

OUVERTURE

« La somme de décisions sans appel, brutales ou subtiles qu'implique toute première page, est à donner le vertige. » Julien Gracq¹

« Par où commencer ? Tout craque et vacille, l'air tressaille de comparaisons. Pas un mot qui l'emporte sur l'autre, la terre bourdonne de métaphores. »
Ossip Mandelstam²

1 – UNE IDÉE

Ce livre déploie une Idée musicienne de la musique : celle d'un monde-*Musique*, où l'écoute est à l'œuvre.

Cette Idée conjugue deux déterminations :

- la musique fait monde, monde autonome ; d'où un monde singulier, ici nommé « monde-*Musique* » ;
- un tel monde-*Musique* est le lieu d'une action-pensée^A d'un type spécifique nommée écoute (l'écoute musicale est une écoute spécifique), mettant en jeu un acteur singulier : l'œuvre (musicale).

Les deux premières parties de ce livre traiteront des modalités proprement musicales de *ce* monde et de *cette* écoute.

2 – UN MUSICIEN RESITUÉ

« C'est l'œuvre de l'artiste [...] qui invente celui qui l'a créée, qui est censé l'avoir créée. » Nietzsche³

Disposant l'œuvre musicale en acteur central du monde-*Musique*, ce livre défait la position traditionnellement attribuée au musicien : dans cette Idéation, le musicien ne constitue pas le cœur du monde-*Musique* (le monde-*Musique* n'est pas la société des musiciens), ni même son habitant (l'habitant de ce monde est le *morceau* de musique) ou son acteur (ce rôle est dévolu à l'œuvre musicale), mais un visiteur (régulier et indispensable) du monde-*Musique*. À proprement parler, le musicien constitue un *passeur* de musique, qui s'incorpore, un temps, au corps musical en lui prêtant

A. Action pensée et pensée agissante.

son corps physiologique individuel^A, avant de se retrouver immanquablement, « quand la musique s'arrête », rejeté hors du monde-*Musique*^B, s'attachant alors à mettre des mots sur cette musique qui alterne ravissement et délaissement.

« Je connais un homme qui, du moins en surface, devint pratiquement insensible à la musique après une phase où il fut trop soumis à ses effets. [...] Lorsque la musique s'arrêtait, il éprouvait toujours un sentiment de déception. Il commença à se construire un rempart contre cette très désagréable réaction de désillusion. » Theodor Reik^C

D'où l'émergence d'une figure singulière de musicien : celle du musicien *pensif*^D, qui s'attache à comprendre ce qui lui arrive en ce va-et-vient où il ne cesse d'entrer et sortir du monde-*Musique*.

Appelons *intellectualité musicale* l'Idéation qui procède de ce travail du musicien *pensif*; la troisième partie de ce livre sera consacrée à son examen.

3 – AUTONOMIE

Si cette Idée musicienne d'un monde-*Musique* promeut l'autonomie de ce monde, cette autonomie, comme tout autre, n'est pas une autarcie, une tour d'ivoire, un retranchement. Il nous revient donc de caractériser les rapports extérieurs que ce monde-*Musique* entretient avec un environnement prenant la double forme d'un *chaosmos*^D global et d'autres mondes plus spécifiques entre lesquels le musicien ne cesse de circuler (les mondes des amours et des autres arts, les mondes de telle ou telle science et de telle ou telle politique).

Si l'on appelle « *raisonance* » les résonances de pensée entre raisons hétérogènes, notre ouvrage thématisera les rapports de *raisonance* du monde-*Musique* avec d'autres mondes et d'autres pensées : la dernière partie de ce livre y sera consacrée.

A. Selon ce qu'on appellera « un corps-accord » (cf. chapitre II. II).

B. L'engagement musical du musicien se fait « à corps perdu »...

C. J'emprunte le terme aux écrivains : Victor Hugo (qui en fait un usage abondant dans tous ses écrits) et Natacha Michel (*L'écrivain pensif*, Verdier, 1998).

D. James Joyce (que reprendra Deleuze : voir chapitre IV. IX).

4 – QUATRE THÈSES

Au total, notre Idée musicienne de la musique se déploie autour des quatre thèses suivantes^A, qui délimiteront les quatre grandes parties de ce livre :

- « La musique fait monde » ;
- « l'œuvre fait l'écoute musicale » ;
- « la musique fait le musicien et le musicien (pensif) fait l'intellectualité musicale » ;
- « la musique fait *raisonances* ».

5 – MUSICAL & MUSICIEN

« À l'inverse de ce qu'on pourrait croire, [le Moi] était moins l'auteur [de l'ouvrage] que l'ouvrage lui-même, durant qu'il s'écrivait, ne devenait l'auteur d'un exécutant qui ne vivait plus que par lui. » Claude Lévi-Strauss⁵

« Les œuvres nous créent créateurs. » Jean Barraqué⁶

Ce livre assume une ligne de démarcation entre deux épithètes : *musical* et *musicien*. Le qualificatif *musical* désigne ce qui relève de la musique et de son monde comme tel ; le qualificatif *musicien* désigne ce qui relève des individus et de leurs collectifs propres. À ce titre comme à bien d'autres, cette Idéation entend déployer une conception non anthropologique du monde-*Musique* et non anthropomorphique de l'œuvre musicale.

On distinguera ainsi une idée *musicale* (idée musicalement à l'œuvre – par exemple un thème musical –, se matérialisant dans une matière sonore qui ne doit rien aux mots ni à quelque langage) d'une idée *musicienne* (exprimée pour sa part dans la langue vernaculaire du musicien : celle-là même qui nourrit ce livre), de même qu'on distinguera une pensée *musicale* (la musique est une pensée, et cette pensée à l'œuvre n'est pas langagière) d'une pensée *musicienne* (celle du musicien pensif attaché à projeter cette pensée musicale dans la langue des êtres parlants).

Dans certaines conditions non équivoques, « musical » pourra abrévier un croisement de l'objet et du sujet (au sens purement grammatical de ces termes), par exemple dans l'expression « intellectualité musicale » qui désignera, de manière ramassée, *l'intellectualité de^B la musique par le musicien*.

A. Une annexe récapitule les principes, thèses et définitions au travail dans cet ouvrage.

B. Génitif *objectif* !

6 – PRINCIPE DU CONTEMPORAIN

Notre Idéation d'un monde-*Musique* assumera la discipline d'un principe qu'on propose d'appeler « principe du contemporain » : *une pensée de la musique contemporaine doit être aussi une pensée contemporaine de la musique* (s'il est vrai que penser le nouveau passe par un certain renouvellement de la manière même de penser).

Remarquons que des Idéations aussi différentes que celles de Rameau et d'Adorno se sont déployées sous ce principe du contemporain : Rameau en soutenant qu'il n'y avait d'autre manière de théoriser la musique tonale de son temps que sous le nouveau paradigme cartésien de ce que théoriser voulait dire, Adorno en énonçant une réciproque variée de notre principe : « *Une philosophie de la musique aujourd'hui ne peut être qu'une philosophie de la musique nouvelle.* »⁷

Ainsi le contemporain se présente à la pensée selon une figure double : comme détermination objective (ce qu'il s'agit de penser) et disposition subjective (comment il convient de le penser). À ce titre, notre Idée musicienne de la musique se redupliquera : comme Idée de la musique *contemporaine* et comme Idée *contemporaine* de la musique.

7 – TROIS FIGURES DE NOTRE CONTEMPORAIN

De quel « contemporain » s'agit-il dans ce principe ? D'où procède-t-il ?

Il en va clairement ici d'une décision, non d'une constatation.

Il fait en effet partie de cette Idée qu'elle décide le contemporain qui va doublement l'affecter (comme nouvelle cible et comme ajustement de la flèche à la nouveauté de la cible) puisqu'il n'est en vérité de contemporain que décidé : *contemporain* désigne la discipline *pour la pensée* d'un présent idéal, non le constat *pour l'opinion* d'une actualité factuelle.

De quelles autres Idées et pensées extra-musicales l'Idéation ici en jeu se veut-elle contemporaine ?

Essentiellement de trois orientations :

– en mathématique, de son tournant géométrique « contemporain » : nous l'indexerons des noms propres d'Alexandre Grothendieck^A et d'Alain

A. Spécifiquement pour nous : la géométrie algébrique des topos.

Connes^A; ceci concernera prioritairement la constitution idéelle de la musique en monde autonome;

– en philosophie, de son renouvellement « contemporain » du concept de *sujet* : nous l'indexerons du nom propre d'Alain Badiou; ceci concernera prioritairement la logique d'écoute propre à l'œuvre musicale;

– en psychanalyse, de sa figure discursive « contemporaine » d'un-*dividu* en proie aux figures in-humaines de la vérité : nous l'indexerons du nom propre de Jacques Lacan; ceci concernera prioritairement l'intellection du musicien pensif.

Ceci n'exclura pas d'autres figures, plus délimitées, de contemporanéités, afférentes en particulier à tel ou tel autre art.

8 – PENSÉE & LANGAGE

« Les mots et le langage, écrits ou parlés, ne semblent pas jouer le moindre rôle dans le mécanisme de ma pensée. Les éléments de ma pensée sont de type visuel et parfois moteur. Les mots ou autres signes conventionnels n'ont à être cherchés avec peine qu'à un stade secondaire où le jeu d'associations en question est suffisamment établi et peut être reproduit à volonté. »

Einstein⁸

La conception non anthropologique du monde-*Musique* et non anthropomorphique de l'œuvre musicale qu'il s'agit ici de déployer (en contemporanéité de pensée avec les mathématique, philosophie et psychanalyse précédemment spécifiées) implique le tracé d'une ligne de démarcation rigoureuse entre musique et langage.

Ce livre soutient que la musique constitue une pensée sans pour autant constituer un langage, qu'il soit de nature *exogène* (la musique comme langage des sentiments) ou *endogène* (la partition comme langage des sons). À ce titre, l'expression « langage musical » que les musiciens emploient sans trop y prendre garde n'a de véritable statut que métaphorique : pour le musicien, la musique lui apparaît « comme » *son* langage naturel...

Tenir ainsi la pensée musicale à l'écart du langage s'inscrit dans une problématique plus vaste, qui récusé le « tournant langagier » de la pensée (engagé par le Cercle de Vienne et le néo-positivisme logique) et soutient que toute pensée n'est pas nécessairement d'essence langagière, que toute pensée n'a pas le langage pour constituant.

A. Spécifiquement pour nous : la géométrie non commutative des opérateurs.

À bien y regarder, la plupart des types de pensée n'ont pas le langage pour transcendantal : la mathématique, en particulier^a. Voir par exemple le grand mathématicien Jacques Hadamard : « *Les mots sont totalement absents de mon esprit quand je pense réellement.* »⁹

Déployer ainsi une conception non langagière de la pensée musicale participe de ce qu'on propose ici d'appeler *un matérialisme de type nouveau* : une conception matérialiste de la musique comme pensée, conception qui, pour autant, ne s'enferme pas dans un matérialisme qu'on appellera *vulgaire* ou *primaire* : celui qui constitue le langage en noyau matérialiste des activités humaines et sociales.

Voir par exemple l'aplomb avec lequel Julia Kristeva nous inflige cette *doxa* contemporaine : « *Le langage est à la fois la seule façon d'être de la pensée, sa réalité et son accomplissement. On a trop souvent posé la question de savoir s'il existe un langage sans pensée et une pensée sans langage. Outre le fait que même le discours muet (la "pensée" muette) emprunte dans son labyrinthe le réseau du langage et ne peut se passer de lui, il semble de nos jours impossible, sans quitter le terrain du matérialisme, d'affirmer l'existence d'une pensée extralinguistique. [...] Qu'est-ce qu'une idée? Existe-t-elle autrement que sous forme de langage? Prétendre que oui équivaudrait à un idéalisme dont les racines métaphysiques sont trop visibles. [...] Le langage est la matière de la pensée.* »¹⁰

Comme Alain Badiou l'a clarifié dans *Logiques des mondes*, ce matérialisme vulgaire du langage^b soutient que la matière n'est faite que de corps et de langages. D'où que ce matérialisme ait deux traits caractéristiques : il soutient que toute supposition qu'il puisse y avoir aussi des Idées relève de la métaphysique (entendue, là encore vulgairement, comme fourrier de l'idéalisme) et, ce faisant, que son adversaire est l'idéalisme.

À rebours, le matérialisme dont il est ici question^c soutient qu'« *il n'y a, en musique, que des corps et des discours, si ce n'est qu'il y a des œuvres^d* » ;

A. Nous y reviendrons plus en détail en III. xii.

B. que, pour ses besoins propres de philosophe, il appelle « démocratique ».

C. Badiou l'appelle « matérialisme dialectique ». Je conserverai mes propres nominations, ajustées à l'espace musical de pensée propre à ce livre, qui n'est pas celui de la pensée philosophique.

Remarquons au demeurant que le mot *dialectique* est, en musique, trop indistinct et enchevêtré pour circonscrire un type matérialiste d'intellectualité musicale.

Je laisse pour le moment de côté la question, proprement philosophique, de savoir en quel sens la « dialectique » dont il est question chez Badiou (en particulier dans son « matérialisme dialectique ») est elle-même « de type nouveau ». Un chapitre de notre seconde partie (II. vii) sera consacré à cet examen monographique.

D. « *Il n'y a que des corps et des langages, si ce n'est qu'il y a des vérités.* » Badiou.

ce matérialisme a ainsi pour adversaire frontal le matérialisme primaire du langage qui tente de dissoudre toute pensée dans la matière langagière (on sait la place que le juridique joue en cette affaire puisque toute vérité est alors réduite à la véridicité d'un jugement, ce qui se traduit en musique dans le fait que toute interprétation musicale devient comprise comme correspondance entre la justesse ou l'exactitude d'une exécution et une qualité affective d'expression individuelle).

À ce titre, ce livre voudrait contribuer au déploiement d'un matérialisme contemporain de la musique.

Que cette conception matérialiste de ce que penser musicalement veut dire s'expose dans le langage – l'intellectualité musicale désigne cette part de la pensée musicienne qui s'expose discursivement dans la langue vernaculaire – n'empêche nullement qu'il s'agisse bien ici de tracer une ligne de démarcation entre pensées et langages : le point est simplement que cette ligne sera tracée à partir du versant langagier de la pensée musicienne.

Penser, réfléchir, verbaliser...

Pour tracer aussi précisément que possible cette ligne de démarcation avec les moyens du langage, précisons notre vocabulaire en sorte de distinguer trois activités enchevêtrées.

Penser

Au principe de la musique comme art, il y a un *penser* la musique, dont l'acteur véritable est l'œuvre, non le musicien : l'œuvre musicale pense la musique.

D'où un différend avec le Boulez du *Penser la musique aujourd'hui* qui, dans un même geste, confère au musicien le statut de penseur de la musique et dispose l'œuvre musicale en position d'objet (pour un jeu musicien) plutôt que de sujet (de la pensée musicale) : cette disposition ouvre (« *Le musicien est toujours suspect, dès qu'il a l'intention de se livrer à une introspection analytique.* ») et conclut (« *Qui saura fondre ces deux entités [science et art] au même creuset, sinon l'Imagination, cette "reine des facultés" !* ») son livre théorique.

Notre entreprise ne s'inscrira pas dans le sillage d'une telle « introspection » du musicien, promouvant telle de ses « facultés » : il s'agira ici tout au contraire d'y substituer une conception matérialiste de l'œuvre.

Réfléchir

Il y a ensuite un *réfléchir* la musique, où *réfléchir* désigne une pensée de la pensée, une pensée réflexive donc. On soutiendra que l'acteur de cette réflexion musicale est toujours l'œuvre, et non pas le musicien : l'œuvre musicale est non seulement pensée de la musique mais également pensée de la pensée qu'elle est ; l'œuvre est simultanément pensée *et* réflexion musicales.

Ainsi une sonate de Beethoven par exemple, qui constitue un pas de plus (un nouveau numéro d'opus et de sonate) dans cette longue enquête sur le principe musical du Style classique et de la Forme-Sonate^A qu'on appelle l'Œuvre beethovénien, est simultanément prolongation et inflexion de cette enquête : elle ne prolonge l'*intension* du Style classique qu'en l'infléchissant (plus ou moins fortement) selon le principe d'une confrontation à de nouveaux matériaux et de nouvelles situations.

La nouvelle sonate est donc tout à la fois mise en œuvre prolongée de cette *intension* maintenue, et prise en compte de l'inflexion qu'il convient de lui apporter pour approprier cette *intension* globale aux nouvelles situations musicales que traverse le nouvel opus^B.

Verbaliser

Enfin il y a un *verbaliser*^C (possible, non nécessaire) de cette pensée et de cette réflexion musicales, qui est l'affaire propre du musicien, entreprenant (pour ses besoins spécifiques de musicien) de dire la musique dans sa langue, de projeter pensée et réflexion musicales dans le langage.

On pourrait parler ici, par commodité de langage, de pensée *musicienne* mais il faudrait alors rester attentif au fait qu'entre pensée *musicale* et pensée *musicienne* ainsi thématisées, le mot « pensée » ne serait pas exactement en partage : il n'existe pas de pensée préalable qui surplomberait la distinction musicale/musicienne en sorte de l'engendrer par scission dialectique ; c'est l'existence d'une pensée musicale qui constitue la possibilité d'une pensée musicienne, non l'inverse.

A. Voir Charles Rosen : comment résoudre symétriquement des forces opposées ?

B. Mathématiquement dit, elle est à la fois dérivées première (tangente) et seconde (courbure).

C. Au sens d'une mise en verbe, non d'un procès-verbal...

Faire/dire

Dans son effort pour verbaliser la pensée musicale, le musicien pensif endure ce faisant une division spécifique : entre son « faire de la musique » (qui le constitue comme musicien) et son « dire la musique » (qui le constitue comme musicien *pensif*). Entre ce faire et ce dire, il y a écartèlement plutôt que complémentation car le « dire » de l'intellectualité musicale à proprement parler ne consiste pas en une explicitation de comment faire de la musique.

Dire comment faire de la musique, c'est la tâche du musicien qui enseigne la musique et qui transmet son art en usant aussi de sa langue vernaculaire.

Le musicien pensif, lui, s'attache à un tout autre dire : à dire la musique comme telle, dire la pensée musicale, dire l'écoute à l'œuvre.

La division spécifique que le musicien pensif endure n'est donc ni la lutte intérieure de Saint Paul (« je fais ce que je dis de ne pas faire, et je dis de faire ce que je ne fais pas^A »), ni une dissimulation hypocrite et cynique (« je ne fais pas ce que je dis, et ne dis pas ce que je fais ») mais un partage entre deux activités disjointes (faire/dire) du *dividu* musicien.

Donnons la définition de cette catégorie que nous détaillerons ultérieurement : on appellera *dividu* l'individu (l'un-*dividu*) humain, parlant et sexué, tel que divisé par la subjectivation de son incorporation temporaire (va-et-vient) au monde-*Musique*. Le *dividu* est ainsi ce type de « pluriel singulier » qu'est le poète Adonis pour cet autre poète Guillevic¹¹.

On remarquera que cette catégorie a déjà été utilisée à propos de la musique mais en un tout autre sens : sous la plume du compositeur anglais Rutland Boughton (1878-1960) qui, dans son « *Bach, The Master* » (1930), opposait « *dividual* » à « *communal* » (selon une acception alors associée à son engagement communiste).

Le dire de l'intellectualité musicale s'autorise donc de lui-même plutôt que d'une amélioration du faire-de-la-musique. Il relève d'un auto-encouragement du musicien face au délaissement répété auquel la musique, « quand elle s'arrête », conduit son passeur.

A. Romains 7, 14-19 : « *Ce que je fais, je ne le comprends pas, car je ne fais pas ce que je veux, mais je fais ce que je hais. [...] Je ne fais pas le bien que je veux, et commets le mal que je ne veux pas.* »

Que l'intellectualité musicale vise la subjectivité musicienne n'induit nullement qu'elle ait cette subjectivité pour « objet » propre. Où l'on discerne un écart significatif d'avec le discours théologique qui vise une intelligence de la foi (donc du rapport du fidèle à son dieu) plutôt qu'à proprement parler une intelligence de Dieu. *A contrario*, le discours du musicien pensif vise une intelligence discursive de la musique elle-même plutôt qu'il ne s'attache à dire le rapport musicien à la musique.

Comme on le verra, ce point acquerra son intensité maximale en matière d'écoute musicale : on soutiendra en effet que le musicien ne saurait vraiment écouter la musique qu'à mesure du fait que l'écoute musicale est déjà là, à l'œuvre.

9 – « MUSIQUE »

« C'est d'abord la musique qui éveille le sens musical de l'homme. »

Karl Marx¹²

L'Idée matérialiste de la musique qu'il s'agit ici de déployer assume le point suivant : dans ce livre, le mot « musique » ne sera pas défini (à rebours de l'exigence dont le matérialisme vulgaire du langage met un point d'honneur à s'acquitter). « Musique » opérera donc ici comme un nom propre.

C'est très précisément à ce titre qu'on écrira ainsi **monde-Musique** : en y conservant une majuscule au mot « musique » tout en l'inscrivant en italiques.

À rebours, on écrira par exemple « moment-faveur », sans accompagner le mot « faveur » de majuscule et d'italiques car ce mot opère ici comme nom commun musicalement défini (on verra comment).

Ce point relève d'un principe : le musicien ne définit pas son art ; pour lui, « il y a musique » et cet « il y a » est très exactement ce qui le constitue *comme musicien*. Ainsi la seule *désignation* de la musique qui soit recevable pour un musicien – la musique est ce qui me constitue (comme musicien) – n'en constitue nullement une *définition*. De même lorsque ce livre déploiera la musique comme « art de l'écoute », il s'agira de caractériser le cœur actif de la musique, non de la définir.

À rebours, tout discours qui procède d'une définition de la musique atteste qu'il relève d'une subjectivité non musicienne et d'une intellectualité non musicale (discours qui pourra alors relever, légitimement, de la philosophie, de l'anthropologie, de la sociologie, etc.).

À ce titre, les « définitions » de la musique que donnent (malencontreusement) Berio (« *La musique est tout ce que l'on écoute avec l'intention d'écouter de la musique.* »¹³) et (malicieusement) Boucourechliev (la musique est « *un système de différences qui structure le temps sous la catégorie du sonore* »¹⁴) constituent des cas particuliers relevant pour le premier d'un relativisme de l'intention musicale (ce serait finalement le musicien qui ferait la musique...), pour le second d'un énoncé subordonné à un projet d'intellectualité musicale voulant « dire la musique » sous le paradigme du « langage musical »^A.

10 – RÉDUPLICATION MUSICIENNE DU NOM « MUSIQUE »

*« La musique avait produit sur moi son effet accoutumé :
elle m'avait isolé au milieu de tous. » Liszt^B*

Pour le musicien, le nom (propre) « Musique » désigne simultanément « le monde-Musique » – par exemple dans la proposition : « *Je fais de la musique* » – et l'intensité maximale dont ce monde est subjectivement capable, soit la puissance proprement artistique (plutôt que culturelle) de la musique – par exemple dans l'énoncé ci-dessus de Franz Liszt^B.

Ainsi, pour le musicien, le même mot « *Musique* » nomme simultanément la musique comme *monde* et la musique comme *art* (c'est-à-dire comme concentration en un « lieu » spécifique – l'œuvre – de son intensité subjective maximale).

Cet usage en torsion d'un unique mot – pour nommer simultanément une situation et une partie de cette situation – doit être absolument préservé : il n'y a pas lieu, *pour le musicien*, d'user de deux mots distincts pour nommer séparément la musique-monde et la musique-art.

Cet usage relève d'un *principe* : pour le musicien, la musique est son lieu constituant à mesure de sa capacité singulière à « l'isoler au milieu de tous », la musique est indissociablement ce monde et la puissance subjective propre qui l'identifie, la musique est indémêlablement un massif de morceaux et la ligne de crête qui rehausse ce massif en le cernant d'un scintillement spécifique.

A. On y reviendra plus longuement (dans la troisième partie de cet ouvrage) dans un chapitre (C.VIII) consacré à l'intellectualité musicale de Boucourechliev.

B. Lorsque nous examinerons ce qu'écouter veut musicalement dire (chapitre I. II), nous reviendrons plus en détail sur cette très intéressante remarque de Liszt.

Le musicien parle ainsi de musique un peu comme tout un chacun peut parler par exemple d'*humanité* : désignant par là à la fois, et de manière volontairement indistincte, un ensemble (aux contours indéfinis) – «*face aux périls écologiques, l'humanité est à un tournant de son histoire!*» – et une capacité propre identifiant cet ensemble – comme dans l'expression «*faire preuve d'humanité*».

De même on pourra remarquer que *topologie* ou *algèbre* désignent tout à la fois une discipline particulière des mathématiques et un objet mathématique spécifique dont s'occupe précisément cette discipline...

D'où que, pour des raisons essentielles et non pas contingentes, il importe de préserver la capacité du musicien d'user du même mot pour dire aussi bien «*je fais mes exercices de piano, je travaille la musique*» que «*ce passage des Kreisleriana est gorgé de musique!*»

11 – DU RAPPORT À LA MUSICOLOGIE

«*Le vrai est le devenir de lui-même.*» Hegel¹⁶

Ce livre, de musicien, n'est pas un livre de musicologie.

Il en va ici d'une démarcation entre deux rapports possibles à la musique et à ses œuvres : le musicien se rapporte à la musique, en intériorité subjectivante, comme à ce qu'il fait (il n'y a pas d'autre caractérisation recevable du musicien que celle-ci : le musicien est celui qui fait de la musique^a) quand le musicologue se rapporte à la musique en extériorité objectivante, sous la discipline d'un savoir discursif *sur* la musique (et non d'un savoir-faire *de* la musique).

Cette différence n'est pas seulement la différence d'un faire et d'un dire : elle distingue également le dire *musicien* (celui de l'intellectualité musicale) et le dire *musicologique*. Comme on y reviendra dans la troisième partie de ce livre, le dire du musicien pensif reste intérieurement normé par son faire de la musique : son effort théorique, par exemple, ne visera pas la

A. On reconnaîtra, en cette torsion nominale, le rapport singulier qu'une vérité entretient (dans la philosophie de Badiou) avec la situation dont elle est vérité : si une vérité d'une situation donnée en constitue bien une partie quelconque («*générique*»), alors le nom propre de cette vérité opère légitimement comme emblème de cette situation dans son ensemble.

B. Comme on va plus longuement y revenir, toute orientation inversant cette proposition et caractérisant la musique comme ce qui est fait par le musicien relève de la tautologie ou du nihilisme (il s'agit là, au demeurant, d'un «*ou*» non exclusif : la tautologie peut en effet être ici l'arme désorientante et sophistique du nihilisme).

production d'une théorie, séparable et objectivement applicable (comme le musicologue par contre se l'impose); il relèvera plutôt d'une *théorisation*, ou d'une *pratique théorique*, soit d'un processus qui est à lui-même son propre résultat^A. Ainsi dire théorique du musicien et dire théorique du musicologue diffèrent subjectivement et cette différence subjective est objectivable – il en irait bien sûr de même pour leurs dires critiques ou esthétiques respectifs.

Pour donner une comparaison dans le domaine de la foi et de la religion (domaine souvent associé à celui de la musique pour des raisons non contingentes sur lesquelles nous ne nous étendrons pas ici), ces dires *musicien* et *musicologue* diffèrent tout autant en matière d'intelligence de la musique qu'écrits « spirituels » (mettons ceux de François de Sales) et théologie dogmatique (mettons ceux de Thomas d'Aquin) diffèrent en matière d'intelligence de la foi chrétienne.

L'entreprise musicologique se déploie selon une logique propre, qui s'alimente au XIX^e siècle à deux sources constituantes : le positivisme français et l'historicisme allemand.

Si l'intellectualité musicale est née au début du XVIII^e siècle avec Rameau, la discipline musicologique à proprement parler n'émergera qu'au début du XIX^e siècle^B.

Le tournant musical de 1750 (marqué symboliquement par la mort de Jean-Sébastien Bach), qui inscrit la saturation du baroque, du contrepoint et du mono-thématisme, a joué un rôle décisif dans l'émergence de la nouvelle figure subjective du musicien pensif, articulant développement théorique, discursivité critique et intervention esthétique^C.

Le tournant musical de 1827 (marqué symboliquement par la mort de Beethoven), qui voit la fin du Style classique et entérine les nouvelles séparations musicales (*Hammerklavier*) amateurs/professionnels, musiques populaire/savante, a joué un rôle décisif dans la constitution d'une nouvelle figure discursive, à la fois savante et historicisante, sur la musique : celle de la musicologie^D.

A. À ce titre, une telle théorisation pourra être dite *dialectique* (conformément à Hegel) s'il est vrai que « l'essence de la dialectique est l'inséparabilité de la pensée et de ce que la pensée pense dans son mouvement propre » (Badiou).

B. On peut trouver traces, dès la fin du XVIII^e siècle, de musicologues « primitifs » (tel Charles Burney, 1726-1814) mais, s'ils traitent bien d'une histoire de la musique (voir *A General History of Music* par le précédent, 1776-1789), ils n'articulent pas encore ce souci historique à des préoccupations théoriques.

C. On examinera ce point plus en détail dans le chapitre III. iv consacré à Rameau.

D. La *Revue musicale* se trouve ainsi créée cette année-là par Fétis...

L'intellectualité musicale du musicien pensif contemporain ne peut plus éviter de se mesurer à cette musico-logique, qui n'est pas la sienne mais qui dispose de sa propre grandeur. On le fera ici en mesurant notre Idéation à la vaste entreprise d'un Célestin Deliège^a telle que rassemblée dans son maître-ouvrage *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'Ircam*¹⁷.

12 – LE CONTREPOINT DE QUATRE LIVRES

« Nonobstant toute l'expérience que je pouvais m'être acquise dans la Musique, pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par le secours des Mathématiques que mes idées se sont débrouillées, et que la lumière y a succédé à une certaine obscurité, dont je ne m'apercevais pas auparavant. »
Rameau¹⁸

Plus largement, ce livre, qui voudrait ramasser en quatre grandes parties l'essentiel de ce que le compositeur que je suis^b estime devoir dire de la musique^c, se mesurera à quelques vastes ouvrages de synthèse dont il se considérera le contemporain.

Il y en a essentiellement quatre, tous de forte dimension tant quantitative que qualitative :

– *Topos of Music*¹⁹, de Guerino Mazzola qui déploie une théorie mathématique contemporaine de la musique et nous donnera ainsi l'occasion^d de mesurer en quel sens la théorisation musicienne d'un monde-Musique diffère d'une théorie mathématicienne formalisant la musique comme *topos*;

A. Cf. chapitre IV. v.

B. Posons, une fois pour toutes, ceci (qui devrait aller de soi mais qu'un usage fâcheux de catégories « socio-professionnelles » tend à contredire) : le compositeur est un musicien !

C. Cet ouvrage réorganise la matière de bien des cours, exposés et conférences.

Il s'appuie tout particulièrement :

– pour les parties A (*Écoute*) et C (*Intellectualité musicale*), sur la matière d'un cours (*Écouter, lire et dire la musique*) dispensé à l'Ens-Ulm de 2003 à 2006 ;

– pour la partie B (*Monde-Musique*), sur des travaux présentés et discutés dans le cadre du séminaire *mamuphi* (*mathématiques-musique-philosophie*) organisé à l'Ircam puis à l'Ens à partir de 2000 ;

pour la partie D (*Raisonances*), sur des interventions en direction de divers publics.

On trouvera en annexe (*Références*) l'origine des différents chapitres.

D. Cf. chapitre II. xi.

– Le *Traité des objets musicaux*²⁰, de Pierre Schaeffer, qui déploie une conception acousmatique de la musique, laquelle va le conduire – à contre-cœur^a – à séparer ce que nous appelons monde-*Musique* et ce que Michel Chion appelle « un art des sons fixés »²¹ ;

– *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'Ircam*, de Célestin Deliège^b, qui déploie une vision musicologique contemporaine de la musique du xx^e siècle, vision fortement historicisée et qui nous servira d'utile contrepoint en différents chapitres monographiques ;

– *Logiques des mondes*, d'Alain Badiou, qui déploie une conception philosophique contemporaine de ce que « monde », « objet », « sujet » et « vérité » peuvent aujourd'hui vouloir dire et qui nous aidera à nous orienter dans le dédale des concepts, notions et catégories de l'intellectualité musicale^c.

Nous pourrions ainsi confronter notre Idée musicienne d'un monde-*Musique* à la notion mathématique d'un « topos de la musique », à une délimitation alternative et extérieure du monde-*Musique* selon une subjectivité acousmatique assumant de fonder un nouvel art, à une vision musicologique de la musique contemporaine privilégiant sa capacité à faire histoire plutôt qu'à faire monde, et enfin à une philosophie qui refonde, dans les conditions de pensée du xxi^e siècle, les grands concepts (*monde, objet, sujet, vérité*) sur lesquels adosser notre entreprise proprement musicienne.

13 – DU RAPPORT À LA PHILOSOPHIE

Ce livre de musicien ne sera pas pour autant un livre de philosophie.

Si la philosophie y jouera un rôle important – nous verrons dans quelques chapitres distincts^d pourquoi notre entreprise musicienne a pour condition de possibilité l'existence d'une philosophie contemporaine vive et inventive –, il ne s'agira pas pour autant de mettre nos pas de musicien dans ceux des philosophes. En effet, une *catégorie musicienne* (un mot du discours propre au musicien pensif, de l'intellectualité musicale donc) n'est pas et ne saurait être un *concept philosophique* (pas plus, au demeurant,

a. On y reviendra dans le chapitre I. xiii concluant la seconde partie.

b. Cf. chapitre IV. v.

c. On y consacrera le chapitre II. vii de la seconde partie.

d. respectivement consacrés aux philosophies d'Adorno (III. xi), de Deleuze (IV. ix) et de Badiou (II. vii).

qu'il ne saurait être une *notion mathématique*), et les homonymies sont ici trompeuses^A.

Le danger de l'homonymie sera maximal concernant la catégorie (ici centrale) de monde-*Musique* : le même mot de *monde*, en effet, recouvre à la fois notre catégorie musicienne de monde-*Musique*, le concept philosophique de *monde* chez Badiou et la notion mathématique de *topos*. Le risque de confusion sera alors d'autant plus grand qu'une réelle analogie relie bien ces trois occurrences du même mot : le plus grand danger se joue toujours au plus proche !

Mais établir une Idée musicienne propre de la musique ne saurait se faire par décalque ou transfert à la musique de concepts philosophiques ou notions mathématiques. S'il ne s'agit donc pas de les « appliquer » à la musique, il ne convient pas pour autant de les ignorer : on verra dans différents chapitres monographiques de quelles manières ces concepts et notions sont susceptibles de stimuler et d'orienter l'intellectualité musicale.

Indiquons d'ores et déjà un résultat important : l'expression « monde-*Musique* » constitue, pour l'intellectualité musicale, un nom propre, tout-à-fait singulier et unique, qui ne repose nullement sur une catégorie musicienne générale de « monde » qui lui préexisterait et que le musicien « appliquerait » ensuite à la musique.

La catégorie musicienne de monde-*Musique* va ainsi s'avérer (voir notre seconde partie) n'être pas l'homologue strict du concept *philosophique* de *monde* (tel que déployé par Badiou) ni de la notion *mathématique* de *topos*^B (telle que déployée par Grothendieck).

Il nous reviendra d'évaluer au plus près les proximités et écarts entre ces trois instances du même mot *monde* : comme catégorie musicienne, comme concept philosophie et comme notion mathématique.

14 – DU NIHILISME

« *Nihiliste est l'homme qui juge que le monde tel qu'il devrait être n'existe pas. Le pathos du "en vain" est le pathos nihiliste.* » Nietzsche²²

A. Nombre de musicologues aiment à s'y tromper, prenant, par exemple, le concept *philosophique* (qui n'est pas une notion musicologique) de « matériau » chez Adorno pour une catégorie paresseusement transférable dans un discours musicologique...

B. Très exactement : de topos de faisceaux.

Si philosophie et mathématiques sont pour le musicien de ce début de ^{xxi}e siècle un encouragement précieux à penser discursivement par soi-même, c'est aussi parce que ce musicien doit aujourd'hui faire face, dans son espace de pensée propre, à l'emprise grandissante du nihilisme. Ce point ne saurait nous étonner s'il est vrai que le nihilisme est devenu l'horizon idéologique de la pensée.

« On comprendra que, dans cette confusion incroyable, bruyante, de fusion, de révision, de prorogation, de Constitution, de conspiration, de coalition, d'émigration, d'usurpation et de révolution, le bourgeois ait crié, dans un accès de fureur, à sa République parlementaire : "Plutôt une fin effroyable qu'un effroi sans fin !" »
Bonaparte comprit cet appel. » Karl Marx²³

On appellera ici « nihilisme » la subjectivité qui se constitue autour de la déclaration suivante : « *Plutôt vouloir le rien que ne rien vouloir !* » (énoncé que Nietzsche restitue^c à la toute fin de sa *Généalogie de la morale*) et on distinguera, toujours à la suite de Nietzsche, un nihilisme *passif* (« Plutôt ne rien vouloir que courir le risque de vouloir quelque chose ! Limitons-nous au moindre mal ! ») d'un nihilisme *actif* (« Puisque l'on ne saurait plus rien vouloir, mieux vaut encore vouloir le rien ! »)^d. L'axiome commun à ces deux formes de nihilisme est celui-ci : « Il n'est plus possible de vouloir affirmativement, puisque tout vouloir affirmatif conduit la pensée de toutes les façons à des désastres. »

Cet argument est souvent décliné selon une variante « anti-métaphysique », caractéristique du matérialisme vulgaire : « Il n'y a de vouloir concevable que procédant d'une volonté, donc d'une faculté psychologique. Or toute faculté de ce type est une illusion conduisant à une brutalité faite au monde, selon l'idéalisme d'un volontarisme. Récusons donc tout prétention à vouloir ! Cqfd. »

Cet argument repose sur le principe implicite suivant : il ne saurait y avoir de vouloir sans volonté constituante, et ce principe procède lui-même du principe englobant suivant : il ne saurait y avoir de sujet que de l'individu humain.

A. « *Lieber ein Ende mit Schrecken als ein Schrecken ohne Ende !* »

B. « *Lieber will noch der Mensch das Nichts wollen, als nicht wollen* »

C. Ceci ne veut pas dire que Nietzsche fasse sienne cette déclaration : il l'exhause comme emblème de ce qui désormais menace la pensée et donc de ce à quoi il faut s'affronter – pour lui, en ne cédant pas, au nom de « l'éternel retour », sur « la volonté de puissance » et donc sur la capacité de vouloir autre chose que le rien...

D. Pour le nihilisme actif, puisque tout se termine par la mort, « *Viva la muerte !* ».

Notre matérialisme soutient tout au contraire qu'en musique comme ailleurs, il y a bien d'un sujet et que ce sujet n'est nullement transitif au *dividu* humain, qu'il y a bien en musique du vouloir sans qu'il y ait pour autant une volonté constituante de ce vouloir, de même qu'il y a bien en musique de l'historial et donc de l'historicité sans qu'il y ait pour autant de « L'Histoire », et tout de même qu'il y a bien du don et du donné sans pour autant qu'il y ait au principe de ce don la figure anthropomorphique d'un donateur.

Pas plus que d'autres domaines de la pensée, la musique ne s'exempte de cet horizon historial, et, pas plus que d'autres, le musicien n'est exempté de la tentation nihiliste : celle de l'« À quoi bon ? » et du « *En vain !* ».

En musique, le nihilisme passif prend la forme d'un éloge du jeu sans enjeu, du pur divertissement (où le plaisir musical est aligné sur celui que procurent gastronomie et œnologie), de la pluralité des musiques exprimant les identités culturelles et sociales.

« Dada, c'était la négation, le refus total. C'était une espèce de nihilisme pour lequel j'éprouve encore une grande sympathie. » Marcel Duchamp²⁴

De son côté, John Cage s'est chargé de traduire en musique le nihilisme actif dont Marcel Duchamp a très tôt fixé la formule (« mieux vaut l'artiste du rien qu'une absence d'art, mieux vaut exposer un urinoir que ne plus rien exposer ! ») : mieux vaut une composition nulle (exemplairement la pièce « 4'33" »... de silence) que pas de composition du tout, mieux vaut la figure fantoche d'un compositeur que plus de composition, etc.

L'axiome commun à ces deux logiques (la musique « culturelle » sans enjeu et le musicien sans œuvre) est qu'on ne saurait plus vouloir une musique qui soit un art et des œuvres musicales qui se mesurent aux chefs-d'œuvre du passé.

Répondre au(x) nihilisme(s) en musique, c'est affirmer qu'il est toujours possible de vouloir la musique et des œuvres musicales contemporaines qui ne démeritent nullement des chefs-d'œuvre antérieurs. Les chefs-d'œuvre produits au xx^e siècle devraient suffire à déqualifier le « À quoi bon ? » nihiliste mais, s'il est vrai que la création musicale décide en dernière instance des choses de la musique, elle n'en décide pas pour autant seule : il faut également l'accompagner d'un discours musicien, d'un dire la musique, d'une Idée musicienne de la musique qui fasse propagande, en dehors du monde-*Musique*, pour ce qui s'y passe musicalement.

Tel est aussi l'enjeu de ce livre, enjeu qui autorise de dire que le matérialisme vulgaire du langage qu'il s'agit ici de déposer pourrait tout aussi bien être nommé *matérialisme nihiliste*.

15 – THÈSES AFFIRMATIVES

« L'obéissance à la loi qu'on s'est prescrite est liberté. » Rousseau²⁵

Soutenir, par un discours musicien, la pensée musicale qui continue d'œuvrer dans les conditions du ^{XXI}^e siècle, se fera donc selon la discipline d'un certain nombre de thèses affirmatives.

L'autonomie musicale

« Seuls les hommes libres sont très reconnaissants les uns envers les autres. »
Spinoza²⁶

En faisant monde, la musique se dote d'une autonomie de pensée, c'est-à-dire de la capacité de décider ses lois propres.

« Auto-nomos » désigne une loi qui est de soi, et tient à distance l'hétéronomie de lois venues d'ailleurs (pour la musique, lois des nombres, lois acoustiques, lois psychologiques, lois sociales et institutionnelles, etc). Pour autant, comme on va y revenir, l'autonomie n'implique nulle ignorance des lois hétéronomes : elle est tout au contraire la constitution d'un mode spécifique (autonomie) de prise en compte de ces lois extérieures en sorte qu'il n'y a, bien sûr, d'autonomie que *relative*.

Cette autonomie n'est pas un repli, un retrait pour « cultiver son jardin », un retranchement dans une « tour d'ivoire », une autarcie : c'est en se dotant d'une telle autonomie de pensée que la musique se rend apte à entrer en *raisonance* avec d'autres modes de pensée.

Cette autonomie musicale passe par une écriture spécifique.

Notre enjeu sera de caractériser cette autonomie *de manière matérialiste* : cela se fera autour de la catégorie d'écriture proprement musicale, donc de *solfège*, cette invention inouïe (par les Européens du Moyen Âge) qui n'a comme équivalent historique que l'invention de la démonstration mathématique ou de la discursivité philosophique par les Grecs du ^{VI}^e siècle

av. J.-C.^A : la musique est le seul art à s'être doté d'une écriture qui lui soit propre – et donc de lettres spécifiques (ici les « notes » de musique) –, ce qui lui ouvre de nouvelles affinités avec la mathématique, seule science à s'être également dotée (avant la musique) d'une écriture qui lui soit propre...

On sait que, depuis Galilée, les autres sciences s'écrivent – doivent s'écrire – dans le cadre d'une formalisation mathématique bouleversée par l'invention arabe de l'algèbre.

L'invention du solfège, fondant l'autonomie musicale de pensée, va permettre que s'intensifie progressivement la connivence entre pensées émancipées (entre philosophie et musique à partir de Descartes²⁷, entre mathématiques et musique à partir d'Euler²⁸), à rebours de l'ancienne servitude d'une musique tenue par la main^B par l'arithmétique, servitude volontaire que Thomas d'Aquin donnait en modèle à la théologie scolastique :

« Parmi les sciences, il en est de deux espèces. Certaines s'appuient sur des principes connus par la lumière naturelle de l'intelligence : telles l'arithmétique, la géométrie et autres semblables. D'autres procèdent de principes qui sont connus à la lumière d'une science supérieure [...] comme la musique [le fait] de principes qu'établit l'arithmétique. [...] Comme la musique s'en remet aux principes qui lui sont livrés par l'arithmétique, ainsi la doctrine sacrée accorde foi aux principes révélés par Dieu. »²⁹

L'écriture musicale – le solfège – est affaire de logique.

Cette écriture musicale, socle matériel de l'autonomie musicale de pensée, doit être pensée comme un opérateur logique et non pas comme une technique de représentation. Un chapitre de la seconde partie (II. III) sera consacré à ce point.

C'est bien parce que l'écriture musicale – le solfège – est un opérateur logique (non une technique de représentation) que Pierre Schaeffer l'a prise pour cible centrale lorsqu'il s'est agi pour lui d'inventer un art acousmatique qui se détache d'un art musical devenu à ses yeux obsolète : la question du solfège (« comment doter l'acousmatique d'un nouveau solfège des objets sonores ? ») intervient ainsi au cœur du *Traité des objets musicaux* au titre de clef *logique*.

A. Arpad Szabo (*Les débuts des mathématiques grecques*, Vrin, 1977) nous instruit du double rôle décisif joué ici par Parménide. On y reviendra plus en détail en III. II.

B. S'émanciper, c'est très exactement s'affranchir d'un « *manu capere* » – d'un « prendre par la main » – pour se diriger par soi-même, pour se prendre soi-même en mains...

L'examen du rôle joué par le solfège pour établir ce que *logique musicale* veut spécifiquement dire nous ramène ainsi à l'opposition des deux matérialismes : *le matérialisme vulgaire du langage* tient en effet que la logique musicale, comme tout autre logique, procède d'un ordre langagier (ce qui le conduit à choisir ses modèles de pensée dans la linguistique et la sémiotique) quand notre *matérialisme musical d'un type nouveau* élira ses modèles dans la géométrie la plus contemporaine.

Sur l'objet musical

Cette logique musicale autonome, chevillée au solfège, configure un régime d'objectivité spécifique à la musique, qui va prendre la forme d'un réseau interactif de « morceaux de musique ».

L'autonomie de la musique s'éprouvant donc en premier chef comme objectivation singulière, notre Idée musicienne d'une musique autonome passera par la constitution d'une notion spécifique d'*objet musical* – le morceau de musique –, nettement distincte de la notion acoustique (a fortiori acousmatique) d'*objet sonore*.

L'autonomie est relative

Comme on s'en doute, la primauté donnée, dans la constitution d'un monde-*Musique*, aux lois musicales spécifiques ne signifie nullement une destitution des autres lois, non musicales, hétéronomes, mais seulement leur subordination, dans le cadre du monde-*Musique*, à ses lois autonomes. Où l'on retrouve donc que l'autonomie de la musique, comme toute autonomie, est une autonomie *relative*.

Le savoir n'est pas constituant

« Commençons donc par écarter tous les faits,
car ils ne touchent point à la question. » Rousseau³⁰

« Un compositeur qui sait exactement ce qu'il veut ne veut que ce qu'il sait. »
Helmut Lachenmann³¹

Une autonomie n'est pas une *indépendance* (entendue étymologiquement). Si les lois musicales sont autonomes, elles n'en sont pas pour autant indifférentes aux lois acoustiques : leur autonomie désigne précisément la

capacité de la musique de décider et diriger sa dépendance relative aux lois acoustiques spécifiques qui régissent son matériau sonore.

En cette affaire comme en tout autre, il n'est de savoirs effectifs (c'est-à-dire agissant) que de savoirs constitués : nul savoir n'est constituant, que ce soit d'une objectivité (c'est tout au contraire un processus d'objectivation donné – par exemple un dispositif expérimental construit *ad hoc* – qui produit les savoirs adéquats à ce processus) ou, moins encore, d'une subjectivité : comme l'expérience le montre tous les jours, ce n'est pas le fait de savoir ceci (par exemple que la Terre tourne autour du soleil, non l'inverse) ou cela (par exemple que la loi du capitalisme est intrinsèquement la cupidité du profit) qui va décider d'une subjectivité ; c'est tout au contraire les processus de subjectivation qui activent les savoirs s'avérant déterminants.

Appelons cela « principe des savoirs » : tout comme les faits, les savoirs effectifs ne sont pas constituants (des subjectivations, ni même des objectivations) mais constitués par des lieux de pensée.

C'est bien la musique, autoconstituée en monde autonome, qui va constituer ce qui des savoirs (acoustiques, psycho-physiologiques, etc.) sera musicalement pertinent.

Il nous faudra donc examiner ce qu'il en est, musicalement, des lois acoustiques régissant le matériau sonore et des lois physiologiques régissant la perception humaine pour éclairer de quelle manière la musique les mobilise selon sa logique propre. Ceci supposera un examen de la dialectique musicale entre matière musicale et matériau sonore ainsi qu'une théorisation du rôle exact joué *en musique* par la perception et l'audition.

16 – UN ART DE L'ÉCOUTE

« La musique est plus rare encore que l'amour. »

« Pour que l'Art [...] demeure ce qui nous émerveille, ce qui nous éternise en une seconde, il faut que notre contact avec lui reste rare. » Pierre-Jean Jouve³²

La musique est cependant bien plus qu'une discipline autonome de la perception et de l'audition, gagée sur le solfège.

Le musicien, qui est subjectivement constitué comme tel par la musique et qui peut ainsi en retour en faire objectivement, sait bien que la musique

est avant tout *art de l'écoute* : non seulement *un* art de l'écoute, mais plus encore *le* véritable art de ce qu'écouter veut dire.

La mise au clair de cette thèse, intuitive, mais guère explicitée jusqu'à présent dans la littérature, passe par une clarification de *ce qu'écouter veut musicalement dire*, donc par une clarification de la catégorie d'écoute musicale (s'il est vrai qu'il y a bien des manières d'écouter).

Une thèse centrale de notre Idée musicienne de la musique sera alors de soutenir que l'écoute musicale est une écoute à l'œuvre, c'est-à-dire que l'œuvre musicale en est le sujet plutôt que l'objet; autrement dit l'écoute proprement musicale n'est pas l'audition ou la perception, par un individu préexistant, d'un objet musical qui lui est donné mais une écoute de la musique où l'œuvre elle-même intervient, et c'est l'existence même de cette écoute à l'œuvre qui autorise que l'auditeur individuel puisse, à partir d'un moment clef de l'œuvre en question, moment qu'on appellera *moment-faveur*, se trouver proprement ravi par la musique que l'œuvre musicale en question tricote, depuis le début, sous ses oreilles.

En ce point crucial comme en d'autres, notre Idéation décentrera donc la figure de l'individu humain : loin d'être l'acteur de l'écoute musicale comme il l'est de la perception et de l'audition, l'individu écoutant la musique se retrouve dans la position d'Ulysse et de ses compagnons de route à l'approche du rocher où officient les Sirènes : s'ils s'attachent à leur fauteuil ou se bouchent les oreilles en se cramponnant à leurs savoirs, les auditeurs ne seront pas emportés par la musique à l'œuvre et resteront spectateurs extérieurs, commentateurs plus ou moins pertinents selon la nature de leurs savoirs là où l'enjeu d'une écoute proprement musicale est tout au contraire pour l'auditeur de se trouver harponné par le cours musical de l'œuvre en sorte de vivre de l'intérieur ses aventures, ses choix, ses hésitations, ses décisions, ses impasses, etc.

Cette Idéation passera par une catégorisation de ce qu'écouter la musique à l'œuvre peut vouloir dire en sorte de donner sens à l'idée que le musicien est musicalement destiné à s'incorporer à cette écoute à l'œuvre et non pas à se cramponner à une position d'examineur exogène : la passivité active de qui écoute l'interprétation d'une œuvre l'emporte musicalement sur l'activité passive de qui *auditionne* l'exécution d'une pièce.

On appellera *intension* ce qui nourrit l'écoute musicale à l'œuvre et on examinera comment, à partir du moment-faveur, l'auditeur devient happé

par l'*intension* qui anime l'œuvre (depuis son entame) en sorte de devenir lui-même un écouteur.

On vérifiera à nouveau en ce point qu'un matérialisme musical de l'écoute à l'œuvre s'oppose en tous points au matérialisme vulgaire de la perception qui trouve en l'oreille du *dividu* son dépositaire et son constituant.

La première partie de cet ouvrage sera consacrée à cet examen détaillé.

17 – PAR OÙ COMMENCER ?

Pourquoi commencer nos développements par l'écoute à l'œuvre, par la musique comme art de l'écoute quand cette introduction aborde les choses par la constitution de la musique en monde autonome ?

Parce que l'ordre « logique » adopté dans cette exposition introductive – la constitution de la musique en monde autonome est ce qui autorise un art spécifique de l'écoute – n'est pas l'ordre subjectif et sensible qui attache tout un chacun à la musique : si la musique non seulement nous intéresse mais nous ravit, c'est parce que chacun a pu éprouver, à quelque moment de quelque œuvre que ce soit (d'abord entendue puis écoutée), que la musique est avant tout un lieu où il peut vous arriver des choses importantes, essentielles, susceptibles de réorienter une vie d'homme. Si la musique mérite les efforts du musicien, qui plus est ici du musicien pensif, si ce livre mérite le travail de le lire et de s'approprier le processus de son Idéation, c'est avant tout parce que la musique le mérite en offrant à tout un chacun un lieu sensible, susceptible des plus fortes émotions de pensée, un lieu susceptible de convoquer en un même point le corps et l'esprit de n'importe quel *dividu*.

Il s'agit donc ici de fonder notre démarche sur la conviction suivante : c'est parce que la musique est l'art de l'écoute que sa constitution intelligible en monde spécifique convoque la pensée discursive du musicien.

Dit autrement : de même qu'en musique le stade de la composition est celui qui ultimement décide de l'avenir, de même le stade de l'écoute est celui qui ultimement décide du « dire-la-musique ».

Qu'il suffise d'ailleurs de voir avec quelle complaisance le matérialisme vulgaire s'empare du thème de l'écoute musicale pour le rabattre et

l'indistinguer de ce qui constitue, pour ce matérialisme, l'alpha et l'oméga de la matérialité humaine : la cognition perceptive de l'animal humain !

C'est donc aussi en ce point précis qu'il convient de porter, dès l'entame de notre périple, le feu de la musique.

18 – DU MUSICIEN COMME PASSEUR DE MUSIQUE

On l'a dit : cette Idéation proprement musicienne passe par une reconsidération radicale du rôle musical reconnu au musicien.

Ce livre soutiendra que le musicien est un passeur de musique, un passeur constitué comme tel par la musique là où le matérialisme primaire du langage le dispose en constituant d'une musique conçue comme une composante des multiples activités, humainement et socialement imbriquées.

Ce matérialisme langagier s'avère radicalement incapable de penser l'œuvre musicale comme telle, c'est-à-dire dans sa différence constitutive d'avec la simple pièce de musique – celle qu'on entend, perçoit, et auditionne mais qu'on ne saurait écouter, faute d'*intension* singulière apte à faire jaillir un moment-faveur – ; autant dire que ce matérialisme est radicalement incapable de penser la différence spécifique de l'écoute musicale.

Ces incapacités du matérialisme nihiliste relèvent bien sûr de ses propres axiomes qui, tous, dénieient qu'il y ait place, en cette affaire musicale, pour autre chose que le jeu naturellement et socialement réglé de corps et de langages, et qui récusent, par principe plutôt que par expérience, que puisse intervenir une brèche où se glisserait une idée proprement musicale et d'où se tisseraient ce qui mériterait de s'appeler une pensée à l'œuvre.

À rebours, si la musique fait monde propre susceptible de constituer ses propres objets (les « morceaux »), s'il y a bien des œuvres d'art musical susceptibles de faire sujet d'une écoute spécifiquement musicale, alors le musicien ne saurait plus être le démiurge de ce monde mais doit se reconnaître comme son Ulysse (pour peu, du moins, qu'il ne se cramponne plus à sa vision anthropomorphe des choses musicales).

Une Idéation matérialiste de la musique doit donc inclure une nouvelle conception matérialiste du musicien et, particulièrement, du musicien pensif qui, en sus de son travail ordinaire de passeur de la musique (selon

son « faire de la musique »), s'attache à dire cette musique qui ne cesse de le faire comme musicien, mieux : de l'avoir toujours déjà fait comme tel.

On y consacrera la troisième grande partie de ce livre.

19 – LES DEUX MATÉRIALISMES

Ne nous y trompons cependant pas : si la ligne de partage entre les deux matérialismes de la musique (le matérialisme nihiliste du langage, et le matérialisme musical de type nouveau qu'il s'agit ici de constituer) touche négativement au musicien, cette ligne de partage en fait se constitue affirmativement autour de l'œuvre musicale : il s'agit essentiellement de déployer ici une conception matérialiste affirmative de l'œuvre musicale, à rebours de l'idée que tout matérialisme devrait partir de l'homme musicien, de son corps et de son langage, pour ultimement y revenir^A.

Ce livre, tout au contraire, soutiendra qu'il est possible de penser l'œuvre musicale de manière matérialiste : de même que le vrai plan d'épreuve du matérialisme *philosophique* est aujourd'hui le *concept* de *sujet* (et non plus seulement celui d'objet), de même le vrai plan d'épreuve d'une conception matérialiste de la musique est aujourd'hui la *catégorie* d'œuvre musicale, bien plus que celle de *musicien* ou de *morceau*^B.

On dira donc qu'il s'agit ici d'opposer *un matérialisme musical de l'œuvre*^C à un *matérialisme langagier du musicien*^D et que ce matérialisme musical de l'œuvre aura tout à gagner à se mettre à l'école d'autres disciplines de pensée, tout spécialement de la mathématique et de la philosophie.

20 – UN ENVIRONNEMENT DE PENSÉE

« Ô mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées, depuis que vos savantes leçons, plus douces que le miel, filtrèrent dans mon cœur, comme une onde

A. soit alors la connaissance perceptive comme alpha et oméga d'une articulation musicale entre corps et langage musiciens...

B. Dans ce livre, « morceau de musique » est la catégorie musicale qui se rapproche le plus du concept philosophique d'*objet* tel que Badiou le déploie dans son *Logiques des mondes*.

C. Génitif objectif : il s'agit d'une conception matérialiste de l'œuvre ; très exactement d'une conception matérialiste de la musique centrée sur l'œuvre musicale, conception partie prenante d'une intellectualité musicale.

D. À nouveau, génitif objectif : à entendre comme conception (sous paradigme langagier) matérialiste de la musique centrée sur le musicien.

rafraîchissante. [...] Merci, pour les services innombrables que vous m'avez rendus. Merci, pour les qualités étrangères dont vous avez enrichi mon intelligence. Sans vous, dans ma lutte contre l'homme, j'aurais peut-être été vaincu. » Lautréamont³³

Il nous restera à expliciter la capacité de la musique à s'allier à d'autres modes de pensée.

Il nous faudra ici soigneusement différencier les *raisonances* proprement dites (entre pensée musicale et autres pensées) qui ne mobilisent pas directement le médium du langage – il s'agit là des *raisonances* sensibles entre arts, des affinités d'écriture et d'abstraction entre musique et mathématiques, etc. – et ce qu'on proposera plutôt d'appeler les *connivences* entre discursivités : par exemple entre intellectualités musicales et mathématiques, entre intellectualité musicale et philosophie, etc.

Une chose est ainsi la porosité du monde-*Musique* à ce qui advient dans d'autres mondes (dont les orbites peuvent être plus ou moins lointaines, et les efflorescences plus ou moins étendues) ; autre chose est l'imprégnation du discours musicien par les autres modalités discursives de sa pensée – si la musique fait bien monde autonome, l'intellectualité musicale, elle, ne saurait faire système de pensée indépendant.

On entreprendra, dans une quatrième et dernière partie, de débroussailler cet entrelacs. Faute de pouvoir le faire systématiquement (puisqu'il n'y a pas plus de Monde des mondes – ou Univers – qu'il n'y a de Système des systèmes ou de métalangage^A : on parlera donc des *raisonances* du monde-*Musique* dans son *environnement*), on procédera ici monographiquement.

On privilégiera ce faisant les *raisonances* mathématiques-musique, les *connivences* philosophie-musique, les alliances de la musique avec la poésie ou l'architecture en différenciant soigneusement les figures contemporaines que ces accointances prennent aujourd'hui de leurs figures antérieures.

Nous adopterons, ce faisant, un principe qu'on appellera « principe du présent » : le passé s'éclaire du présent, non l'inverse.

A. En particulier la philosophie n'en tient nullement lieu : elle n'est pas un méta-discours à la Sirius, surplombant les différentes discursivités humaines. La philosophie travaille en se dotant, de manière endogène, de ses propres tâches, spécifiquement philosophiques. Sur tout ceci comme sur bien d'autres questions philosophiques, on se reportera aux écrits décisifs d'Alain Badiou.

21 – MONOGRAPHIES

« La citation n'est pas emprunt. Elle chante à voix de cigale. Sa nature est de grésiller intarrissablement. » Ossip Mandelstam³⁴

Si chacune des quatre grandes parties de ce livre sera scandée d'études monographiques, c'est que le rôle ainsi dévolu à la monographie n'est pas de circonstance; il relève lui-même d'un autre principe – qu'on appellera cette fois « principe monographique » – qu'on formulera ainsi : s'il n'y a pas plus d'Histoire totalisante qu'il n'y a d'Univers (ou Monde des mondes), il nous faut alors toujours partir de situations locales et singulières dont la saisie discursive relève du genre monographique. Soit : *il n'est de conception matérialiste de l'historicité qu'essentiellement monographique.*

Ces monographies ne porteront pas toutes, loin s'en faut, sur le présent de notre Idée, sur les figures contemporaines assumées par notre Idéation (fussent-elles, avec cette Idée, en décalage chronologique). Il s'agira aussi, en cours de route, de resituer notre propos par rapport à d'autres tentatives, relevant d'un tout autre contexte historial que le nôtre : celle, par exemple de Rameau^A.

22 – MONDE-MUSIQUE ET MONDE ORDINAIRE

*« C'est nous qui sommes les temps;
tels nous sommes, tels sont les temps. » St Augustin³⁵*

Au total, il peut sembler paradoxal de faire ainsi l'éloge d'un monde-*Musique* autonome au moment même où notre vieux monde socio-politique – celui qu'on désigne communément comme « notre planète » – implose sans qu'on puisse discerner les contours du nouveau monde qui devrait émerger par-delà les troubles et les bouleversements en cours.

L'analogie de notre entreprise avec celle d'un St Augustin, aux prises avec les premiers signes d'effondrement de l'Empire Romain et entreprenant, dans ces conditions troublées et incertaines, de clarifier en un « *magnum opus et arduum*^B » ce qu'il en est, pour le militant chrétien qu'il était, d'une « Cité de Dieu », est frappante puisque, dans notre cas comme dans celui de

A. Il s'agira alors de clarifier dans quelles conditions et selon quelles nécessités l'intellectualité musicale s'est trouvée par lui inventée, en particulier contre les philosophes des Lumières...

B. « Vaste œuvre et difficile » (début de *La Cité de Dieu*).

l'évêque africain d'Hippone, il s'agit de plaider l'existence d'un « monde » distinct au lieu même où un monde socio-politique s'effondre sans délivrer d'alternative intelligible.

L'analogie couvre plus d'un détail : Augustin, dans la soixantaine, se trouve confronté au pillage de Rome (le 24 août 410) par le wisigoth chrétien Alaric, ancien allié de l'Empire^A. Augustin, sans interrompre son activité débordante, s'engage dans une réflexion de longue haleine (412-427) pour argumenter, contre le matérialisme des païens, l'existence d'une Cité de Dieu qui, loin d'être à venir, s'avère « *ici-bas dans le cours du temps* ».

Bien sûr, le monde-*Musique* dont il est ici question ne constitue nullement un *analogon* de la Cité de Dieu augustinienne : il ne s'agit pas de plaider la cause d'une religion de la musique, de revendiquer une musique consolatrice grâce à un monde-*Musique* retranché des affaires humaines ordinaires, d'en appeler d'un salut général prodigué par les musiciens comme d'autres croient pouvoir le faire avec les poètes³⁶.

Notre Idéation se déploie sous la figure rationnelle d'une pluralité des mondes (là où St Augustin argumente une dualité de cités : cité terrestre – cité de Dieu), qui se trouve enveloppée d'un *chaosmos* ne prenant plus la forme d'un Tout (là où St Augustin resitue toute activité en « Dieu », son Un-Tout). Aussi bien, ce matérialisme d'un monde-*Musique* assume le point de vue d'une stricte immanence, sans nul recours à quelque transcendence, si bien que ce matérialisme ne saurait être qu'athée.

On consacrerà à ce titre un chapitre (IV. VI) à examiner les affinités de notre Idéation musicienne avec les processus politiques d'émancipation aujourd'hui à l'ordre du jour.



« *La victoire produit l'espérance.* » St Paul³⁷

Le volet de notre Idéation qui se déploie sous le signe des *raisonances* entre intellectualités musicale et politique se soutiendra du vaste projet compositionnel qui est le mien et qui, ce livre achevé, devrait m'occuper pendant longtemps : composer une œuvre nommée *Égalité*⁶⁸ qui rende musicalement hommage à l'égalité politique mise en œuvre par Mai 68.

A. Alaric joue ici le même rôle qu'un Ben Laden joue aujourd'hui auprès de l'empire américain...

J'aime à penser que les quatre grandes parties du présent « magnum opus et arduum » (opus qui, je l'espère^A, se soutient de lui-même) peuvent constituer un écho précurseur de ce « vaste et difficile opus » musical à venir...



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. *En lisant, en écrivant* (José Corti, 1981, p. 109)
2. *Celui qui trouve un fer à cheval* (1923)
3. Œuvres complètes, volume VIII (Gallimard, p. 368)
4. *Écrits sur la musique* (Les Belles lettres, 1984 ; p. 29)
5. *L'Homme nu – Mythologies IV* (Plon, 1971 ; p. 563)
6. *Hommage à Claude Debussy* (1962), repris dans *Écrits* (Publications de la Sorbonne, 2001 ; p. 252)
7. *Philosophie de la nouvelle musique* (Gallimard, 1962 ; p. 20)
8. Cité par Jacques Hadamard : *Essai sur la psychologie de l'invention dans le domaine mathématique* (Gauthier-Villars, 1975 ; p. 75, 80...)
9. *Essai sur la psychologie de l'invention dans le domaine mathématique* (Gauthier-Villars, 1975 ; p. 82)
10. *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique* (Seuil ; coll. Points, 1981 ; p. 12)
11. *Présence d'Adonis* (in *L'œil de bœuf* ; n° 8 ; décembre 1995)
12. *Manuscrits de 1844* (Éd. Sociales, 1968, p. 93)
13. *Luciano Berio – Entretiens avec Rossana Dalmonte* (Jean-Claude Lattès, 1983 ; p. 21)
14. *Le langage musical* (Fayard, 1993 ; p. 21)
15. *Huitième lettre d'un bachelier ès musique*, 2. septembre 1838 (*Artiste et société* ; Flammarion, 1995 ; p. 129)
16. « *Das Wahre ist das Werden seiner selbst.* » Préface de la *Phénoménologie de l'Esprit* (§18)
17. Éd. Mardaga, 2003
18. *Traité de l'harmonie*, 1722
19. Birkhäuser, Bâle, 2002
20. Seuil, Paris, 2006

A. Bien sûr, il en va ici d'une espérance (constituée par une victoire locale effective), non d'un espoir (constituant d'une victoire globale relevant d'un avenir imaginaire).

21. *L'Art des sons fixés, ou La Musique concrètement* (Éd. Metamkine/Note-Bene/Sono-Concept, 1991)
22. *Fragments posthumes*, automne 1887 – mars 1888 – cité par Michèle Cohen-Halimi et Jean-Pierre Faye : *L'histoire cachée du nihilisme* (La fabrique, 2008; p. 125)
23. *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (Éd. sociales, 1969 – p. 112)
24. *Duchamp du signe* (Champs/Flammarion, 1994 ; p. 171, 182)
25. *Du contrat social*, I. 8
26. *Soli homines liberi erga invicem gratissimi sunt.* (*L'Éthique*)
27. Voir son *Compendium*... (1618)
28. Voir son *Tentamen*... (1729)
29. *Sicut musica credit principia sibi tradita ab arithmetico, ita sacra doctrina credit principia revelata sibi a Deo* (*Somme théologique*; Dieu; Question 1, article 2)
30. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*
31. *La musique, une « menace » pour l'oreille* (*Dissonance*, n° 60 – mai 1999)
32. I.929 & II.1171
33. *Les Chants de Maldoror*. (Chant deuxième, strophe 10)
34. *Entretien sur Dante* (trad. Louis Martinez; L'Âge d'homme; 1977)
35. *Sermon* 80, 8
36. Rencontre *Le monde sauvé par les poètes?* (Paris-Sorbonne, 5. mars 2009)
37. *Romains* 5, 4

I. ORIENTATION

1 – PAR OÙ COMMENCER (BIS) ?

Présentons les grandes étapes de cette première partie.

Nous n'y circulerons pas déductivement de l'œuvre vers l'écoute mais, à l'inverse (inductivement, pourrait-on dire), de l'écoute vers l'œuvre.

L'écoute, en effet, attache le musicien à la musique de manière tout à fait spécifique :

- quand il écrit (ou lit) de la musique, le musicien reste dans une *extériorité* à la musique (absente) dont il examine la structure proprement musicale;
- quand il en joue, le musicien devient une partie *intime* du corps-accord musical; sa pensée propre de musicien (faite de mots et de phrases) est alors (joyeusement) captive de la pensée musicale qu'il présente;
- quand il écoute, le musicien se trouve convoqué à un rapport moins univoque à la musique (ni extériorité, ni intimité), rapport qu'on pourrait dire, avec Lacan, d'*extimité*^A ou d'*internité*^B, ce qui nous suggérera de le formaliser comme structure « moebiusienne ».

Indiquons d'ores et déjà le point suivant : si le rapport entre écoute musicienne et musique à l'œuvre s'avère de type moebiusien, c'est parce que ce rapport est rendu indiscernable, à partir du moment-faveur, de la structure elle-même moebiusienne d'une écoute musicale à l'œuvre. Si l'on se rappelle qu'une structure moebiusienne est intrinsèquement inorientable, on pressent l'enchevêtrement auquel notre Idéation matérialiste de l'écoute musicale va devoir faire face.

L'écoute du musicien l'attache donc à la musique de manière ambivalente et tourmentée : ni rattachement exogène comme l'est l'acte d'écrire (qui se déroule en l'absence de tout rapport sensible à une musique effectivement présente), ni attachement intense et embrasant comme l'est le jeu

A. «Ce qui nous est le plus proche tout en nous étant extérieur» (Séminaire, 26 mars 1969), «cette extériorité intime qui est la chose» (Séminaire, 10 février 1960).

B. «L'internité, cet extrême de l'interne mais qui est en même temps intimité exclue» (Séminaire, 19 mars 1960 ; voir également le 15 mai 1965).

instrumental. L'écoute musicale confronte le musicien à un mouvement d'introjection dans lequel la désorientation comme telle constitue un opérateur central (le point subjectif, caractérisant le moment-faveur, sera précisément que désorientation et orientation nouvelle y seront localement indiscernables).

Très exactement :

- on appellera *singularité* l'écrasement en un point de deux orientations globalement incompatibles et ainsi rendues localement indiscernables ;
- on définira le moment-faveur comme moment *singulier* d'une écoute musicale à l'œuvre.

S'il s'agit bien de commencer ce livre par l'œuvre musicale plutôt que par le monde-*Musique* en sorte de suivre le fil d'une induction subjective musicienne plutôt que d'une déduction objective musicale, il nous faut, selon cette même logique subjective, commencer ce commencement par l'écoute musicienne plutôt que par l'écoute musicale à l'œuvre, car cette « écoute musicale à l'œuvre » se présente pour le discours musicien comme une tâche aveugle, non comme un solide point de départ.

Où l'on reprend mesure de la dialectique serrée et tortueuse entre « dire la musique » et « faire de la musique » : si l'écoute musicale à l'œuvre constitue bien une évidence massive pour la pratique du musicien artisan (que fait-il donc, quand il joue la musique du mieux qu'il peut, que participer, selon une passivité active, d'une telle écoute à l'œuvre?), elle constitue bien de manière tout aussi massive un trou noir pour le discours du musicien pensif : il ne faudra rien moins que ce « *magnum opus et arduum* » pour y pénétrer sans, je l'espère, s'y perdre corps et âme.

2 – UNE MANIÈRE « GÉOMÉTRIQUE » DE PROCÉDER

Nous partirons donc de l'écoute musicienne conçue comme activité du *dividu* musicien pour progressivement remonter jusqu'à une compréhension discursive de l'écoute musicale, dégageant alors ce trait distinctif de l'œuvre musicale : l'œuvre est un morceau de musique particulier – se distinguant donc de la pièce de musique ou morceau *ordinaire* – en ce qu'elle est par elle-même écoute musicale à l'œuvre.

Paradoxalement, nous croiserons alors cette « remontée inductive » (de l'auditeur vers l'écoute musicale et par là vers l'œuvre) avec un mouvement thétique, lui plutôt déductivement descendant, si bien qu'au total, notre

manière de nous orienter dans ce dédale procédera du croisement intime de deux types de conséquences :

- un type – qu'on appelle ici *déductif* – se faisant par descente d'une thèse à ses effets,
- l'autre type – qu'on appelle ici *inductif* – se faisant plutôt par remontée d'une thèse à ses conditions de possibilité.

Sans trop ici nous étendre sur cette méthode (on y reviendra plus en détail lorsque nous examinerons les *raisonances* mathématique-musique et les connivences entre intellectualités mathématique et musicale), indiquons qu'il en va ici d'une façon de procéder « *more geometrico* »^A, en entendant ici « géométrie » en un sens mathématique contemporain c'est-à-dire déclinant un *géométrie* qui se trouve conjugué à d'autres caractérisations mathématiques : *algébriques, analytiques, différentielles...*^B

Voir par exemple le mathématicien Sanders Mac Lane : « *Toute réponse à notre question "Qu'est-ce que la géométrie?" devra nécessairement mixer la géométrie à d'autres sources des mathématiques.* »¹



Ceci posé, attaquons la présentation de notre parcours de manière résolument théétique.

3 – DE TROIS MANIÈRES DE FAIRE (DE) LA MUSIQUE

L'activité propre du musicien – *faire* de la musique – se décline en trois dimensions enchevêtrées :

- *écrire-lire* (de) la musique,
- *jouer* (de) la musique,
- *entendre* (de) la musique.

L'activité spécifique du musicien pensif – *dire* la musique – ne relève pas d'un « *faire* de la musique », on y a déjà longuement insisté.

Si la matérialité des deux premières dimensions semble bien établie, ne serait-ce que parce que chacune produit de nouveaux matériaux (respectivement des notes – pour l'*écrire* – et des sons – pour le *jouer*), la troisième dimension – *entendre* – semble moins directement objectivable, aussi bien en terme de processus (comment objectiver ce qu'entendre veut

A. « À la façon géométrique » Spinoza (*L'Éthique*).

B. On reviendra sur le détail de cette orientation géométrie en II. vi. 4.

musicalement dire?) qu'en terme de résultat (comment objectiver ce qu'entendre la musique éventuellement produit ou dégage?).

Le cinéma illustre bien ce décalage : autant il est aisé de fixer sur la pellicule un musicien qui écrit de la musique, et plus encore qui en joue, autant filmer quelqu'un entendant de la musique ne fixe guère l'acte même d'entendre si bien que représenter cinématographiquement cet acte requiert alors de plus subtiles opérations, en particulier de montage...

Et pourtant, entendre constitue bien le rapport le plus immédiat et le plus indispensable de tout un chacun à la musique : il n'est pas de musique qui ne se donne à entendre; et toute tentative d'y substituer «l'audition intérieure» du musicien constitue un paralogisme : l'audition intérieure du musicien, instruit du solfège et apte à «entendre» ce qu'il écrit et ce qu'il lit, ne constitue nullement une écoute ou un entendre proprement dits puisqu'il n'y a là aucune confrontation sensible à la présence effective d'un matériau exogène; il s'agit simplement, en cette «audition intérieure», d'imaginer intérieurement un résultat sonore radicalement absent.

L'audition intérieure du musicien – *un imaginer plutôt qu'un entendre* – est analogue à la vision intérieure que tout un chacun peut convoquer de tel ou tel visage qui lui est cher. Il va de soi que cette image intérieure (de sa femme ou d'un de ses enfants, d'un paysage, d'un objet) ne saurait tenir lieu de rapport effectif, en chair et en os, avec cette personne, ce lieu, cette chose : chacun sait bien qu'on ne saurait, par exemple, prendre dans ses bras l'image d'un corps et qu'on ne se fatigue pas de la même manière à imaginer l'ascension d'un sommet, fût-ce dans ses moindres détails, et à la réaliser...

Comment dire alors, de manière matérialiste, cette dimension de l'activité musicienne, puisque tel est le défi du musicien pensif que nous entreprenons de relever?

Et d'abord, de quoi s'agit-il exactement dans cette activité d'entendre la musique? Quels en sont les enjeux – si enjeux il y a, ce qui ne va guère de soi –? En particulier cette activité ne produit-elle de spécifique que ce que le matérialisme langagier du musicien nous en dit : le contentement d'un individu ayant consommé de la musique?

4 – DE QUATRE MANIÈRES D’ENTENDRE (DE) LA MUSIQUE

Pour répondre à ces questions aussi précisément que possible, nous continuerons de disposer la pensée sous la discipline thétique qui est ici la nôtre.

Nous poserons d’abord qu’*entendre* la musique se dit en quatre sens, eux-mêmes enchevêtrés : *percevoir*, *auditionner*, *appréhender*, écouter, quatre pratiques différentes où l’oreille joue un rôle décisif.

Comme nous allons le voir, le difficile tient surtout à la quatrième pratique : à ce qu’écouter veuille singulièrement dire s’il n’y s’agit plus seulement de percevoir, d’auditionner, ou d’appréhender la musique.

Les trois premières pratiques – percevoir, auditionner et appréhender la musique – ont en commun d’engager un face à face entre un auditeur et une matière sonore qui lui est extérieure.

Brossons à grands traits le contenu spécifique de ces activités (avant d’y revenir plus en détail dans la suite) :

- dans la perception (musicale), il en va d’une capacité à saisir un objet sonore, temporellement délimité, en sorte d’identifier son enveloppe formelle, sa *Gestalt*;
- dans l’audition (musicale), il en va d’une capacité d’intégrer la totalité des « événements » sonores qu’une exécution donnée d’un morceau de musique engendre, en évaluant leur conformité aux indications données par une partition ;
- dans l’appréhension (musicale), il en va d’une capacité de saisir la Forme globale d’un morceau, de comprendre sa structure et d’appréhender les étapes de son déploiement.

On dira que *percevoir* relève d’une activité *locale* (au mieux régionale) qui produit une *Gestalt* de l’objet perçu, qu’*auditionner* relève d’une activité *totale* (aucun détail ne doit lui échapper) qui produit une évaluation intégrale d’une exécution donnée du morceau auditionné, et qu’*appréhender* relève d’une activité *globale*^A (menée donc « d’un bout à l’autre » d’un morceau donné) qui dégage l’*aspect* propre du morceau examiné.

A. On distingue ce faisant le *total* (notion algébrique, d’appartenance) du *global* (notion topologique, d’inclusion). Le *total* se dialectise au partiel et à l’élémentaire, le *global* au local (voisinage) et au régional.

I. L'ŒUVRE MUSICALE ET SON ÉCOUTE

ENTENDRE :	Percevoir	Auditionner	Appréhender
son vis-à-vis :	un objet sonore	une exécution d'un morceau	la Forme d'un morceau
sa dimension :	locale	totale	globale
son « résultat » :	une Gestalt	une évaluation intégrale	un aspect

Ces trois activités – naturellement imbriquées dans tout *entendre* – confrontent, en extériorité radicale, un matériau audible et un corps physiologiquement doté d'un appareil de réception phonique.

C'est à ce titre que percevoir, auditionner et appréhender constituent pour le matérialisme langagier primaire l'alpha et l'oméga de ce qu'entendre la musique veut dire : en effet, dans ces trois dimensions, il en va exclusivement de la réception d'un discours sonore par un corps physiologique.

« Réception », associé à son vis-à-vis « genèse »^A, constituent les mots-fétiche de cette conception de l'entendement musical : la musique produirait un matériau sonore inouï, imaginé par le compositeur et adressé (via l'exécutant) à un individu doté d'un corps physiologiquement réceptif aux ondes sonores et apte à en tirer plaisir.

L'enjeu de notre Idée musicienne n'est pas de récuser l'existence de telles perception, audition et appréhension : il va de soi que ces activités non seulement existent mais sont musicalement pertinentes : s'il n'y avait ni perception, ni audition, ni appréhension concevables, entendre la musique n'aurait guère de sens – la musique ne tolère guère les sourds, et, comme on l'a dit, nulle « audition intérieure » ne saurait se substituer à l'entendre.

L'enjeu de notre Idéation est de soutenir qu'en effet il y a bien en musique la perception, l'audition et l'appréhension, si ce n'est qu'il y a aussi l'écoute, et que cette écoute est précisément déterminante pour identifier un type particulier de morceau de musique : les œuvres musicales.

Ou encore : perception, audition et appréhension (qui valent pour tout morceau) suffisent à caractériser ce qu'entendre une pièce de musique veut dire, si ce n'est que tous les morceaux de musique ne sont pas des pièces, et qu'il y a aussi des œuvres d'art susceptibles de faire écouter la musique.

A. Parfois pompeusement rebaptisés *esthétique* et *poétique*.

5 – CE QU'ÉCOUTER A DE SPÉCIFIQUE...

« Il y a des œuvres d'art. » Hegel ²

En première approche, l'écoute musicale se différencie des trois dimensions précédentes en ce que l'écoute musicale récusé tout face à face, tout vis-à-vis avec le matériau sonore exposé : l'écoute se caractérise très précisément de relever d'un tout autre abord de ce matériau, cette fois en intériorité (et non plus en extériorité, comme nos trois précédentes manières d'entendre); l'écoute est une compréhension de la Forme du morceau qui procède de manière endogène (et non plus exogène, comme l'appréhension) : en éprouvant de l'intérieur la poussée musicale qui dépose de proche en proche une Forme musicale. L'écoute éprouve ainsi ce qu'on propose d'appeler l'*inspect*^A de l'œuvre (dual retourné de cet *aspect* que l'appréhension dégage), cette épreuve se déployant au fil d'une tension intérieure à l'œuvre qu'on appellera *intension*^B : l'*intension* désigne la dynamique subjective qui est propre à l'œuvre, son projet, son « programme », le dessein spécifique qui la constitue, ce vouloir-dire qui la fait progresser et constamment se projeter vers l'avant.

Complétons maintenant notre précédent tableau et rassemblons les propriétés distinctives des quatre dimensions de l'entendre en musique:

ENTENDRE :	Percevoir	Auditionner	Appréhender	Écouter
son vis-à-vis :	un objet sonore	une exécution d'un morceau	la Forme d'un morceau	une œuvre
sa dimension :	locale	totale	globale	globale
son « résultat » :	une Gestalt	une évaluation intégrale	un aspect	un inspect
son activité :		exogène		endogène

6 – UNE TACHE AVEUGLE DE L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE

Le point crucial est que la quatrième dimension de l'entendre – l'écoute musicale d'une œuvre – apparaît jusqu'à aujourd'hui impensée, tout spécialement par les musiciens : le cœur même de l'activité musicale se révèle ainsi constituer une sorte de trou noir pour la pensée discursive du musicien !

A. À la suite du poète anglais Gerard Manley Hopkins.

B. De la notion d'*instress* empruntée de même à Hopkins.

Bien sûr tel n'est pas du tout le cas pour la pensée proprement musicale, celle qui est à l'œuvre, et se déploie non en mots et en langues mais en sons et en notes. Chaque œuvre en effet convoque directement une conception spécifique de ce qu'écouter la musique veut musicalement dire ; par bien des côtés, une œuvre ne fait rien d'autre que cela : composer, tresser, mettre en forme une écoute particulière de la musique. Et c'est bien parce qu'une œuvre n'est que cela que son auditeur pourra devenir écouteur, pour peu simplement que l'*intension* qui anime l'œuvre lui soit en un point (en un *moment-faveur*) délivrée.

Il semble donc assez compréhensible que cette écoute constitue la tâche aveugle du discours spontané de bien des musiciens tant elle occupe une position centrale de pierre de touche pour ses activités musicales.

Nous ne saurions, pour notre part, contourner un tel obstacle, et il nous faut donc nous affronter à ce trou noir pour produire l'intelligence discursive de son opacité.^A

7 – DE QUELQUES THÉORIES NON MUSICIENNES D'UNE ÉCOUTE NON MUSICALE

Comment procéder pour ce faire, si jusqu'à présent les intellectualités musicales sont quasi-muettes sur cette écoute à l'œuvre et ne peuvent donc nous orienter ?

La méthode adoptée va consister à prendre mesure des spécificités musicales de l'écoute en nous confrontant d'abord à des théories non musicales d'écoutes elles-mêmes non musicales : successivement à une théorie théologique de l'écoute fidèle, puis à une théorie psychanalytique de l'écoute inconsciente.

Nous nous intéresserons également à une des rares tentatives littéraires pour nommer, dans la langue spécifique de l'écrivain, le propre d'une écoute musicale – en ce point l'intellectualité littéraire viendra relayer l'intellectualité musicale –, en l'occurrence à celle de Pierre-Jean Jouve qui, dans les deux livres qu'il a consacrés, avec l'appui de Michel Fano, respectivement

A. Faut-il le rappeler ? Une telle intelligence discursive ne constituera pas pour autant une dissolution de l'opacité telle qu'elle se donne nécessairement dans l'activité immédiate du musicien faisant de la musique ; on l'a dit : le dire de l'intellectualité musicale n'est pas l'explicitation d'un comment faire (mieux) de la musique, et ce livre n'est pas à proprement parler un *Traité* de musique...

au *Don Juan* de Mozart et au *Wozzeck* de Berg, entreprend de formuler, dans sa superbe langue poétique, ce qu'écouter ces deux opéras veut littérairement dire.

8 – DE L'AUDITION

Nous ne saurions cependant déployer une conception matérialiste de l'écoute musicale sans avoir mieux caractérisé ce qu'il en est de la perception, de l'audition et de l'appréhension musicales en sorte d'un côté de délimiter cette base matérielle incontournable de la musique – la musique ne saurait se priver de matériau sonore et acoustique – et d'un autre côté de mesurer les limitations intrinsèques de ces pratiques et par là de mieux dégager le propre de l'écoute musicale.

À ce titre, nous attacherons une importance particulière à la dynamique de l'audition, la distinction audition/écoute mobilisant la distinction totalisation/globalisation (là où la distinction appréhension/écoute s'opère plutôt de l'intérieur de la globalisation selon la dualité de l'exogène – qui conduit à l'aspect – et de l'endogène – qui conduit à l'*inspect*).

Une fois ces différenciations extérieures et ces délimitations négatives établies, nous pourrions aborder l'écoute musicale selon ses constituants endogènes propres.

9 – DU MOMENT-FAVEUR

En matière d'écoute musicale à l'œuvre, la thèse principale de cette Idéation matérialiste est celle du moment-faveur : l'écoute d'une œuvre procède d'un moment singulier, en cours d'œuvre – moment qu'on appelle *moment-faveur*^A – au cours duquel l'*intension* musicale de l'œuvre^B, jusqu'à inaperçue de l'auditeur, jaillit tel un bref éclair ou une éruption fugace, en sorte de convertir son auditeur en écouteur selon la lumière d'une nouvelle intelligence possible de ce qui se joue là, sous les oreilles d'un public.

A. Pour ne pas l'appeler « moment favori » (comme j'ai commencé de le faire, au début des années quatre-vingt-dix), ce qui psychologiserait ou sentimentaliserait une catégorie dont on s'attachera à montrer qu'elle est musicalement objectivable, et qu'elle ne relève nullement d'un caprice de l'auditeur ou d'un relativisme de la pensée.

B. Mieux : « *L'intension à l'œuvre* », s'il est vrai que le syntagme « à l'œuvre » explicite, mieux que le génitif « de », la dimension constituante de l'*intension*.

Nous consacrerons un chapitre à cette catégorie de moment-faveur, en sorte d'en déployer la logique interne et d'en dégager la capacité d'éclairer les œuvres musicales du passé comme de notre présent.

10 – DE L'AVANT ET DE L'APRÈS MOMENT-FAVEUR

Si le moment-faveur fait coupure de l'œuvre dans le cours même de son exposition, qu'en est-il alors de l'avant et de l'après moment-faveur ?

Qu'en est-il d'une écoute avant le moment-faveur, c'est-à-dire avant que l'œuvre ne délivre à l'auditeur le principe singulier selon lequel l'écouter ? On appellera *pré-écoute* le travail spécifique de cette période.

Qu'en est-il du travail de l'écoute après le moment-faveur, une fois l'*intension* à l'œuvre fugacement apparue puis recouverte à nouveau par le cours musical ordinaire ? Comment cette *intension* guide-t-elle le travail ultérieur de l'écoute musicale ? On thématise ce travail comme opérant au gré de ce qu'on appellera un *fil d'écoute* et on s'inspirera pour ce faire du travail du philosophe Albert Lautman entreprenant de caractériser la manière dont la mathématique réinvente, au cœur même de ses procédures différentielles, la puissance opératoire du temps.

11 – FORMES MUSICALES EXOGÈNE ET ENDOGÈNE

On pourra alors dégager la manière dont cette écoute musicale, poursuivie d'un bout à l'autre de l'œuvre – ce qui lui confère ce statut global qui la caractérise – produit ce qu'on proposera d'appeler *inspect* et qui s'oppose dualement à l'*aspect* que l'appréhension prend en charge.

On examinera de quelle manière deux conceptions duales de ce que les musiciens appellent *Forme musicale* se disposent ainsi en cette polarité de l'*aspect* appréhendé et de l'*inspect* écouté.

Tout ceci nous autorisera à donner un sens désormais précis et matérialiste à la thèse initialement soutenue de la musique comme « art de l'écoute » bien plus que « art du temps ».

12 – D'UNE PRATIQUE THÉORIQUE

Une monographie viendra compéter cette théorisation de l'écoute musicale.

Rappelons qu'il s'agit dans ce livre d'une pratique théorique de musicien : l'enjeu n'est pas de produire des résultats détachables du processus théorique – le processus est à lui-même sa propre fin (c'est en ce sens, on l'a rappelé, qu'il peut aussi être dit *dialectique*) – mais ultimement de relancer la pratique musicienne en l'intensifiant et la dotant d'une nouvelle clarté discursive. Il ne s'agit donc pas là de théorie musicologique, ou plus largement de théorie formellement applicable, indépendamment des enjeux musiciens qui président à cet effort de pensée. Cette théorisation reste au contact étroit de la pratique musicienne.

On consacrera un chapitre monographique à la formule du concert, en sorte de dégager combien cette pratique du concert est essentielle à l'existence même d'œuvres musicales dignes de ce nom s'il est vrai que le concert est le lieu proprement musical où un « entre-œuvres » se donne à écouter comme tel : comme pensée sensible, comme écoute d'une œuvre par une autre œuvre.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. « Any answer to our question "What is geometry?" must inevitably mix geometry with other sources of Mathematics. » – *Mathematics : Form and Function* (Springer-Verlag, 1986 ; p. 257)
2. Esthétique (*Introduction*, chap. I, 2. *Le point de départ de l'esthétique*).