

VII. LE TOURNIQUET DE L'*INTENSION* À L'ŒUVRE

1 – APRÈS LE MOMENT-FAVEUR...

Si le moment-faveur peut être vu comme une entaille dans la musique, entaille révélant qu'une *intension* spécifique agit au cœur du matériau perçu et auditionné, si le moment-faveur inaugure ainsi la possibilité d'une écoute véritable et non plus simplement d'un mode objectivant de l'entendre, si le moment-faveur instaure la mutation de l'auditeur en écouteur, comment caractériser cette nouvelle opération d'écoute ?

L'écoute musicale va être pensée comme un travail réalisé par l'écouteur. Mais quel est ce travail ? que travaille-t-il exactement ? et comment ? que produit-il de spécifique ?

L'idée générale va être la suivante : ce travail d'écoute proprement dite est un travail parallèle au travail propre de l'œuvre (celui qu'on appelle travail de son *intension*). Mieux : le travail d'écoute va s'effectuer en suivant le travail de l'*intension* à l'œuvre. Ce suivi – ce déploiement parallèle – est cela même qui va constituer ce qu'on appelle ici une *écoute à l'œuvre* (entendue comme travail immanent au déploiement de l'œuvre, comme opération musicale endogène), une écoute qui ne relève pas d'une extériorité faisant face mais d'un partage – d'une incorporation – à l'aventure musicale qu'est l'œuvre : à partir du moment-faveur, l'écoute épouse cette *en-quête* de musique qu'est son *intension*.

D'où trois questions :

1. Comment l'écoute embraye-t-elle sur ce travail de l'*intension* musicale à l'œuvre ?
2. Comment l'écoute travaille-t-elle en propre selon un fil parallèle à celui de l'œuvre ?
3. Qu'en est-il *in fine* de l'écoute, quand l'œuvre s'arrête ? Qu'aura-t-elle produit en propre ?

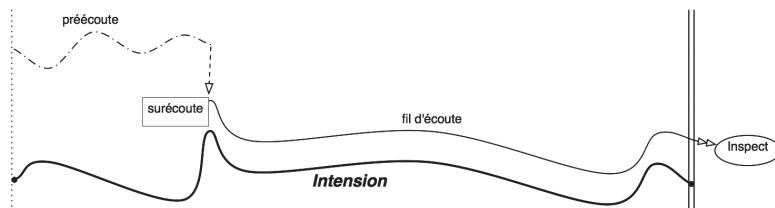
Nous y répondrons en trois chapitres successifs selon le *Leitfaden* suivant :

1. Le travail d'en-quête musicale mené par l'œuvre – ou travail de l'*intension* à l'œuvre – peut être formalisé comme celui d'un tourniquet faisant circuler une place vide apte à accueillir la position de l'écouteur : la structure même de l'*intension* prédispose ainsi une place vide et mobile, offerte à tout écouteur acceptant d'être ravi par l'œuvre.

2. Sur la base de ce tourniquet épousé par l'écouteur, le travail propre de l'écoute sera formalisé comme celui d'un tricotage : tricotage d'un temps musical autour d'un fil d'écoute opérant globalement au cœur de l'œuvre comme filigrane, ou fil rouge.

3. Une fois l'œuvre achevée, le parallélisme entre travail de l'écouteur et travail de l'œuvre s'interrompt : l'écoute parachève de son côté le tricotage antérieur en dégageant une image synthétique de la Forme musicale propre à l'œuvre écoutée, image qu'on appellera *inspect* et qui va constituer l'Idée musicienne de l'œuvre musicale en question, Idée qui désignera le résultat spécifique du travail de l'écouteur.

Soit le profil global suivant :



Ce chapitre va donc examiner le tourniquet de l'*intension* à l'œuvre. Il prendra pour modèle formel le petit taquin préfiguré (chapitre I. III) par notre lecture de Saint Paul. Il dialoguera avec l'*intension* mathématique à l'œuvre dans les écrits autobiographiques de Grothendieck.

Le chapitre suivant (I. VIII) examinera comment l'écoute musicale tricote du temps. On s'appuiera pour ce faire sur un article du philosophe Albert Lautman dégageant la manière dont les mathématiques, pourtant ignorantes du temps physique, peuvent cependant restituer les opérations constitutives d'un tel type de temps. Ceci nous permettra de dégager les opérations constituant un temps proprement musical.

Un troisième chapitre (I. IX) examinera comment ce temps musical – tricoté par l'écouteur au fil d'une *intension* à l'œuvre – est susceptible d'être récapitulé en un *Inspect* de l'œuvre, Idée musicienne de la Forme musicale

qui s'avérera duale de la représentation de cette même Forme en *aspect* (selon cette fois un travail d'appréhension exogène et objectivante).



Engageons notre périple par un détour, divertissant autant qu'ins-
tructif : voyons comment Alexandre Grothendieck nous parle d'une *inten-
sion* mathématique qu'on dira à *la théorie* (comme notre *intension* musicale
est dite à *l'œuvre*)¹

2 – « D'UN PAYS OÙ LES ENFANTS MÈNENT BOIRE LES CHEVAUX »²

« *Ce qui fait la qualité de l'inventivité et de l'imagination du chercheur,
c'est la qualité de son attention, à l'écoute de la voix des choses.
Car les choses de l'Univers ne se lassent jamais de parler d'elles-mêmes et de se
révéler, à celui qui se soucie d'entendre.* » Alexandre Grothendieck³

Intellectualité mathématique

Dans son autobiographie *Récoltes et Semailles*, le mathématicien Alexandre Grothendieck déploie une figure particulièrement stimulante de ce qu'on appellera *intellectualité mathématique* : un effort de discursivité, dans la langue de tout un chacun, pour dire la mathématique de l'intérieur même de son faire⁴.

*Je me suis vu amené à dégager et à dire des choses qui jusque là étaient toujours restées dans le non-dit.*⁴

*C'est des choses qui n'ont rien de technique.*⁵

*Dans Récoltes et Semailles, je parle du travail mathématique. C'est un travail que je connais bien et de première main. La plupart des choses que j'en dis sont vraies, sûrement, pour tout travail créateur, tout travail de découverte.*⁶

A. On examinera plus en détail (dans le chapitre III. xii de notre troisième grande partie) les connivences entre intellectualités musicale et mathématique telles qu'on peut les dégager des travaux respectifs d'Henri Poincaré et Hermann Weyl.

Florilège

Dégageons de cette vaste entreprise – près d'un millier de pages ! – six (+1) thèmes susceptibles de résonner avec nos questions de musicien selon l'homologie assez naturelle^A suivante :

Mathématique	Music
théorie	<i>œuvre</i>
mathématicien	<i>musicien</i>
lecture	<i>écoute</i>

Ce que je dis ici sur le travail mathématique est vrai également pour le travail de « méditation » (dont il sera question un peu partout dans Récoltes et Semailles). Il n'y a guère de doute pour moi que c'est là une chose qui apparaît dans tout travail de découverte, y compris dans celui de l'artiste (écrivain ou poète, disons).⁷

Soit le petit florilège suivant.

1. Ce que veut dire : le mathématicien fait de la mathématique

Au cours de la Promenade, il sera surtout question du travail mathématique lui-même.⁸

J'étais un mathématicien : quelqu'un qui « fait » des maths, au plein sens du terme – comme on « fait » l'amour.⁹

2. Ce que veut dire : le mathématicien s'incorpore à une théorie donnée

Mon énergie était suffisamment absorbée à tenir la gageure que je m'étais proposé : développer une théorie qui me satisfasse pleinement.¹⁰

Je me sens faire partie, quant à moi, de la lignée des mathématiciens dont la vocation spontanée et la joie est de construire sans cesse des maisons nouvelles.¹¹

Je viens là d'esquisser à grands traits deux portraits : celui du mathématicien « casanier » qui se contente d'entretenir et d'embellir un héritage, et celui du bâtisseur-pionnier, qui ne peut s'empêcher de franchir sans cesse ces « cercles invisibles et impérieux » qui délimitent un Univers. On peut les appeler aussi, par des noms un peu à l'emporte-pièce mais suggestifs, les « conservateurs » et les « novateurs ». L'un et l'autre ont leur raison d'être et leur rôle à jouer, dans une même aventure collective se poursuivant au cours des générations, des siècles et des millénaires. Dans une période d'épanouissement d'une science ou d'un art, il n'y a entre ces deux tempéraments opposition ni antagonisme.¹²

A. Au sens où les mathématiciens parlent de transformation « naturelle »...

Si j'ai excellé dans l'art du mathématicien, c'est moins par l'habileté et la persévérance à résoudre des problèmes légués par mes devanciers, que par cette propension naturelle en moi qui me pousse à voir des questions, visiblement cruciales, que personne n'avait vues, ou à dégager les « bonnes notions » qui manquaient [...] ainsi que les « bons énoncés » auxquels personne n'avait songé.¹³

Il arrive, parfois, qu'un faisceau de points de vue convergents [...] donne corps à une chose nouvelle.¹⁴

Mais plus encore que vers la découverte de questions, de notions et d'énoncés nouveaux, c'est vers celle de points de vue féconds, me conduisant constamment à introduire, et à développer peu ou prou, des thèmes entièrement nouveaux, que me porte mon génie particulier. C'est là, il me semble, ce que j'ai apporté de plus essentiel à la mathématique de mon temps. À vrai dire, ces innombrables questions, notions, énoncés dont je viens de parler, ne prennent pour moi un sens qu'à la lumière d'un tel « point de vue ».¹⁵

Parmi les nombreux points de vue nouveaux que j'ai dégagés en mathématique, il en est douze, avec le recul, que j'appellerais des « grandes idées ».¹⁶

Essayant dans ces pages de cerner ce que j'ai apporté de plus essentiel à la mathématique de mon temps, par un regard qui embrasse une forêt, plutôt que de s'attarder sur des arbres – j'ai vu, non un palmarès de « grands théorèmes », mais un vivant éventail d'idées fécondes, venant concourir toutes à une même et vaste vision.¹⁷

3. Ce que veut dire : la mathématique irrigue une théorie

C'est bien cette harmonie, non encore apparue mais qui sûrement « existait » déjà bel et bien, quelque part dans le giron obscur des choses encore à naître – c'est bien elle qui a suscité tour à tour ces thèmes qui n'allaient prendre tout leur sens que par elle, et c'est elle aussi qui déjà m'appelait à voix basse et pressante.¹⁸

4. Ce que veut dire : la mathématique constitue le mathématicien

Rarement ai-je pris le loisir de noter noir sur blanc [...] le maître-plan invisible à tous [...] sauf à moi, qui au cours des jours, des mois et années guidait ma main avec une sûreté de somnambule.¹⁹

C'est bien cette harmonie, non encore apparue mais qui sûrement « existait » déjà bel et bien, quelque part dans le giron obscur des choses encore à naître – c'est bien elle qui a suscité tour à tour ces thèmes qui n'allaient prendre tout leur sens que par elle, et c'est elle aussi qui déjà m'appelait à voix basse et pressante.

I. L'ŒUVRE MUSICALE ET SON ÉCOUTE

Je me rappelle encore de cette impression saisissante (toute subjective certes), comme si je quittais des steppes arides et revêches, pour me retrouver soudain dans une sorte de «pays promis» aux richesses luxuriantes, se multipliant à l'infini partout où il plaît à la main de se poser, pour cueillir ou pour fouiller... Et cette impression de richesse accablante, au delà de toute mesure, n'a fait que se confirmer et s'approfondir au cours des ans, jusqu'à aujourd'hui même.²⁰

C'est pour exprimer, le plus fidèlement que nous le pouvons, ces choses que nous sommes en train de découvrir et de sonder, et cette structure réticente à se livrer, que nous essayons à tâtons, et par un langage encore balbutiant peut-être, à cerner.²¹

J'ai fait confiance simplement, comme par le passé, à l'humble voix des choses.²²

Le pouvoir rénovateur en nous n'est autre que l'innocence.²³

5. Ce que veut dire : une théorie donnée passionne le mathématicien

Quand une chose me «tenait», je ne comptais pas les heures ni les jours que j'y passais, quitte à oublier tout le reste²⁴ !

Ce sont les points de vue féconds qui sont, dans notre art, les plus puissants outils de découverte – ou plutôt, ce ne sont pas des outils, mais ce sont les yeux même du chercheur qui, passionnément, veut connaître la nature des choses mathématiques²⁵.

J'étais pris alors par la fascination de ce qui m'appelait²⁶...

Une vision nouvelle est une chose si vaste, que son apparition ne peut sans doute se situer à un moment particulier, mais qu'elle doit pénétrer et prendre possession progressivement pendant de longues années, si ce n'est sur des générations, de celui ou de ceux qui scrutent et qui contemplent²⁷.

*Je ne vois personne d'autre sur la scène mathématique, au cours des trois décennies écoulées, qui aurait pu avoir cette naïveté, ou cette innocence, de faire (à ma place) cet autre pas crucial entre tous, introduisant l'idée si enfantine des *topos*. [...] Je ne vois personne d'autre, [...] qui aurait eu [...] la foi, pour mener à terme cette humble idée.²⁸*

6. Ce que veut dire : une théorie donnée agit la mathématique

Le point de vue fécond est celui qui nous révèle, comme autant de parties vivantes d'un même Tout qui les englobe et leur donne un sens, ces questions brûlantes que nul ne sentait.²⁹

+1 : Ce que lire en mathématicien un texte mathématique veut dire

Les problèmes de mathématiques [...] qui se trouvaient dans le livre [...] tombaient un peu trop du ciel, comme ça à la queue-leue-leue, sans dire d'où ils venaient ni où ils allaient. C'étaient les problèmes du livre, et pas mes problèmes.³⁰

Je sais aussi quel est le signe que je suis entendu. C'est quand, au delà de toutes les différences de culture et de destin, ce que je dis de ma personne et de ma vie trouve en toi [lecteur] écho et résonance.³¹

Dualités

Grothendieck, par ailleurs, thématise certains de ces rapports entre mathématique, théories et mathématicien comme dualité entre activité et passivité.

Dualité mathématicien/théorie

Quand je « bâtis des maisons », c'est le « connu » qui domine, et quand « j'exploré », c'est l'inconnu. Ces deux « modes » de découverte, ou pour mieux dire, ces deux aspects d'un même processus ou d'un même travail, sont indissolublement liés. Ils sont essentiels l'un et l'autre, et complémentaires. Dans mon travail mathématique, je discerne un mouvement de va-et-vient constant entre ces deux modes d'approche.³²

« L'enfant » et « le bâtisseur » étaient un seul et même personnage. Ce nom est donc devenu, plus simplement, « L'enfant bâtisseur ».³³

J'ai commencé par l'introduire sous le nom flamboyant de « pionnier », suivi de celui, plus terre-à-terre mais encore auréolé de prestige, d'« explorateur ».³⁴

Dualité mathématiques/mathématicien

Tu es l'enfant, issu de la Mère, abrité en Elle, nourri de Sa puissance. Et l'enfant s'élance de la Mère, la Toute-proche, la Bien-connue – à la rencontre de la Mère, l'Infinie, à jamais Inconnue et pleine de mystère...³⁵

Yang/Yin

Grothendieck aime thématiser de telles dualités (en va-et-vient entre une position active et une position passive) comme pulsation Yang/Yin.

La position de Grothendieck est que l'aspect principal de cette opposition est du côté passif (Yin) – celui qu'il dit relever d'une position d'*enfant* – si bien que la synthèse du va-et-vient peut être nommée une *passivité active*,

celle que Grothendieck dénomme « *enfant bâtisseur* »³⁶ ou « *somnambulisme* »³⁷.

Cette passivité active s'applique exemplairement aux rapports du mathématicien à la mathématique que Grothendieck métaphorise ainsi :

« *L'enfant s'élance de la Mère... à la rencontre de la Mère!* »³⁷

Plus globalement, Grothendieck réunit les trois instances de la mathématique, des théories (mathématiques) et du *working mathematician* sous la forme de cette très belle image^a d'« *un pays* [la mathématique] où les *enfants* [les mathématiciens] mènent boire les chevaux [les théories] ».

Au total, on propose de résumer le mouvement de nos trois instances en une seule phrase^b :

*le mathématicien fait de la mathématique
en s'incorporant à une théorie
irriguée par cette mathématique
qui constitue le mathématicien
passionné par une théorie
qui agit la mathématique
que fait précisément le mathématicien en question!*

3 – TRANSPOSITION

La transposition de tout ceci dans notre espace musical est immédiate :

*le musicien fait de la musique
en s'incorporant à une œuvre
irriguée par cette musique
qui constitue le musicien^c
passionné par une œuvre
qui agit la musique
que fait précisément le musicien en question!*

A. « *C'est un pays peut-être où il n'y a plus d'enfants pour mener boire les chevaux, et où les chevaux ont soif, faute d'un gamin qui retrouve le chemin qui mène à la rivière.* » [2.15]

B. – comme on y reviendra – selon le sens giratoire adopté...

C. Où l'on retrouve l'axiome de Karl Marx : *c'est la musique qui fait le musicien...*

Attachons-nous maintenant à formaliser ce petit tourbillon (où chacune de nos trois instances se trouve occuper successivement une position active puis passive) en mobilisant le petit taquin mis au jour lors de notre examen de l'écoute fidèle (I. III).

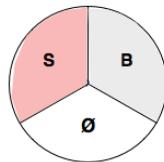
Nous allons voir que sa mise en place plus détaillée et attentive va dégager une structure de ruban de Möbius sous-jacente dont la propriété centrale (les deux faces du ruban y sont rendues indiscernables) va rendre compte de la manière dont écoute et *intension* à l'œuvre deviennent en effet indistinguables en cours d'œuvre.

4 – FORMALISATION D'UN TOURNIQUET STRUCTURAL DE LA MUSIQUE

Repartons de notre petit taquin à trois cases (fixes) et deux pièces (mobiles). Présentons successivement sa construction syntaxique et son interprétation sémantique.

Syntaxe

On distinguera cette fois nos deux pièces^a (ici au moyen de deux lettres S et B, dont le sens – « source » et « but » – relèvera de la sémantique proposée plus loin), la case restant vide^b étant indexée d'un classique signe Ø.



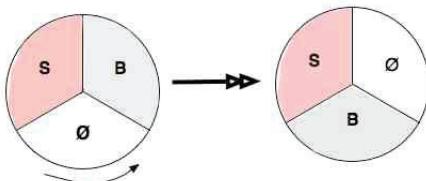
a. Cette distinction va être au principe de la constitution du taquin en bande de Möbius, et donc de l'indistinction résultante de ses deux faces : si l'on ne distinguait plus nos deux pièces, on pourrait alors distinguer les deux faces d'un ruban qui ne serait alors plus moebiussien.

Ceci nous indique le point suivant : si on ne distingue pas dans le travail de l'écoute entre position active et position passive, alors l'écoute se rabat... sur une appréhension où *intension* et appréhension restent séparés, en face à face – mieux : en dos à dos !

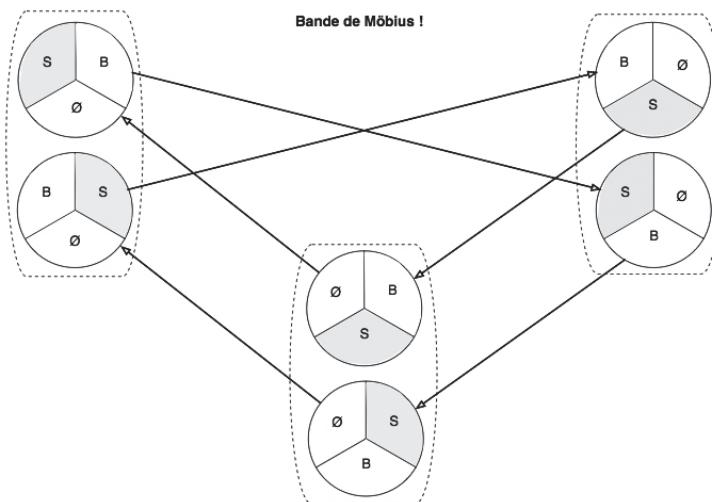
b. On sait le rôle que Deleuze attribue à «la case vide» dans le structuralisme : voir *À quoi reconnaît-on le structuralisme?* (1972) in *L'Île déserte* (p. 259...).

La case vide, telle qu'elle intervient dans cette formalisation, ne renvoie pas directement à ce type structuraliste de compréhension.

La dynamique du taquin tient à la rotation de sa case vide (que l'on effectuera ici dans le sens trigonométrique). Ainsi dans l'exemple suivant, la case vide tourne du bas vers la droite (quand la pièce « B » tourne, dans l'autre sens, de la case de droite vers la case du bas) :



Les deux pièces étant ici distinguées, il faut désormais deux tours de la case vide pour obtenir un retour à la position de départ (quand il en suffirait d'un seul si les deux pièces étaient restées indiscernées), ce qui se révèle correspondre au parcours complet d'une bande de Möbius :

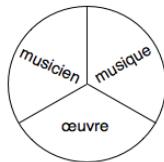


Ainsi notre petit tourniquet algébrise le déplacement, en six étapes, le long d'un ruban de Möbius.

Sémantique

La sémantique proposée est celle-ci.

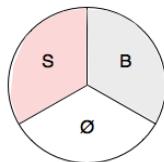
1. Chaque case (fixe) se trouve ainsi nommée :



2. Les pièces (mobiles) S et B sont interprétées comme *source* et *but* d'une transformation :

$S \rightarrow B$

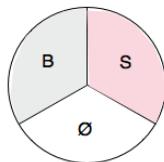
3. La disposition des pièces S et B sur deux des trois cases {*musicien*, *musique*, *œuvre*} est alors interprétée selon l'exemple suivant :



= {*musicien* \rightarrow *musique*}

signifie : « Le musicien agit sur la musique^A. »

À l'inverse, la disposition suivante



= {*musique* \rightarrow *musicien*}

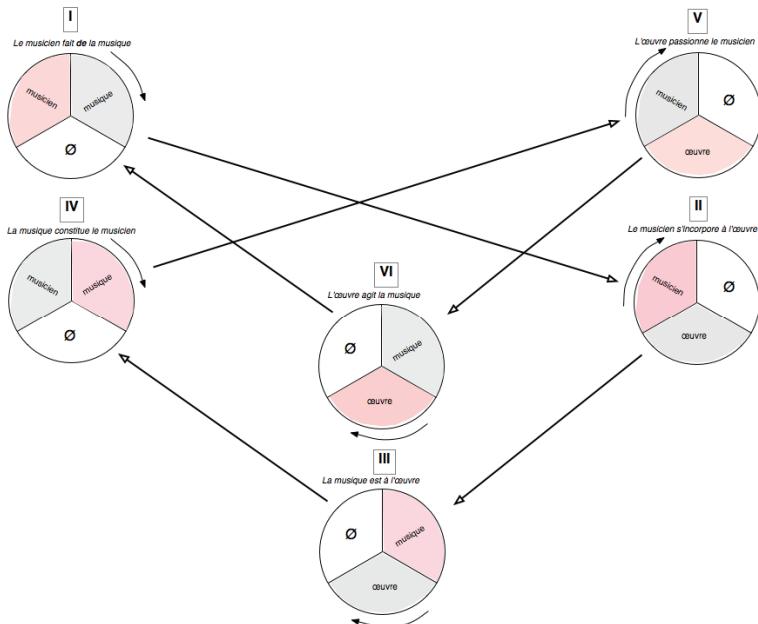
signifie : « La musique agit sur le musicien. »

Ces deux dispositions formaliseront respectivement les deux énoncés suivants : « Le musicien fait de la musique » et « la musique constitue le musicien ».

A. La source de la flèche est un sujet actif. Son but est un complément d'objet passif.

Parcours total

Au total notre parcours moebiussien est le suivant :



5 – UNE BANDE DE MÖBIUS

Cette formalisation de l'activité musicale conçue comme circulation incessante entre six rapports bilatéraux propres à trois termes révèle son caractère moebiussien. Qu'est-ce à dire ?

Un ruban de Möbius – Albert Lautman nous éclaire sur ce point³⁸ – est une surface qui a deux propriétés distinctives :

– C'est une surface *inorientable* : si vous vous déplacez sur cette surface en y restant attaché, vous ne pourrez orienter son haut et son bas et donc discerner si vous êtes installés les pieds ou la tête en bas. Cette propriété est intrinsèque au ruban : c'est une propriété de *structure*, indépendante de tout situation de ce ruban dans un espace extérieur^A.

A. Albert Lautman l'appelle une propriété « analytique ».

– Ce ruban est par ailleurs *unilatère* : il n'a qu'une face. Or – point autant surprenant que pour nous décisif – cette seconde propriété n'est plus intrinsèque (ou de structure) mais se vérifie être une propriété extrinsèque d'insertion^a : elle tient au rapport de la surface à l'espace dans lequel elle se trouve plongée, elle constitue donc une propriété de *situation* du ruban^b.

Au total, la solidarité apparente entre nos deux propriétés (inorientabilité et unilatéralité) de la bande de Möbius tient donc à l'espace dans lequel la structure inorientable est plongée.

Ceci nous met sur la piste de caractéristiques importantes pour notre interprétation musicale du tourniquet moebiussien.

– On interprétera d'abord la propriété (intrinsèque) d'inorientabilité comme indécision entre positions *active* et *passive* occupées tour à tour par nos trois acteurs : la musique, l'œuvre et le musicien.

– On interprétera ensuite l'existence d'une propriété (extrinsèque) d'unilatéralité comme plongement d'une œuvre donnée dans une interprétation musicale. Notre tourniquet tel que décrit précédemment reste en effet un tourniquet très général : il constitue la version structurale du travail musical à l'œuvre sans décrire exactement le travail musical en cours d'œuvre, c'est-à-dire en cours d'interprétation et donc en cours d'écoute.

La thèse sera donc la suivante – thèse que notre structure moebiussienne nous suggère mais qu'il nous revient d'assumer musicalement – : c'est l'immersion dans le jeu musical concret d'une œuvre donnée selon un fil interprétatif précis qui va rendre unilatère notre surface inorientable (ce qui va entraîner qu'elle va ainsi être rendue écoutable).

Que veut dire en effet « écoutable » ? Très exactement ceci : la double face écouteur/interprète vient temporairement à se confondre en une figure unique de « musicien » – c'est ce que désigne l'idée d'une incorporation de l'oreille de l'écouteur au travail corporel du musicien interprétant l'œuvre.

Autrement dit, lorsque notre tourniquet structural de la musique devient un tourniquet en situation de jeu instrumental d'une œuvre ainsi donnée à entendre, ce tourniquet autorise une incorporation de l'écouteur

A. Lautman l'appelle une propriété « esthétique ».

B. Dans un autre espace que notre espace euclidien usuel, cette bande de Möbius pourra donc ne plus être unilatère (tout en restant par ailleurs inorientable).

à l'interprète (et par là au corps musical à l'œuvre^A) et ouvre donc au jeu propre d'une écoute.

Détaillons cela.

6 – LE TOURNIQUET DE L'INTENSION MUSICALE

En situation concrète où *musicien* désigne cette fois l'interprète d'une œuvre musicale donnée, on peut reformuler notre tourniquet en comprenant l'action notée ci-dessus $S \Rightarrow B$ comme une sorte d'attention portée par S au travail mené par B en direction du troisième terme manquant, ce que l'on notera ainsi :

$$S \Rightarrow B \Rightarrow \emptyset.$$

On peut alors repartir sur notre tourniquet selon l'enchaînement suivant qui décrira ce qu'on appellera cette fois le tourniquet de l'*intension* musicale à l'œuvre (en le distinguant ce faisant du précédent « tourniquet structural de la musique ») :

1. L'interprète est attentif au point de vue musical sur l'œuvre en cours (**musicien** \Rightarrow **musique** \Rightarrow **œuvre**).
2. L'interprète est attentif à la dimension d'en-quête musicale de l'œuvre (**musicien** \Rightarrow **œuvre** \Rightarrow **musique**)
3. L'attention musicale porte sur ce que l'œuvre demande à son interprète (**musique** \Rightarrow **œuvre** \Rightarrow **musicien**).
4. L'attention musicale porte sur la manière dont l'interprète interroge l'œuvre (**musique** \Rightarrow **musicien** \Rightarrow **œuvre**).
5. L'enjeu porte ici sur la manière dont l'œuvre prescrit à l'interprète un type de jeu musical (**œuvre** \Rightarrow **musicien** \Rightarrow **musique**).
6. L'enjeu tient désormais à la manière dont l'œuvre projette une musique tenant l'interprète sous ses exigences propres (**œuvre** \Rightarrow **musique** \Rightarrow **musicien**).

Ce tourniquet de l'*intension* musicale à l'œuvre se trouve prédisposé à accueillir le travail de l'écoute proprement dite : celle de l'écouteur qui va se glisser en quelque sorte dans la place vide ainsi mise en circulation

A. Nous verrons dans un chapitre de la seconde partie de ce livre (II. II) comment corps musical et corps musicien s'articulent...

7 – L'ADHÉRENCE DE L'ÉCOUTE À CE TOURNIQUET

« *La mythologie et la musique ont ceci en commun qu'elles convient l'auditeur à une union concrète. [...] L'auditeur en tant que tel n'est pas créateur de musique, que ce soit par carence naturelle ou du fait occasionnel qu'il écoute l'œuvre d'autrui, mais une place existe en lui pour elle.* » Claude Lévi-Strauss³⁹

L'idée est la suivante : s'il y a bien, au principe de notre tourniquet, la circulation d'une place vide, cette place s'offre, à partir du moment-faveur, à l'écoute musicale pour qu'elle s'y glisse, orientée qu'elle est en ce sens par l'effet de vide originellement attaché à la sensation de vertige.

Autrement dit, l'écoute musicale va circuler « parallèlement » à l'*intension* musicale en suivant la manière dont interprète, œuvre et musique ne cessent de s'interpeller.

Que l'écouteur, attaché de préférence à la rotation de la case vide, tournicote ainsi dans le sens inverse des pièces, n'a pas grande importance pour notre propos. On comprendra aisément que notre modèle théorique du tourniquet trouve en ce point précis (celui du sens de rotation) sa limite intrinsèque : son intérêt n'est que de mettre en scène comment l'écoute musicale relève d'une attention portée à ce que nous appelons l'*intension* à l'œuvre, laquelle procède d'une circulation incessante entre six modalités (celles de notre tourniquet de l'*intension*) d'un unique enjeu musical global.

L'écoute est une adhérence à la dynamique musicale d'une *intension* à l'œuvre (tout de même que la lecture mathématicienne est une adhérence à la dynamique mathématique d'une *intension* au principe d'une théorie).

À partir du moment-faveur, écoute et *intension* deviennent indiscernables (une seule face d'une dynamique devenue inorientable selon l'axe activité/passivité) de même que l'écouteur, à partir du moment-faveur et jusqu'à la fin de l'œuvre, s'incorporant (selon la place vide du tourniquet) au grand jeu musical du corps-accord, ne compose plus avec l'interprète qu'un même musicien à une seule face.

8 – DEUX ÉTAPES SUIVANTES

Il nous reste maintenant, dans les chapitres ultérieurs, à détailler les deux étapes suivantes :

1. Comment notre écouteur, muni de son nouveau tricotin, va tresser un temps musical...

2. Comment ce temps musical ainsi produit par l'écoute-*intension* se synthétise-t-il, une fois l'œuvre achevée (et l'*intension* donc suspendue), en une Forme musicale spécifique de l'œuvre : son *inspect*.



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. Voir mon intervention à la semaine Grothendieck (Peyresq, août 2008) : *De la musicalité de Récoltes et Semailles d'A. Grothendieck*
2. Alexandre Grothendieck : *Récoltes et Semailles* [2.15]
3. *Récoltes et Semailles* [2.9]
4. *id.* [1]
5. *id.* [1]
6. *id.* [1]
7. *id.* [2.17]
8. *id.* [1]
9. *id.* [2.2]
10. *id.* [2.1]
11. *id.* [2.5]
12. *id.* [2.5]
13. *id.* [2.6]
14. *id.* [2.6]
15. *id.* [2.6]
16. *id.* [2.8]
17. *id.* [2.17]
18. *id.* [2.8]
19. *id.* [2.7]
20. *id.* [2.9]
21. *id.* [2.9]
22. *id.* [2.11]
23. *id.* [2.11]
24. *id.* [2.1]
25. *id.* [2.6]
26. *id.* [2.8]
27. *id.* [2.8]
28. *id.* [2.14]

VII. LE TOURNIQUET DE L'INTENSION À L'ŒUVRE

- 29. *id.* [2.6]
- 30. *id.* [2.1]
- 31. *id.* [2.2]
- 32. *id.* [2.17]
- 33. *id.* [2.18]
- 34. *id.* [2.18]
- 35. *id.* [2.18]
- 36. *id.* [2.18]
- 37. *id.* [2.18]
- 38. Voir le chapitre *Propriétés intrinsèques et propriétés induites* de son étude (1937)
Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques
- 39. *L'Homme nu – Mythologies IV* (Plon, 1971 ; p. 585).