

Christophe PERRIN *

De la musique avant toute chose ? Heidegger compositeur **

Abstract: When it comes to aesthetics, Heidegger may remain almost dumb about music, he appreciated it, and even was inspired by it. We would be at least well inspired to consider it from a hermeneutical point of view. To understand indeed a thought which confides only in one who knows how to "see in thought" and to understand a thinker who persuades that "hearing is seeing" and seeing hearing, it is not vain and rather sensible to envisage his words as notes, his texts as partitions, that reading would make listen to and that listening would mean reading. Making the hypothesis of a *Beiträge zur Philosophie*'s writing like a fugue, even of *Sein und Zeit*'s writing like a sonata form, we try to imagine Heidegger as a composer and to discover the influences which he undergoes. That of Mozart, of course. That of Bach even more.

Keywords: Heidegger, Music, Mozart, Bach

Heidegger ne l'appréciait pas seulement, « il aimait par-dessus tout Mozart »¹. Ainsi, quand, le 27 janvier 1956, jour du deux-centième anniversaire de la naissance du maestro, le maître entame, à Fribourg, la neuvième séance de son cours du moment, en pleine variation sur le principe de raison depuis le début du semestre d'hiver, il ne peut s'empêcher de lui rendre hommage pour son sens et sa vision de la composition, dont il reconnaît qu'ils peuvent le guider dans sa propre méditation. Aussi son propos s'interrompt-il un instant pour laisser résonner, du virtuose au piano aussi bien qu'au violon, ce mot sur la création musicale², dans lequel celui-ci

* Chargé de recherches au FNRS Université catholique de Louvain;
<http://uclouvain.academia.edu/ChristophePERRIN>.

** Les références des textes de Heidegger sont données suivant les tomes de la *Gesamtausgabe* qui, depuis 1975, paraissent aux éditions Vittorio Klostermann, Francfort-sur-le-Main – abrégés *GA*, tome et page –, sauf *Sein und Zeit* – abrégé *SZ* –, cité – paragraphe et page – suivant sa 10^{ième} édition, Max Niemeyer, Tübingen, 1963. Seront utilisées, dans la mesure du possible et quitte à les modifier, les traductions françaises existantes – pour *Sein und Zeit*, celle que l'on doit à Emmanuel Martineau – Alençon, Authentica, 1985.

¹ Ce sont les termes d'Heinrich Wiegand Petzet – *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929-1976*, Francfort-sur-le-Main, Societäts-Verlag, 1983, p. 22. Sur le rapport de Heidegger à Mozart, rappelons l'étude de Günther Pöltner, « Mozart und Heidegger. Die Musik und der Ursprung des Kunstwerkes », *Heidegger Studien*, n° 8, 1992, pp. 123-144.

² « En voyage, par exemple, en voiture, ou après un bon repas, en promenade, ou la nuit quand je ne puis dormir, c'est alors que les idées me viennent le mieux, qu'elles jaillissent en

précise quand une mélodie lui vient à l'esprit, mais surtout comment il imagine telle partie d'un morceau, puis développe telle autre, avant de procéder à leur accord ou, mieux, à leur raccord, jusqu'à l'orchestrer pour les écouter ensemble en même temps, le tout mentalement. C'est que, pour Heidegger, « entendre (*Hören*), c'est voir (*Blicken*) » ou, si l'on préfère, que « "voir" le tout "d'un seul regard" et "entendre ainsi tout à la fois" sont un seul et même acte », et même que « l'unité inapparente de cette saisie par le regard et par l'ouïe détermine l'essence de la pensée »³. Heidegger avait certes déjà évoqué, lors de la septième séance de son cours, soit deux leçons auparavant, cette coappartenance du voir et de l'entendre. Mais il l'avait fait en partant de la pensée grecque et en l'illustrant avec Bach⁴. Cherchant à embrasser du regard ce qu'il avait entendu en accentuant, dans l'énoncé du principe de raison, un mot sur deux – *nihil est sine ratione* –, il exposait à ses étudiants pourquoi notre expérience de la fugue ne commence pas avec la réception passive des sensations acoustiques produites en nous par chacune des notes qui la composent, mais par notre accueil, notre disponibilité à l'être qui se révèle alors à travers sons et couleurs, de même qu'il leur expliquait en quoi entendre et voir ne sont dès lors pas seulement des métaphores sensibles du suprasensible, mais ce qui est accompli par l'âme elle-même, et non par ces organes que sont les oreilles et les yeux⁵. Mais trêve de détails. Répétons-le : entendre, c'est voir, et ne retenons que cette équivalence affirmée par Heidegger à l'aide des deux plus grands compositeurs de l'histoire occidentale, dont l'un fut pour ainsi dire l'élève de

abondance. Celles qui me plaisent, je les garde en tête et sans doute je les fredonne à part moi, à en croire du moins les autres personnes. Lorsque j'ai tout cela bien en tête, le reste vient vite, une chose après l'autre, je vois où tel fragment pourrait être utilisé pour faire une composition du tout, suivant les règles du contrepoint, les timbres des divers instruments, etc. Mon âme alors s'échauffe, du moins quand je ne suis pas dérangé ; l'idée grandit, je la développe, tout devient de plus en plus clair, et le morceau est vraiment presque achevé dans ma tête, même s'il est long, de sorte que je puis ensuite, d'un seul regard, le voir en esprit comme un beau tableau ou une jolie personne ; je veux dire qu'en imagination je n'entends nullement les parties les unes après les autres dans l'ordre où elles devront se suivre, je les entends toutes ensemble à la fois. Instants délicieux ! Découverte et mise en œuvre, tout se passe en moi comme dans un beau songe très lucide. Mais le plus beau, c'est d'entendre ainsi tout à la fois » – Mozart, Wolfgang Amadeus, *Das Musikleben*, Mayence, Melosverlag, 1948, 1^{ère} année, 1^{er} cahier, p. 18/*Der Satz vom Grund*, GA 10, 99.

³ *Der Satz vom Grund*, GA 10, 100.

⁴ *Ibid.*, 69-70.

⁵ On se souviendra du fameux « c'est l'âme qui sent et non le corps », décliné ensuite par Descartes dans l'analyse du sens de la vue : « c'est l'âme qui voit et non l'œil » – *La dioptrique*, discours IV et VI, AT VI, 109 et 141. D'où suit que c'est là une thèse proprement cartésienne et, par suite, une reprise par Heidegger d'un motif métaphysique que Derrida a d'ailleurs commenté en comparant les positions du penseur allemand sur la main et l'oreille – Derrida, Jacques, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, coll. "La philosophie en effet", 1994, p. 377 sq.

l'autre⁶ avant de devenir, en quelque sorte, le maître du nôtre, à tout le moins l'une de ses sources d'inspiration majeures⁷.

Or, cette formule : « entendre, c'est voir », ne nous ferait-elle pas précisément voir ce que Heidegger voulait que l'on entende au printemps 1963, à savoir que la pensée qui est proprement la sienne – une pensée qu'il retient par-devers lui en faisant choix, non seulement de ne pas la partager, sur le tard, au moyen des « médias modernes, comme la radio et la télévision »⁸, mais encore, et très tôt, de ne point vouloir faire paraître la troisième section de la première partie de son *Hauptwerk*, *Sein und Zeit*, ni publier de son vivant le manuscrit de son « *eigentliches Werk* »⁹, les *Beiträge zur Philosophie* – est une pensée si difficile « que peu de gens seulement peuvent être éduqués à son niveau », celui où l'on parvient à « voir en pensée (*Sehen im Denken*) »¹⁰ ? Mais si entendre, c'est voir, et s'il convient donc de s'exercer à voir en pensée, saurait-on y arriver autrement qu'en s'entraînant précisément à « entendre (*Hören*) » – à entendre, c'est-à-dire « avant tout à écouter en prêtant une oreille recueillie (*gesammeltes Horchen*) », bref, en étant « tout oreilles (*ganẏ Obr sein*) »¹¹ ? Dès lors, en tendant l'oreille à ce que

⁶ Si Johann Christian Bach fait à Londres, en 1763, découvrir au jeune Mozart le piano-forte et comprendre l'architecture d'une symphonie, ce sont les rencontres musicales dominicales régulières organisées par le baron Gottfried van Swieten en 1782 à la Librairie impériale de Vienne, qui révèlent à celui-ci une partie de l'œuvre du père de celui-là. De Johann Sebastian, Wolfgang Amadeus admire aussitôt l'art du contrepoint et s'emploie *illico* à en assimiler l'héritage, commençant par transcrire plusieurs de ses fugues pour trio à cordes – *Sechsdreistimmige Präludien und Fugen für Streicher* (KV 404a) – avant d'en composer lui-même, d'abord dans la douleur – ainsi celle, inachevée, du final de la *Violin-Sonata in A-Dur* (KV 402) ou celles, alambiquées, du *Preludium und Fuge in C-Dur* (KV 394) et de la *Suite in C-Dur* (KV 399) –, puis, manifestement, avec plus d'aisance – ainsi celles, pour vents, de la *Serenade in c-Moll* KV 388, pour piano de la *Fuge für zwei Piano-forte in c-Moll* (KV 426) par la suite transcrite pour orchestre dans les *Adagio und Fuge in c-Moll* (KV 546), ou pour orgue des *Zwei Fantasien in f-Moll für eine Orgel* (KV 594 et KV 608). Son écriture en est changée et ses productions en témoignent, ainsi le final du *Streichquartett in G-Dur* (KV 387) ou le final de la *Jupiter-Symphonie Nr. 41 in C-Dur* (KV 551), comme la *Große Messe in c-Moll* (KV 427) ou plusieurs passages de *Die Zauberflöte* (KV 620).

⁷ Heidegger fait de lui « l'un de ceux qui ont le mieux entendu parmi tous ceux qui entendent : il l'"a été", c'est-à-dire qu'il l'est essentiellement, qu'il l'est donc encore », si bien qu'il nous faut l'entendre lui jusque dans le distique 366 du *Cherubinischer Wandersmann* d'Angelus Silesius : « "Un cœur calme en son fond, calme devant Dieu comme celui-ci le veut, / Dieu le touche volontiers, car ce cœur est Son luth". Ces vers sont intitulés *Le luth de Dieu*. C'est Mozart » – GA 10, 100.

⁸ C'est Bhikku Maha Mani qui parle – *Aus Gesprächen mit einem buddhistischen Mönch*, in *Reden und andere Zeugnisse*, GA 16, 589.

⁹ C'est ainsi qu'Otto Pöggeler désigne les *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* – « "Praktische Philosophie" als Antwort an Heidegger », in Bernd Martin (éd.), *Martin Heidegger und das "Dritte Reich". Ein Kompendium*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 95.

¹⁰ *Aus Gesprächen mit einem buddhistischen Mönch*, in GA 16, 589.

¹¹ *Logos (Heraklit, Fragment 50)*, in *Vorträge und Aufsätze*, GA 7, 219. Ces éclaircissements sont donc apportés par Heidegger lui-même le 4 mai 1951 à Brême, l'année même où la ville accueille la statue des animaux musiciens façonnée par Gerhard Marcks en hommage au célèbre conte des frères Grimm.

Heidegger dit de l'entendre et en se laissant convaincre de la nécessité d'avoir l'oreille aux aguets quand on le lit, comment mieux former son oreille qu'à écouter retentir le dit heideggérien et, à travers lui, son dire, exactement comme s'il s'agissait d'une partition – une partition que lire ferait écouter et qu'écouter reviendrait à lire ? À supposer en outre que les mots heideggériens puissent résonner comme des notes, comment ne pas songer que la rhétorique qui préside à leur emploi ne fasse pas sien le principe de l'*Art poétique* verlainien : « De la musique avant toute chose »¹² ? C'est de ce point de vue que nous aimerions, sur les *Beiträge zur Philosophie* comme finalement sur *Sein und Zeit*, porter notre regard ou, ce qui doit revenir au même, y tendre l'oreille.

De l'écriture fuguée des *Beiträge zur Philosophie*...

À donc ouvrir grand nos oreilles aux mots heideggériens pour y goûter leur musicalité et les écouter parler pour entendre ce qu'ils ont à nous dire, plus que ceux de « *Geläut der Stille* »¹³ – ce bruit que fait la voix silencieuse de l'être recueillie dans le discours sonore –, plus que celui de « *Gesang* »¹⁴ – ce chant qui, à être chanté, « signifie : être présent dans le présent lui-même – exister »¹⁵ –, plus, même, que celui de « *Stimmung* »¹⁶ – ce terme qui, avant d'être le titre d'une œuvre de Stockhausen, est travaillé par Heidegger autant à partir de ce qui le forme : *Stimme* (la voix) qu'à partir de ce qu'il sert à former : *Einstimmung* (l'accord), *Übereinstimmung* (l'accord redoublé, la conformité), *stimmen* (sonner juste), etc. –, c'est celui de *Fuge*¹⁷ qui retient notre attention¹⁸, lui qui, d'ordinaire, déchaîne les passions. La faute à son homonymie. Tantôt "jointure", au sens du résultat de l'action de joindre, d'adjoindre pour assembler un élément à un autre, comme au sens de la puissance même qui joint et assemble ce qui s'appartient, tantôt "fugue", au sens musical et à partir du latin *fuga*, la signification du terme *Fuge* dans l'usage qu'en fait Heidegger est rendue par lui plus ardue encore sitôt

¹² Verlaine, Paul, « Art poétique », in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1992, v. 1, p. 326.

¹³ Pour les occurrences du mot, cf. Jaran, François et Perrin, Christophe, *The Heidegger Concordance*, Bloomsbury, Londres/New Delhi/New York/Sydney, 2013, t. 1, p. 581.

¹⁴ Pour les occurrences du mot, cf. *ibid.*, p. 596.

¹⁵ C'est ainsi que Heidegger commente, le 29 décembre 1946, le vers de Rilke : « *Gesangist Dasein* » – « *Wozu Dichter?* », in *Holzwege*, GA 5, 316.

¹⁶ Pour les occurrences du mot, cf. Jaran, François et Perrin, Christophe, *The Heidegger Concordance*, *op. cit.*, t. 2, p. 437-438.

¹⁷ Pour les occurrences du mot, cf. *ibid.*, p. 525.

¹⁸ Sauf, paradoxalement, celle d'Eduardo Marx qui, s'il considère le motif dans son excellent *Heidegger und der Ort der Musik* – Würzburg, Königshausen & Neumann, coll. "Epistemata/Reihe Philosophie", 1998, p. 48, 49, 52, 53, 65, 76, 81, 89, 104 –, n'y consacre aucun chapitre, ni paragraphe, ni même alinéa, pas plus qu'il ne le fait d'ailleurs avec les *Beiträge zur Philosophie*, toujours évoqués en notes – *ibid.*, p. 14, 48, 54, 65, 73, 75, 76, 78-80.

évoquée, dans le *Vorblick* des *Beiträge*, la « *Fuge des Seyns* »¹⁹ puis, dans leur §39, ses trois niveaux de compréhension. En effet, la « *Fuge des Seyns* » est à la fois 1. un *Gefüge* de l'estre, autrement dit un "ensemble articulé" ou un "ensemble d'articulations" comme l'est la fugue musicale, 2. une *Verfügung* de l'estre, une "ordonnance", une "disposition", au sens d'une disposition d'ensemble et 3. Une *Fügung*, une "fatalité", une "destinée" de l'estre. Attendu que, sémantiquement, *Gefüge* et *Verfügung* se rejoignent et que *Fügung* semble apporter à cette disposition de l'ensemble articulé l'idée de sa nécessité, attendu que, terminologiquement, les deux traductions américaines existantes des *Beiträge*²⁰ ne reprennent pas la dimension musicale de *Fuge* en allemand puisque *Fuge* s'y traduit ou par "jointure" (*jointure*), ou par "conjoncture" (*conjoncture*), on estimera sans doute que cette dernière n'a pas lieu d'être, en tout cas pas lieu d'être rappelée, hors version originale, par un artifice langagier qui, de toute façon, alourdirait considérablement le propos heideggérien – ainsi si l'on tentait en français de rendre *Fuge* par "jointure fuguée"²¹. Du reste, même ignorant en musique, chacun sait, puisque qui dit "fugue" dit *Art de la fugue* et que qui dit *Art de la fugue* dit Bach²², génie qui mariait jusqu'à cinq ou six voix²³ et les faisait se répondre en canons dans des morceaux à l'architecture émérite, que la fugue, l'acception musicale de *Fuge* ne ferait qu'insister encore, pour rendre *Fuge*, sur ce que désigne déjà clairement ce qu'elle est – *Gefüge* et *Verfügung*. Mais plutôt que de choisir notre camp entre ceux qui, pour des raisons dogmatique et étymologique, fermeront leurs oreilles à l'idée de fugue²⁴ et

¹⁹ *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA 65, 18, puis 228. Il n'est que deux mentions de l'expression dans l'ouvrage.

²⁰ *Contributions to Philosophy (From Enowning)*, trad. amér. de Paris Emad et Kenneth Maly, Bloomington, Indiana University Press, coll. "Studies in Continental Thought", 1999 et *Contributions to Philosophy (of the Event)*, trad. amér. de Richard Rojcewicz et Daniela Vallega-Neu, Bloomington, Indiana University Press, coll. "Studies in Continental Thought", 2012.

²¹ Ce que ne fait pas François Fédiér dans sa récente traduction – *Apports à la philosophie. De l'avenance*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de philosophie", 2013.

²² *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) est bien cette œuvre inachevée de Bach commencée aux alentours de 1740 ou 1742 et poursuivie jusqu'à la mort du compositeur, en 1750, en sorte qu'elle passe traditionnellement pour son testament musical.

²³ Disons jusqu'à six, comme en fait foi le *Musikalisches Opfer* (BWV 1079), dont la légende veut que, mis au défi par Frédéric II de Prusse, le 7 mai 1747, d'improviser et de développer tout un discours musical à partir d'un thème joué par le souverain à la flûte, Bach, qui s'acquitte de plusieurs variations et d'une fugue à trois, puis quatre et enfin cinq voix, estime qu'en ajouter une sixième est impossible... avant d'y parvenir dans cette œuvre qu'il envoie au roi deux mois plus tard, jour pour jour.

²⁴ Ainsi Hans Ruin: « it is tempting to read *Contribution* as a fugue also on the musical sense, and even to suspect that Heidegger was inspired by this particular form. He himself does not, however, address this connection, so there is not much to build on. The apparent etymological connection is not signifiant, since the musical term comes from Latin and Italian, recalling an "escaping" (*fugare*) movement of melody, with no connection to the German *Fuge*, in the sense of joint » – « Contributions to Philosophy », in Hubert L. Dreyfus et Mark A. Wrathall (éds.), *A Companion to Heidegger*, Malden/Oxford/Carlton, Blackwell, coll. "Blackwell Companions to Philosophy", 2005, p. 361.

ceux qui, pour des raisons lexicales et musicales, voudront raisonner à partir de ce qui sait résonner²⁵, plutôt même que de les rassembler sur ce qu'ils rappellent également²⁶, à savoir l'écho de l'ἄρμονία antique dans la *Fuge* heideggérienne, il ne sera peut-être pas vain de s'assurer de ce qu'est exactement une fugue. Sait-on jamais.

Si la fugue se définit le plus souvent comme une « forme de composition contrapuntique fondée sur l'entrée et le développement successifs de voix selon un principe strict d'imitation qui donne à l'auditeur l'impression que chaque voix fuit ou en poursuit une autre »²⁷, ce que le dictionnaire ne dit pas en disant cela est que la fugue renvoie ainsi ou à une technique d'écriture musicale spécifique – une forme particulière de contrepoint qui repose sur le principe de l'imitation, chaque voix reproduisant un motif original l'une après l'autre –, ou à un genre de composition – des compositions écrites sous cette forme. Mais au-delà de l'écart entre le procédé et le résultat, *fugue* peut désigner aussi bien une œuvre entière qu'un passage isolé au sein d'une forme plus vaste. Par ailleurs, la fugue relève autant du répertoire instrumental que vocal. Insistons-y : l'image de la fugue ne convoque pas tant celle du chant que celle de la voix comme partie intégrante d'un ensemble polyphonique, réalisé selon des règles rigoureuses – ces voix doivent être complémentaires harmoniquement, tout en restant intelligibles dans leurs énoncés respectifs. En tant que forme musicale, la fugue se constitue principalement selon une dynamique d'alternance entre une section fuguée et des intermèdes écrits plus librement – les divertissements. Traditionnellement, elle a pour caractéristique essentielle d'être entièrement composée autour d'un thème récurrent – le sujet de la fugue. Dans les sections fuguées, la conjonction de la dimension verticale – les accords constitués dans l'énoncé simultané des différentes voix – et horizontale – le

²⁵ Ainsi Philippe Grosos : « *Fuge* [...] signifi[e] à la fois le joint ou la jointure et, en un sens musical, la fugue. Cette polysémie n'est pas sans conséquence car, pour parvenir à la compréhension de la jointure (*Fuge*) comme "injonction s'adjoignant l'appel et ainsi fondant le *Dasein*", Heidegger va préalablement la penser à partir de moments constitutifs tel l'*accord* (*der Anklang*) ou l'*interlude* (*das Zuspiel*), autant de concepts dont les résonances musicales ont pour vocation de souligner ce qu'il est possible de nommer l'articulation *harmonieuse* de l'être » – *L'existence musicale. Essai d'anthropologie phénoménologique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, coll. "Être et devenir", p. 103.

²⁶ Ainsi Hans Ruin : « ...for the specific choice of this term, which does indeed recall musical terminology in a more general sense, one could point to Heraclitus' *harmonia*, from *harmozein*, joining, which Heidegger in his readings, following Diels, translates precisely as *Fügung* », comme Philippe Grosos : « ...comme le dira plus tard Heidegger, dans une conférence de 1956 intitulée "*Was ist das – die Philosophie?*", "qu'un être s'ajointe (*sich fügt*) à l'autre dans la réciprocité, que les deux [soient] l'un et l'autre originellement ajoints parce qu'il leur est dévolu d'être ensemble", c'est là ce que les Grecs, et parmi eux Héraclite, ont nommé "ἄρμονία" » – respectivement « Contributions to Philosophy », art. cit., p. 361 et *L'existence musicale, op. cit.*, p. 103.

²⁷ *Trésor de la langue française informatisé*, art. « fugue ».

déroulement linéaire propre à l'énoncé de chaque voix – est donc marquée par la dynamique des entrées successives de nouvelles voix, comme autant d'ajouts du sujet à lui-même. Mais n'entrons pas davantage dans les détails – ainsi ceux des possibilités de modulations d'une fugue, qui diffèrent théoriquement selon les sections de la fugue que sont son exposé, ses divertissements ou son développement. Bornons-nous à faire remarquer qu'il est toujours deux types de répétition au sein d'une fugue : celle qui alimente le travail de contrepoint, lorsque différentes voix se font entendre alternativement, la voix qui a exposé le thème intégralement se muant alors en voix d'accompagnement, et celle qui consacre le retour du sujet à la suite d'un divertissement, ouvrant du coup une nouvelle section proprement fuguée. Dans ces conditions, la forme de la fugue doit, dans son organisation interne, être distinguée de l'écriture fuguée – que l'on peut retrouver au sein d'autres formes musicales à titre de section d'un thème et/ou de variations.

Ceci posé, saurait-on rapprocher cette structure formelle de la fugue musicale – articulée selon une dynamique d'alternance entre les sections fuguées et les divertissements plus libres, où il est possible d'introduire de nouveaux motifs, voire de nouveaux thèmes, indépendants du sujet de fugue – à celle des *Beiträge zur Philosophie* ? Nous en douterons d'emblée, étant donné qu'il paraît difficile de trouver l'équivalent de divertissements dans les *Beiträge*, ces petites phrases musicales – ou épisodes – servant de transition. Reste qu'une idée vient d'émerger qui nous fera résister à la tentation de ne point tenir compte de la dimension musicale de la *Fuge* des *Beiträge* : une fugue se présente toujours comme la répétition incessante du même, quand bien même cette répétition peut aussi bien être comprise comme le jeu de cette perpétuelle reprise et de l'extinction d'un même motif, le sujet de la fugue finissant, à force, par disparaître en se fondant dans le tissu polyphonique. En somme, la répétition du même s'entend comme corollaire de la fuite perpétuelle du thème. On rejoint là le sens latin de *fuga*, dérivé de *fugare*.

Mais après la structure de la fugue, disons encore un mot du principe de l'écriture fuguée – la "fugue" au sens du procédé cette fois, et non plus de son résultat. Ainsi comprise, la fugue fait une pratique spécifique du contrepoint, technique de composition dont le nom est attesté dès la première moitié du XIV^e siècle, technique de "point contre point" et, quand les notes de musique ne seront plus figurées par des points, de note contre note, au sens où se développent simultanément plusieurs lignes mélodiques, technique, du reste, qui trouve son origine dans le déchant du XII^e siècle dans lequel une voix d'accompagnement s'ajoutait à la voix principale qui exécutait le chant liturgique pour orner de plusieurs notes une des syllabes accentuées ou non de son texte. Avec la généralisation de l'écriture polyphonique fleurissent aux XIII^e-XIV^e siècles, dans le genre du motet, des

compositions à trois ou quatre voix où l'idéal d'une conciliation des contraires s'exprime bientôt dans l'écriture par mouvements opposés – un motif ascendant est simultanément complété par un motif descendant porté par une autre voix –, par l'emploi de modes rythmiques distincts ou de langues différentes pour chaque voix – au chant sacré latin de la teneur vient s'unir un texte profane en français. La fugue, l'écriture fuguée qui parvient à une forme stable au XVII^e siècle, hérite de cette évolution pour se caractériser comme un contrepoint où prévaut l'imitation, chaque voix énonçant à son tour le motif initial du sujet en écho à la première – ces voix sont nommées réponses. Le fragment mélodique exécuté pour commencer est appelé l'antécédent. Le conséquent est le fragment qui en est la reproduction. La fugue repose ainsi sur un mécanisme de conversion : chaque voix opère le passage du statut de voix principale – énonçant le sujet – à celui d'accompagnement de la réponse – elle est alors dite contre-sujet –, abandonnant donc le thème pour devenir son nécessaire complément harmonique. Et ce processus de se poursuivre jusqu'à ce que toutes les voix soient intervenues, d'où une dimension cumulative dans la progression linéaire du sujet.

Ceci acquis, saurait-on envisager qu'un texte comme les *Beiträge* puisse être non seulement comparable à, mais encore déchiffrable comme une fugue ? Avant de l'affirmer cavalièrement sur la seule base de cette homonymie comme on l'a d'abord fait²⁸, resterait à en faire l'exacte démonstration – ce à quoi s'emploient désormais les commentateurs qui n'ont pas bouché leurs oreilles à cette éventualité²⁹, sans que, toutefois, ils ne parviennent encore à accorder leurs interprétations. Incapable d'entreprendre ce travail

²⁸ Ainsi Walter A. Brogan : « *Die Fugge* in German can mean the fugue, the musical composition itself, and also the jointure, the interplaying structure that hinges together the parts of such a composition. [...] Thus, this book is written like a musical fugue whose score requires one to listen to each of the six parts of the text in the way they mutually pursue and alternately duplicate each other. It is important to hear the episodes of the text not only as they appear alongside each other but also in their interplay. Reading this text requires not only that we follow its linear and vertical progression but also – as in a fugue – that we follow each part horizontally as it is addressing and being addressed by the other parts. This requires attentiveness to the multilayered character of the composition » – « Da-sein and the Leap of Being », in Charles E. Scott (éd.), *Companion to Heidegger's Contributions to Philosophy*, Bloomington, Indiana University Press, coll. "Studies in Continental Thought", 2001, p. 172-173.

²⁹ Renvoyons aux études d'Iain Thomson – « The Philosophical *Fugue*: Understanding the Structure and Goal of Heidegger's *Beiträge* », *Journal of the British Society for Phenomenology*, 2003, vol. 34, n° 1, pp. 57-73 –, d'Ingeborg Schüssler – « Le système de la fugue : deux modes de pensée », in Emmanuel Mejía et Ingeborg Schüssler (éds.), *Heideggers Beiträge zur Philosophie/Les Apports à la philosophie de Heidegger*, colloque international des 20-22 mai 2004 à Lausanne, Klostermann, Francfort-sur-le-Main, 2009, pp. 85-101 – et de David Nowell-Smith – « The Art of Fugue: Heidegger on Rhythm », *Gatherings. The Heidegger Circle Annual*, 2012, n° 2, pp. 41-64.

ici, tenons-nous en à ce qui pourra être facilement admis pour rebondir et, par-delà les *Beiträge zur Philosophie*, en revenir à *Sein und Zeit*.

... à la forme-sonate de *Sein und Zeit*

Lorsque, en 1938/1939, Heidegger écrit pour lui que « la métaphysique est la fugue (*Fuge*) – l'ensemble articulé sur le mode d'une fugue (*dasfügende Gefüge*) – de l'histoire occidentale en tant qu'histoire de l'abandon (*Verlassenheit*) de l'étant loin de l'être, abandon qui culmine lui-même en oubli (*Vergessenheit*) »³⁰, même musicophobe, l'on doutera difficilement ici de son usage de la métaphore musicale. L'image de la fugue illustre en effet la répétition d'un même thème par des voix plurielles en même temps que sa désertion par chacune d'elle, ce thème n'en finissant ainsi jamais de finir, car de passer et de s'éteindre, avant qu'une nouvelle bouche ne s'ouvre pour le faire ressurgir et, par là même, le relancer. Mais quel thème ? Puisqu'il en va de la métaphysique, celui de la vérité de l'être : sa caractérisation première comme ἀλήθεια au commencement grec de la philosophie pourrait très bien correspondre, au sein de la fugue, à son sujet, donc à l'exposition originale du thème, dont chaque relais par une autre voix – autre voix qui s'ajouterait à la voix précédente comme garante de son sujet renouvelé et qui serait nécessairement complétée par l'accompagnement en lequel se muerait la première voix – constituerait une réponse en imitation – une réponse différant par exemple dans sa tonalité. Car le caractère polyphonique de la fugue tient à ce qu'une même voix ne peut revenir telle quelle : l'amplification polyphonique consubstantielle à la fugue trouve sa condition dans une augmentation de l'ambitus vers le grave ou l'aigu. S'ensuit qu'aucune voix ne part du même son. Monodique, la première voix donne le ton à partir duquel les autres voix se situeront. Sous cet angle, il serait légitime de considérer l'ιδέα platonicienne comme la seconde voix offrant à la première – celle, présocratique, de l'être comme φῶσις – sa première réponse, celle donc qui énonce à nouveau le thème – ainsi en transformant l'ἀλήθεια en ὁμοίωσις – et, ce faisant, attire l'attention sur elle au détriment de l'écoute de la première voix qui en est pourtant la source. Du fait de sa reprise par une deuxième voix, l'être chanté comme tel par la première voix passerait nécessairement au second plan – d'où son retrait – jusqu'à ce que l'auditeur, qui l'écoute bientôt indistinctement, finisse par ne plus l'entendre qu'inconsciemment – d'où son recouvrement. C'est là la loi de la fugue : son chant devenant contre-chant sitôt son tour passé, la voix initiale se fond toujours davantage dans l'ensemble du chœur qui lui répond. Dans ces conditions, la fugue – au sens musical – mimerait, de manière sonore, la fugue – au sens locatif – à laquelle s'adonne l'être de manière invisible. Dit

³⁰ *Die Überwindung der Metaphysik*, in *Metaphysik und Nihilismus*, GA 67, 51.

autrement, la fugue ferait *entendre* ce qui ne peut se *voir* : la fuite perpétuelle du sujet initial de la voix primordiale qui s'enrichit lui-même de son oubli. Dans cette perspective on l'aura compris, ce sont deux fugues qui s'accorderaient entre elles, l'une *ontologique* – la fugue comme fuite répétée de l'être lui-même –, l'autre *métaphysique* – la fugue comme contrepoint de plusieurs voix audibles dans la tradition philosophique –, celle-ci, que jouent à tue-tête les grands penseurs de Platon à Nietzsche, s'accordant avec celle-là, que nous ne pouvons pas ne pas déjà avoir en tête, puisqu'elle l'occasionne.

On le voit – et on l'entend –, l'emploi fait par Heidegger de la métaphore de la fugue en marge des *Beiträge zur Philosophie* est non seulement tout à fait cohérent, mais semble pouvoir faire croire à la mobilisation de tout un paradigme musical en eux. Reste que ce paradigme, si l'on en fait l'hypothèse, risque de renvoyer davantage à la pensée de la métaphysique du dit premier Heidegger – celle qui en appelle à la « destruction de l'histoire de l'ontologie »³¹ en raison de l'oubli de l'être par l'oubli de sa question – qu'à la pensée hors-métaphysique du Heidegger de la maturité. Aussi avançons prudemment en avançant l'idée d'une fugue dans, voire des *Beiträge*, et réservons-lui le rôle syntaxique qui est le sien quand elle désigne ce procédé d'écriture. C'est que l'auteur de ce livre aux mots d'autant plus inouïs qu'ils ont été longtemps tenus secrets cherche à articuler la fugue ontologique *et* la fugue métaphysique, plus précisément à faire voir la fugue qui incombe à l'être lui-même en faisant entendre et bientôt taire la fugue qui s'échappe des traités philosophiques majeurs de l'histoire. Musicalement, il y aurait bien fugue en ce que, d'abord, opposition de deux voix qui répliquent l'une à l'autre, donc s'expliquent, autant qu'elles se répondent, donc se fécondent. Cette opposition serait de ce point de vue le contrepoint de l'être et de sa pensée historique, jusqu'à leur conciliation dans une pensée de l'être qui serait enfin tout ce qu'elle doit être. Or, comment la pensée de l'être qui, de fait, n'a pas tenu promesse dans le passé, puisqu'elle s'est faite pensée de l'être de l'étant et, partant, pensée de l'être comme étant – *étantité* de l'étant peut-être, mais *étantité de l'étant* cependant –, pourrait-elle, de droit, pour cela seul que Heidegger l'appelle de ses vœux, échapper à l'avenir au piège dans lequel elle a commencé par tomber ? Réponse : en se donnant pour tâche d'articuler elle-même la fugue en sorte que, pour la première fois, celle-ci consiste en « la libre fugue de la vérité de l'estre (*die freie Fuge der Wahrheit des Seyns*) »³². Heidegger choisirait ainsi de modeler les *Beiträge* comme une fugue pour deux raisons : et parce que ce modèle musical qu'est la fugue permettrait de comprendre la métaphysique historique, et parce que battre le rappel de l'être en tant que tel ne se pourrait jamais mieux qu'à montrer pourquoi il s'est tu. Au fil des âges en effet, la voix de la *φύσις* a été

³¹ *SZ*, § 6, 19.

³² *GA* 65,4 – pour le premier emploi.

doublée en philosophie par celle de l'ἰδέα, elle-même doublée par celle de l'ἐνέργεια, doublée à son tour par celle de la substance, puis celles du sujet, du concept, de la volonté, de la volonté de puissance et de la volonté de volonté³³ se sont succédé, toutes renforçant progressivement l'opposition contrapuntique à laquelle s'est opposé, par son « refus (*Verweigerung*) »³⁴, l'être lui-même. C'est que l'être, parce qu'esse, ne peut que foncièrement se refuser à être ce *summum ens* qui culmine dans les systèmes de la métaphysique moderne. Ayant connu une telle « décomposition (*Verwesung*) »³⁵, il n'est pas étonnant que son lointain écho ne retentisse plus aujourd'hui. Reste que le silence de l'être, qui glace le sang du *Dasein* en le plongeant dans « l'effroi (*Erschrecken*) »³⁶ lorsque celui-ci découvre l'étant par lui déserté, est aussi ce qui prépare son retour, puisque ce qui, seul, autorise une nouvelle fugue à commencer – cette fugue inédite qui le serait d'être libre.

Si c'est donc bien à dessein que Heidegger paraît opter pour l'écriture fuguée en 1936-1938, le procédé, que l'efficacité justifie, nous étonnera beaucoup moins sitôt fait remarquer que notre auteur s'est semble-t-il déjà inspiré de la musique pour composer son chef d'œuvre en 1925-1926. À en effet dresser l'oreille en relisant *Sein und Zeit* après l'avoir exercée en écoutant résonner les *Beiträge zur Philosophie*, on apercevra sans doute mieux – ou autrement – ce que l'on y a d'abord forcément perçu, soit que l'auteur s'y emploie à la répétition de l'analytique existentielle au chapitre 4 de la deuxième section (§§ 67-71) dans sa reprise, pour réinterprétation au fil directeur de la temporalité, des structures d'être de l'exister du *Dasein* mises au jour au cours de la première section – la spatialité (§ 24/§ 70), l'affection (§ 29/§ 68 b), le comprendre (§ 31/§ 68 a), le parler (§ 34/§ 68 d), la déchéance (§ 38/§ 68 c), la quotidienneté (§ 51/§ 71). Or, une oreille musicale ne résistera pas à appliquer le schéma de la forme-sonate pour se représenter la chose³⁷, forme-sonate qui, de la mort de Bach au début de la période romantique, est en réalité celle qui vient à former le premier mouvement de toute composition musicale – par où Heidegger se révélerait tout à fait classique. Principalement développée par les compositeurs de tradition germanique de cette seconde moitié du XVIII^e siècle, la forme-sonate est,

³³ Cf. « *Die onto-theo-logische Verfassung der Metaphysik* », in *Identität und Differenz*, GA 11, 73.

³⁴ *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA 65, 8 – pour le premier emploi.

³⁵ *Ibid.*, 308 – pour le premier emploi.

³⁶ *Ibid.*, 14 – pour le premier emploi.

³⁷ L'idée n'a été suggérée qu'une fois à notre connaissance, par Joan Stambaugh qui, dans la préface qu'en tant que traductrice elle rédige à *Sein und Zeit*, écrit : « The word *Wiederholung*, which I have translated as "retrieval", could also be translated as "recapitulation" since that word is used in music to refer to what Heidegger seems to intend by *Wiederholung*. In music (specifically in the sonata form) recapitulation refers to the return of the initial theme after the whole development section. Because of its new place in the piece, that same theme is now heard differently » – *Being and Time. A Translation of Sein und Zeit*, Albany, SUNY Press, coll. "Suny Series in Contemporary Continental Philosophy", 1996, p. xv-xvi.

comme son nom l'indique, une forme musicale associée à l'origine à ce type d'œuvre qu'est la sonate, c'est-à-dire toute composition instrumentale pour soliste ou petit ensemble. Elle s'en distingue néanmoins en ce qu'il est des sonates dont les mouvements peuvent ne pas être de forme-sonate et des pièces musicales autres que la sonate qui la suivent³⁸. La forme-sonate se compose généralement de trois parties principales : l'exposition, le développement et la réexposition. D'où une parenté de la forme-sonate avec la forme ternaire, forme musicale en trois sections, schématisées d'ordinaire A-B-A, la première et la dernière étant identiques ou quasi musicalement, quand la deuxième contraste avec elle. La forme-sonate se ramènerait donc simplement, elle, au plan ABA'. Toutefois, sa première section ne forme pas une section fermée et finalement autonome comme dans la forme ternaire. Voilà précisément ce que la forme-sonate hérite de la forme binaire, forme musicale en deux sections, schématisées d'ordinaire A et B et exécutées deux fois chacune, soit : AA'BB'. Cependant, la forme-sonate se différencie aussi de cette forme par la reprise intégrale qu'elle fait, même si modifiée, de sa première partie après sa partie centrale, alors que la forme binaire n'en suppose qu'une brève évocation. Bref, la forme-sonate se reconnaît à son architecture bipartite dans une structure tripartite – l'exposition d'un côté, l'ensemble formé par le développement et la réexposition de l'autre. Ajoutons que le plan de la forme-sonate est bithématique et, pour une grande part, bitonal. L'exposition se constitue en effet de l'énoncé de deux thèmes contrastés dans deux tonalités distinctes, énoncé qui se conclut traditionnellement sur une cadence et constitue ainsi une unité close. Elle est relayée par le développement, qui s'inspire des thèmes A et B, les reformule, les enrichit de nouveaux motifs et les module selon des tonalités éloignées en portant leur opposition à son paroxysme, avant d'en revenir au ton principal, celui par lequel il a été commencé. Lui succède la réexposition, qui reprend le thème A avec, le plus souvent, de nouvelles variations, puis le thème B dans la même tonalité et de la même façon, avant une coda. Si la différence entre les deux thèmes demeure, le conflit qui résultait de leur premier jeu dans deux tonalités se résout. Une consonance terminale chasse pour ainsi dire une dissonance originale.

Que de la forme-sonate se rapproche le mouvement d'ensemble de *Sein und Zeit*, traité inachevé certes, mais qui est bien paru en l'état, autrement dit composé d'une introduction et d'une seule partie de deux sections de six chapitres chacune où « l'analyse fondamentale préparatoire du *Dasein* »³⁹ se renouvelle dans une herméneutique temporelle, voilà qui ne se défend pas seulement formellement, mais encore thématiquement et tonalement.

³⁸ Si le français laisse libre de mettre ou non un trait d'union à *forme(-)sonate*, nous le faisons pour prévenir cette confusion.

³⁹ SZ, VII.

Thématiquement, car de quoi est-il question dans *Sein und Zeit* sinon de l'être et du temps – bithématisme –, de l'être (*sein*) de mon être (*Dasein*) en vue de l'être lui-même (*Sein*), de l'être (*sein*) de mon être (*Dasein*) comme temps (*Zeit*), du temps (*Zeit*) de mon temps (*Zeitlichkeit*) comme être (*Sein*), du temps (*Zeit*) de mon temps (*Zeitlichkeit*) au regard du temps lui-même (*Temporalität*) ? Tonalement, car le ton principal de l'analytique existentielle, qui est celui de l'exister inapproprié (*uneigentlich*) tel qu'il se manifeste de prime abord et le plus souvent, est bientôt modulé pour aboutir à un ton voisin, mais distinct – bitonalisme –, celui de l'exister approprié (*eigentlich*) tel qu'il pourrait être dans la quotidienneté. En ce sens, charge à la résolution (*Entschlossenheit*) du *Dasein*, par laquelle celui-ci sort du On (*Man*), de résoudre le conflit tonal qui est assurément, de la forme-sonate, bien plus que la "guerre des thèmes" dont on a pu parler, la tension essentielle.

Que conclure de ce bref interlude qui s'est risqué à imaginer Heidegger compositeur et ses *magna opera* comme faisant droit et place à de la musique avant toute chose ? Deux choses. D'abord, que la conclusion que d'aucuns tirent souvent de la discrétion du penseur quant à la musique lorsqu'il est question d'esthétique, à savoir qu'elle ne le toucherait pas⁴⁰, ne tient pas. Heidegger bien sûr, qui évoque la musique wagnérienne⁴¹ sans manquer de rappeler la suprématie de l'art lyrique sur les autres chez Nietzsche⁴², mais toujours en omettant de se prononcer sur le sujet, ne fait qu'une seule allusion à la musique médiévale⁴³, une seule à la musique allemande⁴⁴, et pas davantage à la musique tout court, même lorsqu'il s'agit pour lui de rendre hommage à son compatriote Conradin Kreutzer en 1955⁴⁵. Sans doute

⁴⁰ C'était l'avis de *Carl Friedrich von Weizsäcker* que Françoise Dastur partagerait presque à écrire que « Heidegger's almost total silence on music – with the exception of one reference to Beethoven's quartets in 1936 [...] and another one to a letter from Mozart in *Der Satz vom Grund* [...] is amazing compared with the interest for music shown by many German philosophers » – « Heidegger's Freiburg version of 'The Origin of the Work of Art' », in James Risser (éd.), *Heidegger Toward the Turn. Essays on the Work of the 1930s*, Albany, SUNY Press, coll. "SUNY Series in Contemporary Continental Philosophy", 1999, p. 140, note 11 ; cf. encore, du même auteur, *Heidegger et la question anthropologique*, Louvain/Paris, Peeters, coll. "Bibliothèque philosophique de Louvain", 2003, p. 92, note 34.

⁴¹ *Nietzsches Wort "Gottistot"*, in *GA* 5, 225 ; *Nietzsche II*, *GA* 6.2, 81, 252 ; *Nietzsche: Der europäische Nihilismus*, *GA* 48, 100 ; *Nietzsches Metaphysik*, *GA* 50, 28.

⁴² *Nietzsche I*, *GA* 6.1, 7, 69, 84, 85, 87, 88, 97, 130, 131, 221 ; *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, *GA* 43, 11, 84, 101, 103, 105, 115, 134, 150-152, 154, 157-60, 271.

⁴³ *Phänomenologische Interpretation zu Aristoteles (Anzeige der hermeneutischen Situation)*, in *Phänomenologische Interpretationenausgewählter Abhandlungen des Aristoteles zu Ontologie und Logik*, *GA* 62, 370.

⁴⁴ *Zu Ernst Jünger*, *GA* 90, 135.

⁴⁵ Heidegger eût pu développer toute une pensée de la musique. Il ne fera état que de sa pensée de la pensée, en musique peut-être, mais finalement contre elle : « En ce jour résonnent donc, choisis dans l'œuvre de Conradin Kreutzer, des mélodies et des chœurs, des morceaux d'opéra et de musique de chambre. [...] Mais cela suffit-il à une fête du

trahit-il ici et là son émotion face à la musique. Ainsi en 1944 quand, après avoir écouté Edith Picht-Axenfeld jouer pour lui la *Klaversonate in B-Dur* (D 960) de Schubert, il rompt le silence qui s'ensuit pour confier à son mari : « Nous ne pouvons pas faire ça avec la philosophie »⁴⁶. Ainsi en 1962 quand, dérogeant à la règle qu'il s'est fixée de « ne pas répondre aux enquêtes », il avoue à Heinrich Strobel qui l'interrogeait sur Stravinsky que la *Symphonie de psaumes* et *Perséphone* « sont de la musique au sens le plus élevé du terme : des œuvres offertes par les muses »⁴⁷. Reste que, par deux fois⁴⁸, Heidegger rappelle que le terme *Satz* en allemand peut également désigner la phrase musicale et que, dans ce cas, « c'est la phrase musicale qui conduit le musicien, qu'elle se présente, revient, se développe et se concentre sans cesse, jusqu'à ce que l'esprit s'y soit complètement plié et soumis »⁴⁹. Par où l'on en revient au mot de Mozart sur la création musicale par lequel nous commencions et où l'on en vient à notre second point.

N'est-ce pas là, donnée par un auteur si sensible à la musique des mots, l'autorisation qu'il nous manquait pour envisager musicalement ses phrases ? Et quand bien même qui écoute « une sonate de Beethoven » – ou une page de Heidegger – « ne saura pas encore exactement après elle ce qu'est la musique à proprement parler » – ou la pensée en général, du moins sa pensée en particulier –, « quelle est sa structure, quelles sont ses lois, il se trouv[era] pourtant dans sa proximité la plus proche et écout[era] peut-être quelque chose à travers elle »⁵⁰. Ce « peut-être » – on aimerait dire ce "peu d'être" – nous suffit, car suffira à justifier notre entreprise. Le fera-t-il de ses résultats ? Non. Cette représentation de Heidegger en compositeur et cette interprétation musicienne des œuvres phares qui sont les siennes ne sont ni les premières qui nous viennent à l'esprit, ni les dernières auxquelles nous voudrions le borner. Mais force est d'avouer qu'il n'est pas plus impossible de penser à la forme-sonate en lisant *Sein und Zeit* qu'il n'est impensable que les *Beiträge zur Philosophie* reprennent deux éléments clés de l'écriture fuguée : le contrepoint – l'opposition de parties qui se soutiennent mutuellement et ont une même origine – et l'imitation – la redite perpétuelle d'un seul et

souvenir ? Toute commémoration (*Gedenksfeier*) exige que nous *pensions* (*denken*). Mais que penser, que dire, lors d'une fête consacrée au souvenir d'un musicien ? Ce qui caractérise la musique, n'est-ce pas qu'elle nous "parle" déjà, par le simple retentissement de ses notes, et qu'elle n'a donc nul besoin du langage ordinaire, qui est celui des mots ? On le dit. Et pourtant la question demeure : célébrer une fête par de la musique vocale et instrumentale, est-ce bien là célébrer une fête où l'on pense ? À peine semble-t-il – « *Gelassenheit* », in *GA* 16, 518 (trad. mod.).

⁴⁶ Anecdote rapportée par Georg Picht, « *Die Macht des Denkens* », in Günther Neske (éd.), *Erinnerung an Martin Heidegger*, Pfullingen, Neske, 1977, p. 205.

⁴⁷ *Über Igor Strawinsky*, in *Aus der Erfahrung des Denkens*, *GA* 13, 181.

⁴⁸ *GA* 10, 132 et *Grundsätze des Denkens*, in *Bremer und Freiburger Vorträge*, *GA* 79, 109.

⁴⁹ *GA* 10, 132-133.

⁵⁰ *Einübung in das philosophische Denken*, *GA* 88, 282.

même motif. Or, les *Beiträge* semblent s'y bien s'inspirer de ces procédés syntaxiques que leur composition rivalise de complexité, en philosophie, avec les plus grandes fugues composées en musique. Ne serait-ce point parce que Heidegger y joue du Bach et non du Mozart – à tout le moins y joue comme Bach et non comme Mozart ? Car il y a « les sonates de Mozart »⁵¹ et « les fugues de Bach »⁵², non que Mozart n'ait jamais écrit de fugues, mais parce qu'il n'y excelle pas d'emblée, lui qui eut de la peine à s'approprier le style savant de la fugue pour avoir longtemps baigné dans le style galant de la sonate. Aussi n'en doutons pas : Heidegger avait beau aimer Mozart par-dessus tout, en bon fils de sacristain⁵³, il ne s'en inspirait ni ne s'en inspirera pas moins de Bach, avec et après lui.

⁵¹ *Die Idee der Philosophie und das Weltanschauungsproblem*, in *Zur Bestimmung der Philosophie*, GA 56/57, 67-68.

⁵² *Logik. Die Fragenach der Wahrheit*, GA 21, 23 et 285.

⁵³ Souvenons-nous de ces souvenirs rapportés en 1954 par Heidegger, auquel son enfance d'enfant de chœur, rétrospectivement, se donne comme un morceau de musique semblable à ceux du célèbre cantor, dominé qu'il est par « la fugue mystérieuse (*geheimnisvolle Fuge*) selon laquelle s'ajointaient les fêtes liturgiques, les vigiles, l'alternance des saisons et les heures du jour, matinales, de midi et vespérales, de sorte que c'était toujours un unique bourdonnement qui traversait les jeunes cœurs, les rêves, les prières et les jeux – c'est elle sans doute qui abrite en elle un des mystères les plus enchanteurs et salutaires et durables du clocher, pour le dispenser à chaque fois, transformé et non itérable, jusqu'à l'ultime bourdonnement dans l'abritement de l'estre » – *Vom Geheimnis des Glockenturms*, in GA 13, 115-116.