

I. INTRODUCTION

Attachons-nous, dans ce volume, à déployer l’Idée d’une musique faisant monde, l’idée musicienne d’un monde-*Musique*.

1 – UN NOM PROPRE

On l’a indiqué : cette catégorie de monde-*Musique* sera propre aux musiciens (pensifs). Elle constituera un nom propre plutôt qu’elle ne procédera d’une notion commune – celle de « monde » – qui se trouverait spécifiée à notre situation musicale. Il nous faudra donc délimiter la signification de ce nom propre tout en justifiant qu’il convoque le nom commun de « monde ».

On pourrait envisager de plaider que le choix du mot « monde » n’a pas pour nous plus d’importance que le choix des mots « point », « droite » ou « plan » n’était censé en avoir pour le mathématicien David Hilbert lorsqu’il entreprenait d’axiomatiser la géométrie (en sorte qu’on pouvait, selon lui, y substituer ceux de « table », « chaise » et « verre à bière » sans rien changer à la géométrie¹).

Notre Idée musicienne ne serait évidemment pas la même si l’on choisissait de parler d’une bulle-*Musique*, d’une île-*Musique* ou d’un ciel-*Musique* plutôt que d’un monde-*Musique*, si l’on projetait donc les réalités musicales dans la langue vernaculaire selon d’autres signifiants. L’intellectualité musicale ne peut qu’accorder une grande importance aux mots aptes à supporter l’empreinte d’une pensée musicale non langagière : il y va de sa capacité à encourager et stimuler le travail musical du musicien.

Nous soutiendrons donc que, dans le nom propre « monde-*Musique* », le mot « monde » entretient des *raisonnances* explicites et fécondes d’une part avec la notion mathématique de *topos* (Grothendieck), d’autre part avec le concept philosophique de *monde* (Badiou²). À ce titre, nous soutiendrons qu’il s’agit pour nous de théoriser un monde-*Musique* à la lumière des mathématiques de Grothendieck et à l’ombre de la philosophie de Badiou³.

A. Sans que pour autant ceci nous conduise – nous verrons précisément comment – à soutenir que notre monde-*Musique* constitue à proprement parler un « *topos* » (au sens mathématique du terme) ou un « *monde* » (au sens philosophique du terme).

2 – ENJEU : L’EXISTENCE D’UNE AUTONOMIE MUSICALE

Pourquoi déployer une telle Idée d’un monde-*Musique*? Quels en sont les enjeux de pensée?

L’enjeu immédiat est d’asseoir une conception proprement musicienne de l’autonomie musicale.

Pour le musicien en effet, la musique relève d’une logique autonome qui lui est propre : la musique est en capacité de fixer ses lois propres, ses principes singuliers d’existence, ses enjeux spécifiques en sorte que si la musique a bien à faire à des lois et fonctions hétéronymes (acoustiques, mécaniques, arithmétiques, sociologiques, psychologiques, physiologiques, économiques...), ces influences ne constituent cependant pas des tutelles proprement dites (exercées par des sciences ou d’autres modes de pensée) car la musique se révèle en capacité d’assumer logiquement ces influences et pas seulement de les subir.

Il en va donc, dans l’Idée d’un monde-*Musique*, d’une conception matérialiste de ce qu’autonomie musicale veut dire pour le musicien.

3 – L’AUTONOMIE, UNE AFFAIRE DE LOGIQUE

Notre thèse va être plus précisément la suivante : *autonomie musicale* ne peut se dire que d’un monde-*Musique*, non d’un morceau de musique (qu’il s’agisse d’une œuvre ou d’une pièce). En effet *autonomie* se dit (au sens fort) de lois propres, d’une logique spécifique, d’une consistance globale là où l’idée de simples « zones d’autonomie » ne tendrait qu’à configurer une version faible de l’autonomie car retranchée, protégée, à l’écart, bref soustraite plutôt que conquérante.

Autonomie renvoie à un sens fort du mot *logique* : si l’*auto-nomos* désigne bien l’existence de lois propres, ces lois sont propres au sens où elles sont dotées d’une consistance qui relève d’une logique globale.

À ce titre, nous examinerons dans un chapitre spécial (II. XII) ce que *logique musicale* veut dire, confrontant ici notre idée musicienne aux conceptions respectivement mathématique (Grothendieck), logique (Girard) et philosophique (Badiou) de ce que *logique contemporaine* veut dire.

Indiquons d’ores et déjà que l’autonomie musicale relèvera du nouage de trois instances logiques : la logique d’écriture du monde-*Musique*, la

logique discursive du développement musical et la logique subjective de l'écoute à l'œuvre.

Au total, notre thèse sera donc la suivante : il nous faut une idée de la musique faisant monde-*Musique* pour arriver à penser de quelle manière la musique configure sa propre logique et par là déploie une consistance autonome.

4 – UN MONDE-MUSIQUE QUI N'A PAS TOUJOURS EXISTÉ...

On peut éprouver cette thèse sur le contre-exemple historique suivant : la musique grecque antique n'était pas autonome, faute de logique propre (soit, comme nous y reviendrons, faute d'une écriture proprement musicale^a) ce qui autorise à soutenir que la musique grecque antique ne faisait pas monde.

D'où deux conséquences immédiates :

- Il convient d'être très prudent aujourd'hui dans l'interprétation musicienne des anciens textes grecs car le mot «musique», mal distingué de «poésie», n'y désignait que très indirectement ce qu'on entend aujourd'hui sous ce terme.
- Si, comme nous tenterons de l'établir, le monde-*Musique* existe bien, il n'a pas pour autant existé depuis toujours, et l'on peut même dater sa naissance de l'invention du solfège.

À ce titre, l'émancipation musicale se déploie grosso modo selon la chronologie suivante : la gestation du monde-*Musique* remonte au xi^e siècle (Guy d'Arezzo), sa naissance date en gros de l'Ars Nova (xiv^e siècle) ; sa maturité intervient à partir du xvii^e siècle (Renaissance). Descartes sera, au tout début du xviii^e siècle^b, le premier à prendre philosophiquement acte de cette émancipation musicale comme constituant un événement, fixant désormais à la philosophie les tâches qu'on sait (à quelles conditions un «sujet de la science» est-il philosophiquement concevable?)^c.

a. Les Grecs usaient de notations, pas de lettres musicales spécifiques.

b. *Compendium Musicae* (Abrégé de musique; 1618)

c. On consacrera un chapitre (III. III) à examiner le rôle joué par cet événement musical dans la constitution de son ambition philosophique.

5 – UNE AUTONOMIE QUI N’EST PAS UNE INDÉPENDANCE

Si l’autonomie de la musique a pour socle sa capacité logique à faire monde, c’est bien parce qu’*autonomie* ne signifie pas *indépendance*. D'où notre défi de concevoir une autonomie de la musique qui ne soit pas un pur et simple retranchement.

Il va en effet de soi que la musique n'est pas indépendante – ne saurait être indépendante – et ce à quelque époque que ce soit (en entendant par *indépendance* le fait de ne dépendre de rien d'autre que de soi) : la musique ne constitue pas – ne saurait constituer – un camp retranché, fermé sur soi et opérant en vase clos; et l'idée même de monde-*Musique* qui est la nôtre s'opposera à une telle acception autarcique de ce que *monde* voudrait dire dans «monde-*Musique*».

D'ores et déjà donnons-en quelques indications :

Il n'y a de monde-*Musique* que parce que la musique n'est pas seule à faire monde, et que des mondes de types différents pullulent. Notre thèse musicienne d'un monde-*Musique* s'adossera ^a donc à la thèse proprement philosophique d'une pluralité infinie des mondes.

Le monde-*Musique* – dont on verra en quel sens on peut dire qu'il est clos sur lui-même – reste pour autant visitable. Il s'attache d'ailleurs à accueillir ses visiteurs, à commencer par ces textes littéraires ou poétiques que la musique se plaît à chanter.

On appellera *contemporanéité* la manière dont les autres pensées (mathématique, philosophique, politique, poétique...) influent sur la pensée musicale à l'œuvre. On appellera *historialité* la manière dont l'environnement extérieur influe sur le monde-*Musique* (à commencer par l'influence par exemple des techniques sur l'organologie musicale).

Bref, la musique ne «dépend» pas que d'elle-même. La musique, d'être autonome, ne se constitue nullement pour autant comme tour d'ivoire, comme autarcie, voire comme pureté. La catégorie de «monde-*Musique*» va précisément nous permettre de tracer une ligne de démarcation précise et argumentée entre autonomie globale et dépendances relatives.

A. Que veut dire «adosser l'intellectualité musicale à telle ou telle philosophie» ? Nous examinerons ce point dans un chapitre monographique (II. vii) consacré à la philosophie d'Alain Badiou.

6 – D’UNE FORTE ADVERSITÉ À CETTE IDÉE D’AUTONOMIE

«Pour faire semblant de savoir, il faut savoir faire semblant.» Lacan³

L’idée d’une autonomie de la musique rencontre de très nombreux adversaires, de nos jours plus encore qu’à cette époque scolastique⁴ où Thomas d’Aquin fixait à la théologie moyenâgeuse le modèle subjectif d’une musique assumant sa tutelle arithmétique.

Il est vrai qu’au début du XIII^e siècle, notre monde-*Musique* n’était encore qu’en gestation et que Thomas d’Aquin ne devait guère connaître ce qui se tramait en matière d’écriture musicale à partir des vieux neumes grégoriens.

Si Descartes fut le premier à prendre mesure d’une autonomie musicale nouée autour de son tout nouveau solfège, Euler, un siècle plus tard (au tout début du XVIII^e siècle) sera le tout premier mathématicien à prendre mesure mathématique d’une émancipation musicale vis-à-vis de l’ancienne tutelle arithmétique : conformément au principe spinoziste qu’il n’est de meilleur partenaire de l’homme libre qu’un autre homme libre, Euler dégagera le parti que les mathématiques de son temps devaient tirer pour elles-mêmes d’une telle émancipation musicale⁵. Nous consacrerons ultérieurement un chapitre (III. v) à examiner son parti mathématique.

De nombreux départements universitaires⁶ n’existent de nos jours qu’à combattre une telle idée d’autonomie de la musique – nous retrouvons ce faisant notre principal adversaire idéologique : ce matérialisme qu’on a dit *langagier* ou *nihiliste* mais qu’on pourrait également dire *scolastique*⁷ –.

A. «Non autonome, et tirant son plus haut prestige de cette non-autonomie, la musique [de l’Antiquité jusqu’à 1650] n'est pas le règne du virtuose mais de l'*homo cantans*; non pas une technique, mais un art de vivre.» *Musica Rhetoricans* (dir. Florence Malhomme, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2002 ; quatrième de couverture)

B. Où l’on pressent sur quel fond d’impuissance mathématicienne se dessineraient toute tentative de rétablir aujourd’hui une tutelle mathématique sur la musique, que ce soit sous sa vieille forme arithmétique ou sous une nouvelle modalité géométrique...

C. *Sociologie* en tête car cette discipline s’acharne à déqualifier toute ambition d’autonomie.

D. Il n'est que de voir sa prolifération dans ce que Lacan appelait «le discours universitaire»

Pour ce type de matérialisme, il ne saurait en effet y avoir de monde-*Musique* que journalistiquement conçu^a comme société de musiciens, découpée sur fond « matérialiste » de l’inférieure variété des sociétés humaines.

Cette vision sociologique de ce que serait un « monde » se trouve par exemple exposée abruptement sous la plume d’Howard S. Becker :

« Un monde de l’art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d’autres éventuellement) définit comme de l’art. »⁴

La faiblesse et la circularité d’une telle approche sautent aux yeux.

D’abord un monde y est saisi comme composé de ses éléments – ici les artistes et leurs communicants professionnels –. Ce monde n’est donc guère distingué d’un simple ensemble (la notion mathématique de *topos* comme le concept philosophique de *monde* nous instruiront qu’un monde se spécifie moins de ses objets que de ses relations entre ces objets^b).

Ensuite les éléments de ce monde sont de nature *dividuelle* (ce sont, nous dit-on, des « personnes »). Autant dire qu’un tel monde équivaut à une société animale (ici d’animaux humains un peu particuliers : ceux qui se disent « artistes » et leurs chargés de communication).

Enfin l’art y est fondamentalement saisi comme ce que les dits *dividus* appellent eux-mêmes « art ». D’où un cercle vicieux : un monde de l’art se compose de tous les *dividus* qui partagent une même définition de l’art…

La fonction propre de ce type sociologisant de discours est de désorienter la pensée^c. Notre propre idéation peut-elle échapper à ce tournoi vertigineux de sophismes : dira-t-on que « notre monde-*Musique* se compose des musiciens qui produisent ces œuvres que ce monde appelle *musicales* » ?

A. Voir l’ancien magazine intitulé *Le monde de la musique...*

B. Tout ensemble ne connaît mathématiquement qu’un seul type de relation – la relation d’appartenance – ce qui fait que deux ensembles se distinguent par leurs éléments, ne pouvant l’être par leur type de relation. *A contrario*, deux *topos* (ou mondes) se différencieront par leurs relations qui pourront être vues (lemme de Yoneda) comme constituantes des objets ainsi reliés…

C. C’est là, on l’a vu, un trait subjectif central du nihilisme : désorienter pour que tout s’équivaille. Soit aligner le mouvement de la pensée sur le modèle marchand de la circulation monétaire ; l’argent est l’équivalent général des valeurs d’échange (ce qui suppose d’avoir dépouillé la marchandise de sa valeur d’usage constitutive, laquelle relève d’une particularité sans guère d’équivalence : on pourra certes troquer – provisoirement – tel aliment pour tel autre, mais on ne saurait substituer durablement des vêtements à des aliments...).

Réaffirmons en ce point notre propre orientation :

- notre monde-*Musique* ne sera pas composé de musiciens mais de morceaux de musique ;
- les musiciens ne seront pas des habitants de ce monde mais de simples visiteurs, venant prêter leur corps physiologique à l'action du corps musical^a ;
- si ce que *musique* veut dire sera bien caractérisé de manière endogène *dans ce monde*, ce ne sera pas discursivement comme définition mais logiquement comme opérateur, selon un opérateur logique (logé au cœur même de ce monde) qui prendra la forme d'une entité musicale spécifique : le *solfège*.

Anticipons un peu.

Un matériau sonore sera *musical* s'il noue deux déterminations, endogènes au monde-*Musique* :

- s'il est trace sonore d'un corps-accord musical (entre un corps physiologique de *dividu* et le corps mécanique d'un instrument de musique)
- et s'il est solfégiquement *inscriptible*.

Au total, on posera donc : le monde-*Musique* se compose de morceaux de musique dont l'existence s'enracine dans une conjonction singulière du solfège et d'un corps-accord musical^b.



Affirmer l'autonomie en acte de la musique *via* l'existence matérielle d'un monde-*Musique*, voilà donc la tâche d'idéation que nous nous fixons, en ces temps de désorientation nihiliste de la pensée.

7 – QUELLE MÉTHODE ?

Comment nous acquitter de cette tâche s'il est vrai que le musicien pensif se trouve à nouveau fort dépourvu de toute indication sur ce que «faire monde» peut musicalement signifier? En effet nous disposons ici

A. Nous consacrerons notre prochain chapitre à la clarification de cette interaction (corps-accord).

B. Comme on le verra, le solfège configurer une partition musicale qui associe écriture proprement dite – ou structure musicale du son – et *notations* – ou structure musicale du corps-accord. Il est ainsi de l'essence du solfège – comme de la partition – d'être composite et «impure».

d'encore moins de textes de musiciens que nous n'en disposions^a pour caractériser ce qu'écouter veut musicalement dire.

Il nous faut donc à nouveau nous tourner vers d'autres formes de pensée susceptibles de nous aider à catégoriser notre monde-*Musique*.

Nous trouverons une nouvelle fois de tels appuis dans la mathématique et la philosophie (mais guère cette fois dans la littérature ou la poésie^b) car ces deux modes de pensée ont, chacun pour leur compte, élaboré leur propre catégorie de *monde*.

Il ne s'agira pas pour autant de transposer en musique la notion mathématique de «topos» ou le concept philosophique de «monde». Il s'agira plutôt (et moins immédiatement) de prendre appui sur les manières mathématique et philosophique d'élaborer leur propre conception de ce que *monde* veut dire.

Il s'agira donc de déployer une idéation du monde-*Musique* qui se dispose sous les trois maximes que Kant prescrivait⁵ à toute pensée :

1. Penser par soi-même, ou penser *sans préjugés*;
2. Penser en se mettant à la place de tout autre, ou penser de manière élargie;
3. Penser en accord avec soi-même, ou penser de manière *conséquente*.

Mathématiques et philosophie nous guideront ainsi sur le chemin d'une pensée qui soit élargie (donc *transmissible*), conséquente (donc *auto-disciplinée*) et par nous-mêmes (donc *musicienne*) de ce que monde-*Musique* veut musicalement dire.

À cette fin, nous consacrerons deux chapitres à clarifier comment théoriser un monde-*Musique* à la lumière des mathématiques et à l'ombre de la philosophie.

A. Voir le chapitre I. II.

B. Non pas qu'il n'y ait pas d'écrivains pour thématiser par exemple que le roman fait monde : «*Sans monde, il n'y a pas de roman, mais un récit, un conte, une nouvelle. [...] Le faire-monde n'est pas le rapport au monde tel que le roman aurait été sensé le construire. [...] Le faire-monde est présence d'un monde. [...] Par le monde, le roman de la prose romanesque entre en possession de son propre réel, le nomme comme tel, l'organise. [...] L'effet de monde est constituant. [...] Le roman forge le gain du monde de façon initiale et non par sédimentation interne.*

» Natacha Michel (*L'écrivain pensif*, Verdier, 1998, p. 65-66) mais plutôt que le sens du mot «monde» dans le «faire-monde» du roman n'a guère à voir avec celui qu'il a dans notre «monde-*Musique*»...

8 – DISCIPLINE DES CONSÉQUENCES

Dans quel ordre procéderons-nous ?

Nous repartirons de notre énoncé^A : « *Il n'y a, en musique, que des corps et des discours, si ce n'est qu'il y a des œuvres* » pour examiner en premier lieu ce qu'il en est des corps en musique et dégager notre catégorie musicienne de corps-accord musical (II. ii). Nous aborderons ensuite la question du solfège (II. iii), distinguant l'écriture musicale proprement dite (« notes ») de ce qui relève de simples *notations*.

Nous prolongerons cet examen par deux monographies nous introduisant à la logique du discours musical : l'une sur le silence en musique (II. iv), l'autre sur le rythme (II. v).

Nous ferons alors un petit détour de méthode, en examinant comment théoriser un monde-*Musique* à la lumière des mathématiques contemporaines (II. vi) et à l'ombre de la philosophie de Badiou (II. viii).

Il sera alors temps d'aborder le noyau même de cette seconde partie :

- la théorisation du morceau de musique comme objet musical (II. viii) – on formalisera une exécution comme une *fonction*, l'ensemble des exécutions d'une même partition comme un *foncteur* et un morceau musical comme un *faisceau*;
- l'examen des relations proprement musicales auxquelles ces morceaux donnent lieu (II. ix);
- l'architecture même du monde-*Musique* (II. x).

Nous confronterons alors cette catégorie musicienne de monde-*Musique* à la notion mathématicienne de *Topos of Music* produite par Guerino Mazzola (II. xi). Ce sera pour nous l'occasion de mesurer combien l'écart subjectif musicien/mathématicien – attesté dans la rivalité Pythagoriciens/Aristoxène de Tarente puis dans les échanges Euler/Rameau^B – demeure aujourd'hui radical lors même qu'intellectualités musicale et mathématique concernées partagent un même tournant géométrique de la pensée.

Nous récapitulerons alors notre approche de la *logique musicale* en confrontant notre conception aux acceptations mathématique, logique

A. Cf. I. i. viii

B. Nous y consacrerons un chapitre ultérieur (III. v).

(mathématisée) et philosophique de ce que *logique* veut aujourd’hui dire (II. XII).

Nous parachèverons cette seconde partie en examinant ce qu’il en est du monde-*Musique* aujourd’hui (II. XIII). Ce sera l’occasion, entre autres, de confronter notre Idée d’un monde-*Musique* à deux autres Idées : celle de Pierre Schaeffer d’un art acousmatique (qu’on pourra dire, avec Michel Chion, *art des sons fixés*) noué à un solfège des objets sonores; celle de Helmut Lachenmann qui s’attache à déconstruire écriture et corps-accord musicaux pour mieux configurer de nouveaux territoires sonores.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. Anecdote célèbre – rapportée par exemple par Bourbaki (*Théorie des ensembles*, p. 9) – concernant *Grundlagen der Geometrie* (Fondements de la géométrie; 1899)
2. *Logiques des mondes* (Seuil, 2006)
3. *Séminaire*, 4 mai 1972
4. *Les mondes de l’art – Art Worlds* (Flammarion, 1988, p. 58)
5. *Critique de la faculté de juger* (§ 40)