Flaubert qu'il aima et détesta toute sa vie depuis l'enfance, inquiété par les frasques d'Emma Bovary, jusqu'à la vieillesse, obstiné à écrire des milliers de pages sur ce génial et insupportable bourgeois. Alors Chopin ne constituerait-il pas aussi une tentation, une incarnation impossible, à peine évoquée mais persistante à travers l'interprétation de ses œuvres musicales ? Plus besoin d'écrire un grand texte sur un auteur, tout passe tacitement par le bout des doigts.

Quand il joue les *Préludes* de Chopin, Sartre revêt l'habit de la mélancolie douce, et la lumière tombante, le corps se peuple de vertiges contrôlés. Les morceaux portent avec eux le climat de leur composition et Sartre connaît les rêveries attachées à ces partitions. Il s'en amuse et il en joue, mi-sérieux mi-sarcastique, comédien pris dans son imaginaire. Les *Préludes* l'embarquent à Valldemosa, l'emportent vers l'exil du compositeur tuberculeux qui a rejoint George Sand en cachette de ses amis. Reclus dans cette chartreuse de Majorque, Chopin compose pendant que l'énergique écrivaine arpente l'île par tous les temps. Elle va fumer quelques cigares sur les rochers, elle se fâche avec des Majorquins trop bornés, parfois elle affronte la tempête et les grands vents maritimes. Pendant ce temps-là Frédéric cherche sa note bleue, il est en proie au *zaf*, à cette mélancolie du soir qu'il subit et cultive tout à la fois. C'est l'hiver, humide et poisseux. Sartre connaît ce genre de brume qui imprègne les os, celle de La Rochelle ou du Havre quand le ciel est bas, chargé de pluie. Le déchaînement sublime des éléments ne lui procure aucune extase, ni l'effroi des monts escarpés, ni les prolaxités végétales de la nature. Et lorsque son écrivaine à lui l'emmène sur les chemins de la France profonde, il fait la pause au pied d'un pic montagneux. Jean-Paul écrit des pages et des pages sur le néant pendant que le Castor crapahute. Cette porosité de l'humeur au climat, Sartre la connaît, même si l'on garde de lui l'image d'un roc imperméable à toutes les intempéries.

L'hagiographie des hommes illustres occulte les moments dépressifs et mélancoliques. Mais la pratique musicale favorise ces instants qu'elle prolonge autant qu'elle les conjure. Frédéric, composant les *Préludes* à Valldemosa, se souvient de ses amitiés enfantines et de Tytus dont il regrette la douceur fraternelle. Des glaires lui

viennent dans la gorge, qui ne cesseront plus d'encombrer ses poumons de tubercules. Telle est sans doute l'imagerie du compositeur romantique, sujette à distance ironique. Sartre n'a cependant pas rejeté l'empathie à l'égard de telles affections. Avant de dissenter doctement sur la phénoménologie du visqueux et du glaireux, il a partagé le goût des états morbides et indécis. À dix-sept ans il publia une petite nouvelle au titre romantique à souhait, « L'ange du morbide », qui décrit la fascination d'un professeur pour l'univers des sanatoriums. Sartre se projette en un personnage détestable, incarnation de l'hypocrisie bourgeoise qui maintient les apparences pour mieux cacher ses perversions. Mais l'ambivalence du dégoût et de la fascination est entretenue par la romance du pervers avec une tuberculeuse. « J'aime une poitrinaire », s'exclame le phraseur qui se délecte des toux grasses. Et l'insistance suspecte du jeune Sartre à condamner son personnage dévoile une attirance intime pour le morbide. La scène du baiser à la catarrheuse, inversion du baiser au lépreux, présente un morceau de bravoure qui met en relief un clapotis glaireux puis un crachat de sang. Le professeur effrayé s'enfuit redoutant d'avoir été contaminé.

La véritable contamination a lieu dans l'imaginaire de Sartre qui importe les rêveries malades du romantisme. Le goût pour l'abjection, estampille de la littérature existentialiste, a recouvert cette veine romantique au profit d'un réalisme antibourgeois. Le titre de *La Nausée* a ainsi remplacé celui que Sartre avait souhaité initialement *Melancholia*. Et l'on oublie que l'ange luciférien de la mélancolie présidait aux visions fantasmatiques d'un monde désenchanté dans ce récit inaugural de la prose sartrienne. Aussi la proximité de Sartre avec Chopin ne se limite-t-elle pas au piano romantique, elle rejoint le désenchantement de l'homme seul dans un monde délirant. Même jour, même moqué, ce romantisme est partagé. Et sur ce motif de la tuberculose, voire sur le cliché des mouchoirs tachés de sang par le compositeur, Sartre déploie son imaginaire empathique. Il a situé l'histoire de son personnage amoureux des tubardes en Alsace, région des Schweitzer, sa famille maternelle, toutefois c'est du côté de sa famille paternelle et périgourdine qu'il a éprouvé des sentiments semblables, avec sa cousine préférée, Annie Lannes. Tuberculeuse, elle mourut à dix-neuf ans. Sartre eut néanmoins le temps de la présenter à Paul Nizan, l'ami jamais remplacé. Au couple fusionnel de « Nitre et Sarzan » s'est associé pour un temps cette Annie qui donnera son nom à la compagne de Roquentin, dans *La Nausée*. On a beaucoup parlé des triades de Sartre et Beauvoir adoptant des maîtresses contingentes, on a jassé sur la sincérité de cette formule qui oscille entre le couple ouvert et le duo pervers. Ces liaisons dangereuses en mode existentialiste ont masqué l'intimité juvénile avec Nizan, sans doute peu compatible avec l'iconographie du couple militant. Que Sartre ait introduit le bacille de Koch dans cet amitié masculine suggère une fascination de conspirateur pour la chair malade et les extases morbides. La tuberculose est une manière d'exprimer son amour par un

contagion à la fois physique et sentimentale. Elle redouble en effet un désir éprouvé par le tout jeune Sartre pour un camarade du petit lycée Henri-IV, André Bercot, son frère parce que lui aussi orphelin de père. Dans *Les Mots* Sartre confie qu'il l'aimait, « beau frêle et doux » avec « ses longs cheveux noirs peignés à la Jeanne d'Arc ». Il mourut à dix-huit ans de la tuberculose. Cette maladie est un signe d'élection qui relie les âmes sensibles et contamine la nature. Sur un mode métaphorique et poétique, la tentation tuberculeuse éprouvée par Sartre n'a cessé de hanter ses paysages de prédilection : Naples dont il décrit les sécrétions crasseuses, les trottoirs maladifs qui suent putréfaction ; et Venise, bien sûr, celle du Tintoret et celle qu'il voit de sa fenêtre en étang spongieuse comme un poumon gorgé d'eau. Déjouant la glorification touristique d'une Italie qu'il adore, il s'est plu à dépeindre cette confusion de l'humain et des miasmes suffocants.

Le lecteur de Sartre peine à croire qu'une telle empathie pianistique a porté un philosophe averti vers la contagion tuberculeuse et la musique lacrymale. On se souvient des pages assassines de *La Nausée* sur les états d'âme faciles que se donnent les bourgeois de province en écoutant des mélodies romantiques. Roquentin se moque de sa tante Bigeois qui s'est consolée de la mort de son mari en écoutant les *Préludes* de Chopin et il commente : « Les salles de concert regorgent d'humiliés, d'offensés qui, les yeux clos, cherchent à transformer leurs pâles visages en antennes réceptrices. Ils se figurent que les sons captés coulent en eux, doux et nourrissants, et que leurs souffrances deviennent musique, comme celles du jeune Werther ; ils croient que la beauté leur est compatissante. Les cons. » Roquentin est le Sartre impitoyable, dur et lucide, arqué dans la désillusion de l'homme seul à qui on ne la fait pas. Mais il y a aussi le Sartre joueur entre comédie et tentation, le jeune écrivain antihumaniste préserve son tempo solitaire et ses rêveries lorsqu'il se met au piano. Sartre gardera toujours ces moments indicibles à l'écart de sa polygraphie dévorante. Lui qui écrit sur tout, qui ne cesse de noircir des feuilles pour décrire ce qu'il vit, pense et veut, il maintient le piano hors de toute écriture. Le jeu musical échappe à sa volonté de tout dire et de tout comprendre. Et sans doute une telle exception vient-elle moins d'un secret ou d'une intimité choyée que d'un temps qui déroge à l'analyse et à la mise en mots. En dehors et pourtant là, cette pratique de l'instrument n'est pas une activité comme les autres. Regardons, écoutons, observons les doigts délivrés de leur assignation au stylo et à la page quadrillée.

Sartre joue le *Nocturne opus 15 n° 3 en sol mineur*, la brume a envahi Montparnasse et brouille les toits luisant de pluie depuis le refuge de la rue Delambre. Il a soixante-deux ans et les balades jouées avec Nizan sur les ponts de Paris sont loin derrière lui. Il partage cependant l'intimité d'une jeune femme fragile, à l'écart du tohu-bohu des boulevards. Arlette l'accompagne ou l'écoute jouer. Les *Nocturnes* de Chopin retrouvent la mélodie du *bel canto* qu'ils imprègnent d'une langueur douloureuse, c'est un chant qu'

L'amateur fait traîner, sans être pressé par le temps des autres. Les mélomanes allergiques au romantisme ne supportent pas ces ralentissements qui soulignent abusivement les dissonances et les modulations mineures. Mais Sartre ne cherche pas l'effet, il ne possède pas la technique du *rubato*, son jeu reste approximatif. Ce n'est pas Rubinstein que j'écoute, mais un amateur qui, loin du souci de la perfection ou de l'interprétation, se glisse dans les notes qu'il découvre sur la partition. Il déchiffre, avance et il est conduit peu à peu dans un monde vespéral. Le déchiffrage ne se limite pas à l'exercice d'une découverte et d'un apprentissage. Il est aussi une approche naïve de la musique, un accès facile qui ne s'encombre pas du respect de la note ni de l'exécution virtuose. L'amateur qui déchiffre tâtonne, essaye de tenir approximativement une ligne de notes et de respecter quelques accords, il vagabonde et se moque des difficultés techniques.

Sartre est un déchiffreur, ce qui n'étonnera pas ses lecteurs, habitués à la curiosité insatiable d'un passionné qui veut parcourir tous les champs de l'activité humaine. Il n'a eu de cesse de déchiffrer la pensée de Heidegger et Marx, de déchiffrer les poèmes de Mallarmé et Senghor, de déchiffrer les tableaux du Tintoret et les sculptures de Giacometti... Cependant, déchiffrer une partition relève d'un autre genre, d'une exploration moins conquérante. Il faut « suivre » les notes plus que les décoder ou dévoiler un sens caché. De là sans doute la différence entre déchiffrage et déchiffrement mais il importe de dégager le premier mot de son sens servile et laborieux. Car le déchiffrage ne se réduit pas à la lecture que ferait un apprenti du langage et il suppose bien davantage un certain mode de relation à la musique, et même de la liberté, de l'improvisation, de l'invention. Le déchiffreur est un joueur particulier, son habitude de lecture musicale le prédispose à l'accompagnement de chanteurs ou d'autres instrumentistes. Professionnel il est rarement soliste, amateur il parcourt en solitaire en pure perte les partitions qu'il rencontre au hasard des albums. À s'en tenir aux mots on pourrait croire que tout oppose l'improvisateur au déchiffreur, l'un se fiant à son inspiration, l'autre esclave de la partition. Pourtant l'improvisation est une technique préparée, et parfois elle se limite au développement de conventions à partir d'un thème donné. Le déchiffreur Sartre n'a jamais eu l'intention de jouer à destination d'un public, il s'est plu à découvrir de nouveaux morceaux dans un répertoire familial. Il aime parcourir les partitions selon les circonstances et il se prenait au jeu tel un acteur s'imprégnant des imaginaires sonores.

Tout l'être se dévoile dans la position du corps devant l'instrument. Sartre est assis sur une chaise banale, ni tabouret ni banquette de piano. Il ne s'installe pas dans l'imaginaire mobilier si prégnant de cet instrument qui fit l'orgueil des intérieurs bourgeois. Du coup il est assis trop bas, les poignets en dessous du clavier. Cette position met en valeur ses doigts, courts et peu déliés. Les pianistes chevronnés, surtout à la fin

de leur vie, tiennent parfois leurs doigts un peu droits, comme s'ils n'avaient plus besoin d'articuler. Sartre va au plus facile et vise juste ; l'absence d'articulation vient plutôt de son apprentissage autodidacte. Rien d'exceptionnel dans cette raideur sinon le toucher qui lui correspond : les doigts de Sartre n'entrent pas franchement dans les touches, ils les effleurent. Est-ce la main du philosophe qui parcourt le clavier, ou une autre main plus en rapport avec le corps tout entier, c'est-à-dire avec toute une disponibilité de la peau, des nerfs, des humeurs ? On sait combien la main est objet de discussion philosophique depuis Aristote, et Sartre lui-même, dans *L'Être et le Néant*, a produit une dissertation sur cet organe préhensif et préhensible. Il reprend la question du dualisme : Qu'est-ce qu'avoir un corps ? Suis-je dans mon corps comme un pilote en son navire ? Il répond à Descartes en montrant, précisément à partir de la main, que je « suis » mon corps. Ainsi je peux me servir de ma main pour écrire, comme je le ferais d'un stylo, mais je ne peux me débarrasser d'elle comme de ce stylo. Proposons à Sartre l'exemple du piano : la main est-elle un outil au même titre que les touches ou les marteaux qui frappent les cordes ? Est-elle gouvernée par la conscience qui lit et interprète la musique ? Ou bien le pianiste est-il aussi sa main ? Oui, il est sa main, et même, il est tout entier dans sa main. Assurément la main engage toute la conscience dans le monde et elle révèle son engagement ou sa réticence à toucher, à entrer dans les choses. Une poignée de main est visqueuse non parce que la peau est moite mais parce qu'elle apporte avec elle toute une viscosité du monde. Les personnages sartriens n'aiment pas beaucoup ces mains grasses, entre deux états de la matière, mi-solide mi-liquide. Parfois ils préfèrent se planter un couteau dans la paume plutôt que de la sentir transpirer à travers la poche du pantalon.

Comment toucher le clavier d'un piano ? La main tiède y dépose-t-elle un peu de sueur luisante, ou s'est-elle raidie de froideur, séparée de la chaleur du corps ? Les doigts de Sartre caressent les touches et ne pénètrent pas le clavier. Certes les touches d'ivoire s'abaissent mais le mouvement dominant se déploie en latéral, et les mains se posent délicatement, comme si elles actionnaient le mécanisme par simple contact. Le toucher de Sartre oscille entre le raffinement et la gaucherie ; ses doigts patauds et gourds se déplacent néanmoins avec tact et grâce. On dit généralement d'un mauvais pianiste qu'il nous rappelle qu'un piano est fait de marteaux. Les mains de Sartre ne frappent ni ne martèlent. Leurs attouchements respectent la blancheur veloutée du clavier qu'elles sollicitent avec une savante subtilité. Ne pas appuyer, ne pas pénétrer. Caresser. Dans le corps-à-corps des amants, Sartre se plaît à ces rapprochements discrets. La chair devient pure relation à autrui, elle échappe à la fusion dévoreuse des corps. En langage de philosophe : il y découvre une « incarnation réciproque » ; la main qui caresse le corps de l'autre le fait exister comme chair, et par un chiasme tactile cette main directrice est incarnée à son tour ; elle s'éprouve comme une chair sensible grâce à la peau qu'elle

parcourt. Les phénoménologues se sont ainsi livrés à quelques descriptions érotiques sur la caresse, pudiques en comparaison des philosophes libertins du XVIII^e siècle prolixes sur les usages de leur main. Cependant Sartre, plus que Merleau-Ponty ou Levinas, laisse deviner ses propres attirances et répulsions. Les dernières pages de *L'Être et le Néant* sur l'obscénité du trou féminin sont peu commentées à l'agrégation de philosophie mais découvrent une vérité vécue sous le fard de l'abstraction. La confiture qui reste collée au doigt de la conscience comme la boue du galet qui poissait déjà la main de Roquentin dans *La Nausée* disent la répugnance sartrienne à sentir son propre corps s'enfoncer dans une matière louche. Sartre, plus masturbateur de femmes que hussard pénétrant, caresse les êtres et les choses.

Les mains de Sartre sur le clavier se détachent d'autant plus que son corps est raidi. La seule souplesse ne s'exerce que dans le toucher, au bout des doigts et non dans le buste qui reste droit, comme souvent le tiennent les êtres de petite taille au menton relevé. Il a l'air sérieux et l'on pourrait croire que l'homme célèbre, se sachant filmé, joue un peu la comédie. Mais non, Sartre connaît trop ces jeux de rôles qu'il a pratiqués pendant l'enfance. Il caresse les touches et il laisse venir à lui la musique de Chopin. Curieusement il la joue sans rythme. Il suit les notes selon une continuité linéaire qui aplatit la mesure. Je reviendrai bientôt sur cette étrangeté ; à la première écoute elle révèle surtout un souci de rester dans le déroulé du morceau, de ne pas décrocher à cause d'une difficulté pianistique. Cette pièce n'exige pas une grande technique et Sartre cherche à maintenir une empathie sonore imaginaire. De fait, ce *Nocturne en sol mineur* est empreint de mélancolie, composé de courts tableaux qui déploient un paysage mental. Il mobilise les affects, froisse doucement les nerfs et installe une passivité heureuse et douloureuse. Cette musique réquisitionne les corps et l'espace dans sa plénitude intérieure. Jean-Paul et, derrière lui, Arlette debout, fixent la partition, se prêtant et se dérochant à l'œil intrusif de la caméra. L'affection romantique est présente comme une citation : Arlette et Jean-Paul aiment Chopin, ils s'aiment à jouer Chopin.

Amateur et solitaire, Sartre n'en associe pas moins la musique à la compagnie d'une femme. Il va jouer du piano chez sa fille Arlette comme il allait jouer chez sa mère depuis l'après-guerre, ou plus jeune encore chez sa grand-mère quand il revenait du lycée. Il ne possède pas d'instrument dans l'appartement qu'il loue, définitivement étranger à toute propriété. Jouer c'est donc aller faire de la musique chez quelqu'un, plus précisément chez une femme. Rue Bonaparte, en compagnie de sa mère, Jean-Paul se mettait au piano tous les jours entre trois et cinq heures de l'après-midi, sur un petit banc de treillis doré. Ensuite il retrouvait le travail, c'est-à-dire l'écriture. C'était le temps de Saint-Germain-des-Prés qu'il quitta après que les militants de l'Algérie française eurent plastiqué à deux reprises son logement. À Montparnasse il a reconstitué s

géographie affective : Anne-Marie Mancy, sa mère, est relogée comme lui boulevard Raspail, Simone de Beauvoir habite rue Schœlcher, Arlette Elkaïm rue Delambre, Michelle Vian boulevard Montparnasse, Wanda Kosakiewicz réside encore rue du Dragon. Depuis son balcon du dixième étage, le chef de tribu peut désigner tous les lieux où elles résident. Sartre a plusieurs fois déclaré sa préférence pour la compagnie féminine, délivrée des rapports de pouvoir qui aliènent la psyché des hommes. Parler d'un paysage, livrer ses émotions, passer son temps à observer les passants, cela se fait avec des femmes, loin de l'esprit de sérieux que fuit le philosophe non conformiste. On soupçonnerait un peu de machisme chez ce compagnon de Beauvoir qui maintient le féminin dans le babil et la futilité ; ce serait oublier que Sartre s'éprouvait lui-même comme féminin. À côté de la langue de l'autorité, de la rhétorique militante assassine dont il usa jusqu'au paroxysme pendant la guerre d'Algérie, il recherchait un langage délesté de la pulsion de pouvoir.

Comment Sartre pouvait-il partager ainsi son temps et son langage, justicier féroce d'un côté, vagabond insouciant de l'autre, dénonçant les crimes des États-Unis au Vietnam, soviétiques en Tchécoslovaquie, mais partant à Rome pour de longs séjours en douce compagnie, buvant des cappuccinos à la terrasse de l'hôtel National ? Le clivage semble maximal pendant ces années 60, cependant n'a-t-il pas toujours existé depuis l'enfance, le petit Poulou jouant à Pardaillan, chevalier sorti des romans de cape et d'épée de Michel Zévaco, redresseur de torts au verbe haut, mais se réfugiant dans l'intimité d'un gynécée préservé de l'autoritarisme du père mort précocement ? Existe-t-il deux Sartre ? Il faudrait en distinguer mille alors, si l'on voulait suivre tous ses rythmes et ses écritures. Penser l'articulation plus que la séparation paraît fructueux et précisément la pratique du piano, tant liée à ce goût du langage hors signification, à l'imaginaire des affects, aux jeux des temporalités, est une activité révélatrice.

La musique constitue un domaine de complicité qui, sans chercher l'élitisme de la *happy few*, ne peut se partager qu'avec des êtres prédisposés à certaines harmonies et correspondances sensibles. Si la compagnie féminine tant appréciée de Sartre semble extensive, chaque compagne n'a pas le même rôle. Les femmes tournoient autour de lui jusqu'à ses derniers jours mais elles ne s'équivalent pas. Dans sa *Lettre d'amour à Jeanne Paul Sartre*, Françoise Sagan raconte combien il était fatigué des conversations sérieuses entre hommes ou des sollicitations des jeunes intellectuels qui cherchaient un père à Hiroshima, Staline, la bêtise militante... tout cela s'effaçait grâce aux amitiés féminines. « Ces femmes lui téléphonaient à minuit parfois quand nous rentrions de nos dîners, ou dans l'après-midi quand nous prenions le thé et que l'on sentait si exigeantes, possessives, si dépendantes de cet homme infirme, aveugle, et dépossédé de son métier d'écrire. Ces femmes, par leur démesure même, lui restituaient la vie, sa vie comme jusqu'alors, sa vie d'homme à femmes, coureur, menteur, compatissant ou comédien.

Pour Sartre, la musique, le jeu, l'imaginaire appartiennent à l'univers féminin. Avec Sagan qui aimait lui prendre la main, ils écoutent des disques. Le piano se trouve chez Arlette et avec elle se noue bien davantage qu'une complicité de mélomanes, Sartre lui confie aussi ses rêves et l'on devine que la pratique musicale va de pair avec un mode de relation au réel, au temps, aux images. Certes le légendaire couple Sartre-Beauvoir nous a laissé l'image d'un partage total et exclusif entre les deux écrivains philosophes au point que rien n'échappait au Castor. Toutes les relations « contingentes » avec d'autres femmes faisaient l'objet de rapports et de correspondances minutieuses, l'un et l'autre se parlaient de tout, échangeaient la moindre idée, se corrigeaient leurs manuscrits, voyageaient, militaient, fumaient ensemble... mais se retrouvaient rarement autour d'un piano, malgré les efforts de Simone pour pratiquer. Car ce type d'échange ne relève pas seulement d'un savoir ni d'une culture musicale. Pratiquer est tout autre chose qu'écouter ou commenter.

La musique est plutôt pour sa fille, les rêves aussi. On perdrait beaucoup en n'interrogeant pas ce lien du piano avec l'imaginaire onirique, d'autant qu'on retrouve cette contiguïté chez un autre philosophe musicien, Theodor Adorno, qui nota précisément ses rêves lors de son exil aux États-Unis. Il jouait du piano, il rêvait de Mahler et de sa mère chantant les *Kindertotenlieder*. Des accords en *mi* bémol majeur résonnèrent encore dans ses nuits lorsqu'il revint à Francfort, même s'il s'imaginait jouer sur un plateau sans touches. Les rêves de Sartre font moins appel aux sons qu'aux images, toutefois qu'en sait-on exactement ? Les récits de rêve sont précisément des récits, donc des reconstructions plus ou moins travaillées par un sujet conscient. Sartre a toujours été suspicieux à l'égard non seulement de tels récits mais aussi du rêve lui-même qu'il associait à la mauvaise foi, à l'endormissement, bref, à la passivité. Il disserte donc sur le rêve comme activité de la conscience dans *L'Imaginaire* mais il ne livre pas ses rêves à lui. Il refuse toute complaisance à l'égard de ce qui ne dépend pas de soi, et valorise au contraire la maîtrise de ce qui concerne notre volonté. Fidèle à sa générosité cartésienne, Sartre n'accorde pas de crédit aux rêves et à l'onirisme incontrôlé. Et pourtant... une nouvelle fois le discours et la pratique se dissocient. Car Sartre n'a pas cessé de s'interroger sur l'imaginaire, lui consacrant, à vingt-deux ans, son diplôme d'études approfondies et se passionnant pour les études psychologiques sur l'imagination et sur les extases des mystiques. Il se fit même injecter de la mescaline, grâce à son ami Daniel Lagache, afin d'étudier de l'intérieur les phénomènes hallucinatoires. On mesure dans cette ambition le délire de maîtrise d'un penseur qui veut être à la fois objet et sujet de son expérience. Si la cause philosophique y gagna de brillantes pages sur la conscience imageante, il s'ensuivit pour l'expérimentateur une dépression pendant six mois.

Du côté des phénomènes passifs honnis par l'homme du contrôle, les hallucinations

et les rêves produisent des métamorphoses et recomposent les souvenirs à l'insu du rêveur, éveillé ou non. Sartre n'écrit pas ses rêves, il les confie oralement. À la différence d'Adorno, il n'en laisse pas de traces mais il leur accorde lui aussi une grande importance, à l'écart de son travail philosophique. Du moins pour Sartre les rêves comptent-ils plus en tant qu'activité que pour leur contenu. Aucun récit, aucune image ne sauraient les fixer. Ce sont des imaginaires sans images. Les récits laissent place aux confidences, à la poursuite de leur mouvement, à la parole labile. Ils échappent au compte rendu non parce qu'ils paraissent impudiques à leur auteur mais à cause de leur mobilité irréductible à toute symbolisation. Comme la pratique musicale, les rêves ne sont pas, pour Sartre, l'objet d'une écriture, ce qui n'en diminue pas l'importance. Elles témoignent leur permanence et leur évocation intime.

La proximité de la pratique musicale et de la confiance de rêves n'est pas fortuite quand Sartre joue du piano l'imaginaire travaille et mobilise le passé des affects, les souvenirs rêvés et recomposés. Il y a du jeu dans cette pratique musicale, aussi bien de la comédie que du déplacement. Sartre se projette dans un morceau comme sur un petit théâtre, la partition lui offre un rôle, il est Chopin, et il se laisse mener par les phrases tout en essayant d'y articuler son propre corps et ses émotions. Ce temps et ces imaginaires musicaux le décollent du réel social et politique dans lequel il est engagé. Le moment où il joue n'est plus gouverné par l'avenir, les projets, la volonté... La réquisitionne plutôt le passé, fait flotter une étrange éternité, mouvante comme une durée qui n'irait pas en ligne droite bien que tenue par le défilé des mesures. À l'instar des rêves d'Adorno, l'imaginaire sartrien de la musique est lié à la nostalgie, et peut-être exclusivement, à la différence du maître de Francfort pour qui la musique reste avant tout une activité propice à la théorie et à la création. L'empathie familiale dont Sartre n'a cessé de critiquer l'aliénation, lui qui a sabordé la mythologie filiale, s'est maintenue avec le piano, instrument lié pour toujours à sa mère. Et d'ailleurs faudrait-il ici extraire la mère de toute la pesanteur de la famille. Comme lorsque Barthes évoquait la sienne qu'il tenait à préciser : la famille sans le familialisme, afin de ne pas écraser sa relation d'amour par la figure symbolique de la Mère. Prévenant ce genre de réduction psychanalytique, Sartre a distillé dans ses écrits d'affectueuses allusions à ce temps de l'enfance au piano. Revenons loin en arrière pour comprendre le goût et l'activité pianistiques de l'écrivain philosophe : lorsqu'il joue du Chopin chez Arlette, Anne-Marie n'est pas loin.

L'enfance de Sartre a été environnée de parents mélomanes, cependant chacun d'eux incarna un rôle bien distinct et un rapport singulier à la musique. Charles Schweitzer, son grand-père, se chargea de son éducation à la mort du père, un an seulement après la naissance de Jean-Paul. *Les Mots* ont dressé un portrait tutélaire de cet homme et de sa femme, réunis sous le nom de Karlémami, déterminant la vocation littéraire du petit

génie. Professeur d'allemand, Charles lui a transmis toute une culture humaniste et l'a mis sur le chemin des lettres. Mais les grands auteurs classiques ne sauraient faire oublier les compositeurs que cette famille protestante écoutait, d'autant que son grand cousin, Albert Schweitzer, a écrit une monographie de Jean-Sébastien Bach. Le célèbre pasteur qui, lui, acceptera le prix Nobel, ne fut pas seulement le médecin de Lambaréné, il avait auparavant rédigé une thèse sur Kant, et il donnait des concerts d'orgue auxquels assista le petit Jean-Paul en famille. Charles, d'ailleurs, n'était pas en reste et s'essayait à la composition chez son frère Louis, également pasteur. Il jouait à la manière de Felix Mendelssohn, et l'on peut imaginer qu'à travers ce compositeur il réactualisait quelques pièces de Bach. La musique fut donc, pour le jeune Sartre, associée à une activité religieuse et sociale : aller au concert, écouter en famille, se pénétrer de spiritualité, admirer la caste des hommes Schweitzer... tout ce qu'il vomira lorsqu'il prendra son indépendance et rejettera les modèles humanistes et bourgeois. Le culte du dimanche, l'orgue du temple, les cantiques luthériens et les toccatas résonantes auraient pu brouiller définitivement Sartre avec la musique. Sarcastique, il observe que « la foi dispose à l'extase musicale » et l'on retrouve là sa haine des concerts qu'il assimilera toujours à une grand-messe pour notables cultivés. Pas d'extase pour Sartre mélomane : il lui préfère une pratique intime et affective.

L'antidote à la musique d'église, il le trouve avec sa mère Anne-Marie qui joue du piano l'après-midi quand le grand-père va donner des cours de langue allemande. Insidieusement se met en place un système d'oppositions, une forme de résistance souterraine : le piano contre l'orgue, la féminité contre l'autorité masculine, l'imaginaire contre le symbole, Chopin contre Bach, la rêverie contre le pouvoir. Sans doute n'est-ce pas aussi tranché, Sartre jouera encore longtemps des œuvres de Bach, cependant la pratique du piano s'exercera toujours en contrepoint, à distance de la grande politique des hommes. Anne-Marie sa mère, en position de femme-enfant sous la tutelle de Karlémami, est comme sa sœur et la compagne dont il partage les goûts et les affects. Que joue-t-elle quand les Schweitzer sont partis ? Des ballades de Chopin, une sonate de Schumann, des variations de Franck. Le petit Poulou découvre un autre monde de musique, loin des moments guindés et solennels du dimanche. Il danse lorsque sa mère joue, il délivre son corps de la pesanteur puritaine des Schweitzer. Il s'imprègne de rythmes et compose des chorégraphies débridées. Il entre dans une transe joyeuse fusionnelle, dirigée par les doigts de sa mère. Voilà enfin le jeu de l'enfant, comédie sans sérieux, inventant des saynètes, survolté par le tempo. L'exaltation a remplacé l'extase. De là vient sans doute aussi le goût de Sartre pour les opérettes, et qui peut surprendre les doctes mélomanes. Jouer, surjouer la musique, l'amour ou le drame, c'est autant une façon de moquer des sentiments faciles que de les vivre sur un mode imaginaire. Et le malicieux Poulou y contrefait tous les rôles possibles avec sa mère.

enfant. « Comme un tambour vaudou, le piano m'imposait son rythme. La *Fantaisie Impromptu* se substituait à mon âme, elle m'habitait, me donnait un passé inconnu, un avenir fulgurant et mortel ; j'étais possédé, le démon m'avait saisi et me secouait comme un prunier. À cheval ! J'étais cavale et cavalier ; chevauchant et chevauché, je traversais le fond de train des landes, des guérets, le bureau, de la porte à la fenêtre. » Ce théâtre musical, improvisé grâce à Chopin, leur offre une échappée à l'intérieur de l'austère demeure. Jean-Paul et Anne-Marie s'aiment à blanc : « L'allegro fait place à un tendre adagio ; j'achève le carnage en vitesse, je souris à ma protégée. Elle m'aime ; c'est la musique qui le dit. » Parfois ils sortent s'amuser tous les deux et il est un autre lieu où le jeune Sartre découvre une musique en images : le cinéma. Anne-Marie l'y emmène malgré la mauvaise réputation de ces lieux de simulacres impies. Là se produit l'inverse de la musique dansée : un piano accompagne le film muet. Sartre est très tôt séduit par ces images en mouvement et bien avant les autres intellectuels il y reconnaîtra l'art majeur de la modernité. Un de ses premiers textes philosophiques est une apologie du cinéma, et il s'essaiera même au tournage, puis il écrira des scénarios. S'il n'a pas par le piano des salles de cinéma, on peut supposer qu'il y a retrouvé un instrument décidément disponible à des usages ludiques, et surtout que s'y est confirmée la relation intime entre la musique et l'imaginaire.

La pratique du piano comme échappée du réel a pris un tour plus violent lorsque la famille s'est recomposée, au moment du remariage d'Anne-Marie. Dans l'appartement de la rue Le Goff, Poulou tournait autour du piano et dessinait de périlleuses postures au côté de sa mère, mais il fit l'apprentissage de la technique pianistique ensuite, lors de son exil (il le vécut ainsi) en province. Les circonstances ne sont pas anodines et la place du piano ainsi que le sens de la pratique musicale s'en sont trouvés réaffirmés. Joseph Mancy, le nouveau mari, est polytechnicien, comme l'ancien, comme le frère d'Anne-Marie, tous de la même promotion ; il est nommé directeur des constructions navales à La Rochelle. À douze ans, Sartre doit quitter le lycée Henri-IV pour un lycée de province où il devient le souffre-douleur des élèves qui ne supportent pas le petit Parisien prétentieux. Pendant que la Grande Guerre occupe l'existence des adultes, il vit là les quatre années les pires de son existence. Cette période douloureuse détermina le sens de son écriture : sous le regard de Charles Schweitzer, Sartre se destinait à être écrivain, mais c'est contre celui de Joseph Mancy qu'il se décida à écrire : « Ça a été constamment, le type contre lequel j'écrivais. Toute ma vie ; et le fait d'écrire, c'était contre lui. » Si le piano n'est pas investi consciemment d'une telle mission, il participe aussi de la confrontation. Les Schweitzer aimaient la musique de Bach, jouer Chopin était une diversion. Joseph Mancy n'aime pas la musique et c'est la pratique même du piano qui devient une opposition.

Son beau-père symbolise ce qu'il déteste : la science, la morale, le pouvoir. L

musique est une résistance à ces trois piliers de l'humanisme bourgeois que Sartre retrouvera chez le père de Flaubert, le médecin rouennais. L'apprentissage se fait dans la préservation d'une complicité minimale avec Anne-Marie, et Jean-Paul met ses doigts dans les siens, d'abord un seul, puis peu à peu une main, et les deux pour enfin jouer à quatre mains. Ils s'aiment ainsi, dans l'espace des touches de ces sept octaves sur lesquelles le voleur de mère n'a pas de prise. Jean-Paul joue le même répertoire que celui d'Anne-Marie, il découvre la musique orchestrale grâce à des transcriptions, de symphonies de Franck, ou de ce Mendelssohn tant prisé par Charles et qu'il parodie en mêlant à des airs d'opérettes. La comédie familiale se poursuit sur le registre pianistique. Jouer du piano conservera toujours pour Sartre cette part de dérivation à la fois active et passive, par le féminin, par l'imaginaire... jusqu'en 1972, lorsque la cécité le privera de jeu comme de l'écriture.

Si la relation de Sartre à la pratique musicale s'est construite au cœur des complexes familiaux de son enfance, on passerait à côté de son sens en la référant exclusivement à la fusion maternelle. L'enfance n'est pas seulement le temps des premières expériences ni même celui de l'origine. Elle définit davantage une temporalité malléable qui conjugue le passé et le présent, de manière non causale. Nietzsche l'a ainsi décrite et valorisée, loin de toute nostalgie d'une époque révolue : au contraire l'enfance arrive après l'âge adulte, une fois oubliée la pesanteur des choses. Après le destin assumé, après la puissance affirmée vient le temps du jeu, des masques et de la joie innocente. Le jeune Sartre découvre la musique en construisant une opposition à ses figures tutélaires, mais cette résistance ne se résume pas à une structure fondatrice ni à une mémoire traumatique. En elle s'est expérimentée une articulation singulière du sujet au réel et à sa temporalité. Ce sujet qui aime, perçoit, pense... se construit par des rythmes à la fois suivis, décidés et combinés. L'hypothèse de ce livre est que la pratique musicale offre un temps privilégié pour une telle subjectivation où se jouent les réglages et les dérèglages d'une relation au réel.

Le sens du jeu se tient dans les rythmes et les arythmies de celui qui joue pour échapper, parodier, affirmer, qui joue et s'amuse, rêve ou danse. Sartre combine toutes ces possibilités découvertes pendant l'enfance autour du piano maternel. Mme Mancini interrogée en 1967 (elle a alors quatre-vingt-cinq ans et mourra deux ans après) contredirait cette interprétation car elle récuse plus généralement les souvenirs de son fils. Elle tient à réhabiliter la mémoire de son père Charles et de son mari Joseph, déclarant que Poulou n'a rien compris à son enfance. Pour le présent, elle s'inquiète de la santé de Jean-Paul, trop maigre, tout comme Simone qu'elle préférerait plus « confortable ». Peut-être n'a-t-elle pas complètement tort sur cette dernière inquiétude sans comprendre qu'il s'agit d'un problème de rythmes, de ceux que Sartre articule dans l'Histoire, à l'écriture comme à la musique. L'inspiration intellectuelle est aussi un

affaire de souffle et de rythme cardiaque. Quelques années auparavant, Sartre a forcé sur la Corydrane afin de terminer au plus vite *Critique de la raison dialectique*, cette somme philosophique intégrant les acquis du marxisme à l'analyse phénoménologique. Ce qui manquait à l'existentialisme se trouve désormais refondé : l'Histoire, la politique, l'économie, la société. Réconcilier la philosophie marxiste avec la liberté, les déterminations sociales avec l'événement, l'histoire collective avec l'individu, de telles ambitions nécessitaient une entreprise de longue haleine. La révolution théorique aboutit à ce livre énorme, ce magma quasi infini débouchant, comme la plupart des livres philosophiques de Sartre, sur un volume à venir. Cette *Critique* marque le deuxième versant de sa pensée, selon un tournant que Sartre date de la guerre. L'expérience de la mobilisation et de la captivité a coupé sa vie en deux : avant il développait une ontologie de la conscience libre, après il se consacre à la praxis des groupes. En pleine ébullition théorique, Sartre voulait mener coûte que coûte son dialogue avec le marxisme d'autant qu'il avait rompu avec les communismes officiels depuis l'invasion de Budapest par l'armée soviétique en 1956. La Corydrane consommée à haute dose endommagea pour longtemps son système artériel et son rythme cardiaque. Ce fut le prix à payer pour écrire à temps.

À regarder de près l'écriture de ce volume qui nécessita une réorganisation posthume, le lecteur est frappé par une question de rythme. L'étrangeté vient moins de l'incroyable longueur des paragraphes et de l'effet massif que des phrases interminables enchaînant et encastrant de multiples développements. Le sujet parfois difficilement identifiable est débordé par les complétives et les subordonnées, sans que s'y dessine un agencement proustien de subordonnées enchâssées. Le raisonnement s'y donne à foison et il exige une empathie avec l'énergie même de la pensée qui part sans qu'un ordre rhétorique présume son déroulement. Une telle écriture fait corps avec la pensée ou plutôt elle fait la course avec elle. Ce livre magmatique n'est pas pressé par le souci du philosophe de finir au plus vite, comme le prétend la version officielle. Il est plutôt marqué par un effort surhumain de rendre l'écriture aussi rapide que le mouvement de la pensée. De la sorte, il y va moins d'une question du rythme que de vitesse, et un tel phénomène va au-delà d'un problème de style, sauf à considérer que le style est la pensée et la vitesse les mêmes. Lorsqu'il écrit *Les Mots*, Sartre adopte les belles périodes rhétoriques de la prose classique, mais c'est pour donner définitivement congé à la littérature. Il connaît la partition et peut composer à son tour, comme Mendelssohn reprenait d'anciennes formes musicales, Bach, Mozart, tout en s'ouvrant au romantisme. La parodie est un rôle de composition qui permet d'allier l'amour de la langue et l'adieu aux lettres.

En revanche, avec l'écriture philosophique de la *Critique*, Sartre est dans le flux et pourrait ne jamais s'arrêter, précisément parce que la pensée gouverne et qu'elle ne cesse pas. L'ambition un peu folle du philosophe, semblable à son souhait de connaître

l'hallucination par la mescaline, est de réduire au minimum, voire complètement, l'écart entre le temps fluide de la pensée et le temps de son écriture, au sens concret du terme le temps que met le stylo à parcourir la feuille. Certes une telle inquiétude à l'égard de l'écriture des idées est vieille comme la philosophie depuis Platon, mais elle trouve avec Sartre une expression paroxystique : rarement un penseur a autant écrit et surtout autant cherché, en deçà de la langue et du style, la fluence de la pensée (quel que soit le jugement qu'on porte sur ses résultats). Une telle synchronie implique une politique de l'écriture et elle rejoint l'idéal sartrien de la démocratie directe. Les médiations entraînent toujours, dans ses analyses, le retour à l'inertie et à l'aliénation : parlementarisme, partis, délégations figent le mouvement. Être synchrone à la pensée, à l'événement, à la volonté collective, tel est son horizon régulateur. Politiquement, Sartre est devenu l'intellectuel synchrone à la vie du monde, s'engageant sur tous les fronts politiques. Peu important les erreurs circonstanciées : les vérités changent, elles ont un devenir, mieux vaut participer au flux que rester spectateur complice. Ne jamais s'arrêter, incarner, ne pas laisser traverser par le temps historique. Synchrone !

Dans cette vie fluide et perméable au cours des choses, la musique est un contretemps. Elle ne surgit pas tel un événement qui interrompt la durée ou révolutionne l'Histoire, comme ceux qu'affectionnent les philosophes de la rupture. La musique inscrit un autre temps dans la partition générale. Cette temporalité se manifeste surtout par des rythmes singuliers qui se greffent sur le cours dominant, qui parfois le mettent à distance. Pendant ses années d'interventionnisme maximal, Sartre a maintenu sa pratique régulière, quasi quotidienne, du piano. La séquence filmée qui le montre en 1968 jouant un *Nocturne* de Chopin semble irréaliste si l'on songe à son activité publique intense à la fin des années 60. Il préside la commission d'enquête du Tribunal Russell sur les crimes des États-Unis au Vietnam, il voyage en Égypte et en Israël pour favoriser le dialogue israélo-arabe, il soutient le mouvement étudiant de 68 et devient une figure majeure du gauchisme des années 70. Rien pourtant, ni les manifestations, ni les meetings, ni l'écriture à chaud n'empêcheront ces moments de piano. Seule la cécité mettra fin. Ce décalage des rythmes d'une vie suppose sans doute un art de l'articulation, une propension à se démultiplier, une disponibilité affective exceptionnelle plus qu'une sagesse de philosophe pratiquant le retrait.

Toutefois la combinaison de temporalités diverses peut aussi provoquer des contretemps interruptifs, au sens d'une incompatibilité ou d'une résistance, de ceux qui font rater une rencontre. Sartre, devenu le symbole de l'intellectuel engagé, n'a pas honoré tous ses rendez-vous, il n'a pas cédé à toutes les réquisitions militantes de ses amis gauchistes et il a protégé ses moments de longue temporalité. Il s'agissait moins d'une répartition entre activités publiques et privées que d'une négociation entre le temps de l'actualité et ceux de l'imaginaire, de l'écriture, de l'affection. Et quand les maos

sample content of Le toucher des philosophes: Sartre, Nietzsche et Barthes au piano

- [**download Dead Souls \(Everyman's Library\) book**](#)
- [click El h roe perdido \(H roes del Olimpo, Book 1\) pdf](#)
- [**download French Vegetarian Cooking for free**](#)
- [Mr. Paradise pdf, azw \(kindle\), epub](#)

- <http://damianfoster.com/books/Real-Time-Analytics--Techniques-to-Analyze-and-Visualize-Streaming-Data.pdf>
- <http://rodrigocaporal.com/library/Anything-He-Wants-2--All-s-Fair--Dominated-By-The-Billionaire-.pdf>
- <http://growingsomeroots.com/ebooks/French-Vegetarian-Cooking.pdf>
- <http://berttrotman.com/library/Jacaranda--A-Novella-of-the-Clockwork-Century.pdf>