

## I. INTRODUCTION

Ce livre, écrit par un musicien pensif, s'inscrit dans le fil de ce que nous appelons *intellectualité musicale*, soit l'activité du musicien entreprenant de dire la musique à l'œuvre, d'expliciter dans la langue commune son Idée musicienne de la musique.

Le monde-*Musique* est l'affaire, on l'a vu, de morceaux et d'œuvres. L'intellectualité musicale est l'affaire de musiciens, de *dividus* donc, dotés de noms propres tels *Robert Schumann*, *Hector Berlioz* ou *Karlheinz Stockhausen*.

### 1 – DES INTELLECTUALITÉS MUSICALES HISTORIALEMENT SITUÉES

Le monde-*Musique* est une entité dotée d'une structure propre. L'intellectualité musicale n'est pas une en ce même sens : « Intellectualité musicale » désigne un type de pratique – pratique langagière mise en œuvre par tel ou tel musicien – qui relève d'une pluralité (*les* intellectualités musicales de Rameau, de Wagner...) plutôt que de ce qu'on pourrait appeler « une discipline ».

Il s'agit donc ici d'examiner des intellectualités musicales, nommément désignées, plutôt que l'intellectualité musicale comme genre discursif unifié. En fait, il n'y a d'intellectualité musicale que parce qu'il y a des intellectualités musicales, et chacune de ces intellectualités musicales procède d'une situation tout à fait particulière : à chaque fois d'un musicien agissant le monde-*Musique* dans un contexte très spécifique et éprouvant le besoin de verbaliser les enjeux de son activité au regard d'une époque donnée.

Ceci confère à notre thématique « intellectualité musicale » une historicité tout à fait propre : chaque intellectualité musicale est une intervention musicienne dans une situation musicale historialement spécifiée. Chaque intellectualité musicale est une singularité historialement située : elle correspond à un état du monde-*Musique*, vu, analysé, théorisé, prescrit par tel musicien.

Or les musiciens, à la différence de la musique proprement dite, sont porteurs d'Histoire; ils sont porteurs de cette chair humaine dont Marc Bloch faisait le gibier même de l'historien <sup>A</sup>.

## 2 – MÉTHODE ET PLAN

S'agit-il alors d'établir une histoire de ces intellectualités musicales?

Pas exactement : il n'y a pas de réelle continuité entre les différentes intellectualités musicales qui apparaissent ici ou là, à tel ou tel moment. On a plutôt à faire en l'occurrence à une constellation d'intellectualités musicales, en interaction certes mais sans que ceci configure pour autant une unité susceptible de porter une histoire qui lui serait propre.

D'où qu'exposer les principes de cette constellation va passer pour nous par :

1. Une série de monographies – nous examinerons quatre intellectualités musicales particulières : celles de Rameau (III. iv), de Wagner (III. vi), de Boulez (III. vii) et de Boucourechliev (III. viii). L'enjeu de ces monographies ne sera pas d'exposer le contenu propre de ces intellectualités musicales (les spécificités de la théorie ramiste de la musique tonale par exemple, ou celles de la théorie boulzienne du sérialisme) : il y faudrait, dans chaque cas, un volume entier. Notre objectif sera d'identifier la forme de chacune des intellectualités musicales monographiées, leur manière spécifique d'opérer en sorte de caractériser, à partir de ces cas particuliers, ce qu'*intellectualité musicale* veut plus généralement dire.

2. Un examen des propriétés globales de cette constellation – en particulier sa structure tridimensionnelle (cela sera l'objet de la suite de ce chapitre introductif).

3. L'examen des conditions conjoncturelles propres à la constitution d'une telle constellation – cela concerne le moment 1750 qui a vu émerger la première intellectualité musicale proprement dite : celle de Rameau.

Ce moment 1750, constitutif de l'intellectualité musicale, nous retiendra plus longuement :

- on le différenciera du moment grec, constitutif de la théorie musicale (III. ii) ;

---

A. «*Le bon historien, lui, ressemble à l'ogre de la légende. Là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier.*» *Apologie pour l'histoire, ou Métier d'historien* (Armand Colin; 1949 ; chap. I, §2 : *L'histoire et les hommes*)

- on examinera sa condition cartésienne de constitution (III. iii) ;
- on discutera sa contemporanéité d’avec l’émergence d’une théorie proprement mathématique de la musique due à Euler (III. v).

On complétera un tel parcours historial de cinq autres monographies :

1. L’une (III. ix) examinera ce qu’il en est, parmi les musiciens, de ce qu’on appellera «anti-intellectualité musicale», soit l’expression par des musiciens d’une opposition ouverte à l’idée même d’intellectualité musicale. On exhaussera pour ce faire les prises de position de Chopin, Debussy, Varèse et Berio.

2. On consacrera une monographie thématique aux différentes manières dont l’intellectualité musicale appréhende l’historicité musicale. On le fera en prenant appui sur une intellectualité musicale assez singulière qui est le fait d’un interprète plutôt que d’un compositeur : celle de Charles Rosen (III. x).

3. On comparera intellectualités musicales et mathématiques, comparaison déjà amorcée (I. vii) avec l’examen des écrits non mathématiques de Grothendieck mais que l’on approfondira ici en examinant les écrits non mathématiques d’Henri Poincaré et Hermann Weyl (III. xii).

4. On examinera également ce qu’il en est de l’intellectualité dans d’autres arts en privilégiant ici <sup>a</sup> l’exemple de l’architecture telle que refléchie par Viollet-le-Duc en son moment périlleux de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (III. xiii).

5. On consacrera enfin une petite monographie à Adorno (III. xi) qui exhaussera la dimension proprement philosophique de ses écrits sur la musique (en particulier de sa proposition tardive d’une «musique informelle»), en sorte de mieux différencier intellectualité musicale et intellectualité d’ordre philosophique en matière de musique.

### 3 – QU’EST-CE QU’UNE INTELLECTUALITÉ MUSICALE ?

De quoi une intellectualité musicale, susceptible d’être partie prenante de notre constellation, est-elle constituée ?

---

A. Nous aurions pu examiner tout aussi bien – et pour nous en tenir au seul XIX<sup>e</sup> siècle – l’intellectualité poétique de Gerard Manley Hopkins ou l’intellectualité picturale d’Eugène Delacroix...

### **Une énonciation musicienne sur la musique...**

Une intellectualité musicale, on l'a dit, procède d'une énonciation musicienne sur la musique, soit une énonciation sur la musique par qui en fait et se révèle fait par elle. D'où deux premiers éléments d'identification :

1. Le discours de l'intellectualité musicale relève d'une énonciation particulière : celle du musicien (qui n'est pas forcément compositeur même si les faits montrent que tel est le plus souvent le cas), non celle du musicologue, du philosophe, du sociologue ou du simple « amateur » de musique non pratiquant.

2. Ce discours porte sur la musique : pas sur « la vie » – fut-ce celle du musicien en question – ni sur « le cosmos ». Une intellectualité musicale n'est pas l'exposé, par un musicien donné, de sa conception du monde, de sa *Weltanschauung*. C'est un discours qui porte sur le monde-*Musique*, ses œuvres et leurs *raisonances*.

### **... mais pas n'importe laquelle !**

Une intellectualité musicale ne relève pas pour autant de n'importe quelle énonciation musicienne sur la musique. La catégorie d'intellectualité musicale ne recouvre nullement la notion sociologisante d'écrits de musicien ni même d'écrits de compositeur.

Ainsi quatre types d'écrits de musiciens ne seront pas *a priori* retenus au titre de l'intellectualité musicale, et ce quel que soit par ailleurs leur intérêt intrinsèque éventuel :

- les correspondances (qui représentent parfois les seuls écrits d'un compositeur : par exemple les correspondances de Mozart ou Moussorgski),
- les mémoires (voir par exemple les autobiographies de Berlioz ou Rimski-Korsakov),
- les traités (c'est-à-dire les ouvrages pratiques du musicien artisan : traités d'orchestration – Berlioz, Rimski-Korsakov..., d'harmonie – *Structural functions of harmony* de Schoenberg..., de composition – Vincent d'Indy, Hindemith..., ou encore *Technique de mon langage musical* de Messiaen...),
- les articles de presse (la critique musicale de nature journalistique que tel ou tel musicien peut exercer à tel ou tel moment n'équivaut

nullement à la dimension critique de l'intellectualité musicale dont il va être plus loin question).

On peut y ajouter ces recueils hétéroclites de textes circonstanciels, d'entretiens et propos recueillis qui composent les volumes d'écrits rassemblés sous les noms de Liszt, Busoni, Ravel, Bartok, Dallapiccola, Nono ou Carter.

Un musicien peut être cultivé, pratiquer lui-même la plume en « homme de lettres » sans pour autant s'être engagé dans le projet très spécifique d'une intellectualité musicale proprement dite.

### Une énonciation conséquente...

Une intellectualité musicale est une énonciation musicienne sur la musique qui ambitionne d'excéder l'expression d'une simple opinion de musicien. Elle va se caractériser par un troisième trait distinctif : le souci de déployer une pensée conséquente, de dire la musique avec le même sérieux que ce même musicien met à composer ou interpréter de la musique.

Le discours propre à l'intellectualité musicale se révèle ainsi d'un type particulier en ce qu'il est :

- développé et soutenu, pas seulement occasionnel ou circonstanciel;
- diversifié, et pas seulement monothématique (par exemple il ne consiste pas seulement en une théorie de l'harmonie, ou en une problématisation de la musique russe...);
- conséquent avec lui-même (il se place sous le signe d'une discipline minimale de pensée et d'un régime assumé des conséquences de ses différents énoncés);
- prescriptif<sup>a</sup> plutôt que descriptif, projectif plutôt que récapitulatif;
- doté d'enjeux spécifiques et spécifiés que l'on rassemblera sous l'intitulé général suivant : il y s'agit de dire une Idée musicienne de la musique (du monde-*Musique*, de ses œuvres et de leurs *raisonances*) en une situation historialement constituée.

---

A. Ce qui n'est pas exactement dire *normatif*, ce qui serait plutôt l'affaire objectivante (règles...) des traités techniques : la prescription porte sur des orientations subjectives.

### Une constellation...

Pour fixer les idées sur notre constellation d'intellectualités musicales, donnons la liste suivante de noms propres :

- au XVIII<sup>e</sup> siècle : Rameau;
- au XIX<sup>e</sup> : Schumann, Berlioz<sup>a</sup>, Wagner;
- au XX<sup>e</sup> : Schoenberg<sup>b</sup>, la généalogie Krenek-Babbitt-Lewin, Hindemith, le bouquet Boulez-Stockhausen-Barraqué-Pousseur-Boucourechliev, Ballif, Mâche, Rosen, Dufourt...

### ... se diversifiant chronologiquement

Une constatation s'impose aussitôt : la constellation se densifie au fil de la chronologie. Y aurait-il alors une nécessité croissante d'intellectualité musicale ?

Si la première intellectualité musicale proprement dite a bien émergé une fois le monde-*Musique* non seulement pleinement constitué mais occupé par le système tonal, métrique et thématique (voir en ce point le rôle exemplaire de manifeste joué par les deux volumes du Clavier bien tempéré<sup>c</sup>), on pourrait alors considérer que la constellation des intellectualités musicales s'épanouit à l'âge adulte du monde-*Musique*. Mais reporrons l'examen de cette question à la conclusion de ce volume.

Pour mieux comprendre cette efflorescence à partir du grand tournant musical de 1750, il nous faut examiner de quoi une intellectualité musicale va se composer.

## 4 – TROIS DIMENSIONS

Une intellectualité musicale se compose de trois dimensions :

1. une dimension *théorique*, qui prend en charge de théoriser la musique en musicien;
2. une dimension *critique* qui prend en charge d'évaluer en musicien les morceaux et les œuvres;
3. une dimension *esthétique*, qui prend en charge de thématiser en musicien les rapports de la musique à son environnement extérieur.

---

A. Ses vastes articles de critique excèdent le journalisme d'opinion...

B. Mais ni Berg, ni Webern

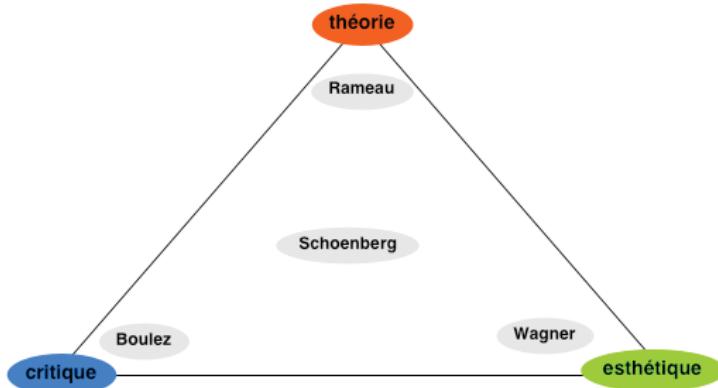
C. 1722 et 1744

## I. INTRODUCTION

Ces dimensions constituent des pôles, non des disciplines séparées : toute intellectualité musicale circule entre ces trois pôles et son centre de gravité peut être plus ou moins déporté vers l'un d'eux.

Pour fixer les idées, on soutiendra que :

- l'intellectualité musicale de Rameau est déportée vers le pôle théorique,
- l'intellectualité musicale de Wagner est déportée vers le pôle esthétique,
- l'intellectualité musicale de Boulez<sup>a</sup> est déportée vers le pôle critique,
- l'intellectualité musicale de Schoenberg équilibre ses pôles théorique (*Traité d'harmonie*<sup>b</sup>), critique et esthétique (*Le Style et l'Idée*) en sorte de disposer d'un centre de gravité plus équilibré.



Illustrons cette tridimensionnalité de l'intellectualité musicale par l'exemple de l'intellectualité musicale se déployant au travers de ce livre.

On dira que les premier et deuxième tome de notre entreprise relèvent du pôle théorique (théorisation musicienne de l'écoute et du monde-Musique), que son quatrième tome (les raisonnances du monde-Musique) relève du pôle esthétique, que son troisième tome (partie actuelle) se situe au centre du triangle quand mon précédent livre sur Schoenberg (*La singularité Schoenberg*) relevait du pôle critique (comme, en un sens, le chapitre I. vi portant sur les moments-faveur).

---

A. Et, plus encore, celle d'André Boucourechliev...

B. On ne compte pas ici ses traités de musicien artisan...

Détaillons plus avant le contenu intrinsèque des trois pôles distingués.

## 5 – LE PÔLE THÉORIQUE

On l'a déjà indiqué : le travail théorique d'une intellectualité musicale relève d'un processus de *théorisation* plutôt que de la production d'une *théorie* séparable, détachable de sa condition d'engendrement.

Pourquoi ? Parce qu'il y s'agit d'une dynamique prospective et prescriptive, parce que sa position d'énonciation se dispose à l'aurore d'une séquence historiale plutôt qu'au crépuscule d'une période qu'il s'agirait de parachever théoriquement; ainsi la théorie ramiste se déploie à l'aurore de la musique tonale, la théorie boulézienne prescrit le sérialisme conséquent qu'elle annonce...

Cette théorisation musicienne se distingue des théories musicologiques (toujours rétrospectives) et bien sûr des théories non musicales de la musique. Elle se distingue tout autant des purs et simples *traités* musicaux qui mettent en forme normative l'activité musicale constitutive du musicien.

Que s'agit-il de théoriser dans une intellectualité musicale donnée ? Il y s'agit de théoriser le monde-*Musique* (et ce quel que soit le nom particulier que tel ou tel musicien peut donner à notre monde-*Musique*). La théorie ramiste théorise ainsi l'harmonie tonale, la théorie boulézienne la série, le premier tome de ce travail théorise l'écoute musicale, etc.

Point important : l'intellectualité musicale ne théorise pas le(s) musicien(s); le musicien ne s'auto-théorise pas (pas plus, en un sens, qu'un système logique n'auto-démontre sa consistance). D'où ce signe : toute discursivité proprement *théorique* sur les musiciens comme tels (individuellement ou collectivement) incline immanquablement vers une subjectivité autre que musicienne : psychologique, sociologique, musicologique...

## 6 – LE PÔLE CRITIQUE

En matière de critique, l'enjeu de l'intellectualité musicale est l'évaluation musicienne des morceaux de musique et des œuvres musicales. À ce titre, elle se pose les questions suivantes :

1. Quelles œuvres musicales parmi les morceaux de musique ?
2. Quels chefs-d'œuvre parmi les œuvres ?

## I. INTRODUCTION

3. Pourquoi? Comment? Quelles conséquences?
4. Quelles influences musicales entre morceaux? Comment les activer par l'interprétation ou la composition?
5. Etc.

L'effet spécifique du pôle critique se donne dans la production de *généalogies*: généralogies *ascendantes* quand le musicien se reconnaît héritier de tel ou tel prédecesseur (ainsi Rameau déclare hériter de Lully, Wagner de Beethoven et Boulez de Webern); généralogies *descendantes* quand tel musicien identifie une postérité jusque-là inaperçue (une influence qu'une nouvelle interprétation musicale pourra alors se proposer de rendre audible).

Comme on y reviendra plus en détail lors de notre examen des intellectualités musicales ramiste (III. iv) et boulézienne (III. vii), cette «critique» se distingue radicalement de la critique journalistique (critique d'opinion, basée sur des impressions, non sur un examen analytique de la partition) et de l'analyse musicologique (attachée à un examen exhaustif et neutre – «objectif») possible du morceau concerné : la critique musicienne propre à l'intellectualité musicale assume tout au contraire à la fois sa matérialité inscrite dans l'écriture du morceau examiné et sa subjectivité musicienne partisane, partielle et partielle.

Comme pour le pôle théorique, il convient de parler ici de processus critique plutôt que d'analyses critiques détachables (c'est-à-dire de relevés objectifs appropriables par quiconque).

## 7 – LE PÔLE ESTHÉTIQUE

Ce troisième pôle vise à formuler et verbaliser les rapports de la musique aux autres pensées (artistiques, scientifiques, érotiques, politiques, ...), les rapports du monde-*Musique* à son environnement (d'où ici le poids singulier des questions d'historicité auxquelles nous consacrerons notre chapitre III. x).

L'enjeu de cette dimension esthétique n'est aucunement de produire une sorte d'esthétique musicienne de la musique qui viendrait faire le pendant à ce qui, dans certaines philosophies, se présente comme «esthétique». Il ne s'agit pas d'y produire une théorie du beau musical, moins encore une théorie du goût ou de la réception en musique.

L'enjeu propre de cette dimension de l'intellectualité musicale que nous appelons *esthétique* (faute, il est vrai, d'une meilleure dénomination) tient cette fois explicitement au musicien plus qu'à la musique proprement dite : il y s'agit d'encourager le musicien à persévéérer dans son art, lui qui passe son temps à circuler entre les mondes, à entrer et sortir du monde-*Musique*, à parcourir l'environnement plus ou moins chaotique du monde-*Musique* au gré de ses amours, de ses rencontres, de sa vie ordinaire.

Le musicien ainsi apprend à se nourrir de tel ou tel autre art, de telle ou telle découverte scientifique venant stimuler son imaginaire, de tel événement politique venant l'enthousiasmer à l'égal de tout autre, de telle rencontre amoureuse et de ses conséquences, et de toute péripetie de sa vie tant individuelle que collective.

La dimension esthétique de l'intellectualité musicale (processus, et non pas « théorie esthétique ») va alors viser à conforter le musicien dans le fait que « la musique ne pense pas seule », que le monde-*Musique* (qui constitue peu ou prou « son » monde) n'est pas autarcique, qu'il est en état d'éclairer en certains points le chaosmos et d'être éclairé en retour par telle ou telle de ses contrées.

On peut avancer ici une loi *subjective* de l'esthétique propre à l'intellectualité musicale : les raisonnances et les affinités y sont privilégiées dans le sens d'une endogénéisation (circulant de l'environnement *vers* la musique). En effet, ce qui intéresse le musicien pensif n'est pas tant la propagande – nécessaire – qu'il doit faire pour la musique au sein du chaosmos ou auprès d'un autre monde donné (celui des mathématiques, celui de tel art qui lui est cher...); ce n'est pas tant de vanter les mérites de la musique pour les non-musiciens, sa puissance singulière d'ombre et de lumière pour les autres pensées. Ce qui importe avant tout au musicien, c'est, à l'inverse, de tirer parti pour son propre art des ombres et lumières que peuvent lui fournir les autres formes de pensée. Le musicien, ici, est prédateur plutôt que fécondant, il est parasite plutôt qu'éclaireur; il capte plutôt qu'il ne fait la leçon.

D'où cette « loi » de l'intellectualité musicale : quand son pôle esthétique tend à s'orienter unilatéralement dans un sens exogène (de la musique vers son environnement – on verra que tel est le cas chez Rameau à partir de 1752), c'est que la dynamique subjective propre du musicien au principe de cette intellectualité musicale s'étiole et tend à substituer un prétendu

rôle civilisateur conféré à la musique à ses tâches internes propres de musicien (faire de la musique).<sup>A</sup>

## 8 – RAISONANCES ET AFFINITÉS DES INTELLECTUALITÉS MUSICALES

Les *raisonances* et affinités de l'intellectualité musicale vont prendre des tours très différents selon les personnalités des *dividus* musiciens concernés : pour l'un, les *raisonances* musicalement fécondes viendront de la peinture (Klee pour Boulez), pour l'autre les affinités stimulantes tiendront aux bouleversements politiques de l'époque (la Révolution de 1848-1849 pour Wagner), pour un troisième, les apports viendront d'une philosophie donnée (Descartes pour Rameau) ou d'une nouvelle théorie scientifique (la problématique des faisceaux pour le second tome du monde-*Musique*).

Il n'y a donc pas, en matière de *raisonances* et d'affinités, de prescriptions générales qui vaillettent.

Décrivons cependant, au risque de trop simplifier ce réseau dense et divers, quelques grandes orientations.

### Théorique

La dimension théorique tend à entretenir des *raisonances* privilégiées avec les sciences, particulièrement avec les mathématiques.

En effet, ce sont les sciences, singulièrement les mathématiques, qui tendent à configurer le sens, dans une époque donnée, du mot *théoriser*.

Ainsi ce que nous avons appelé *principe du contemporain* (entre autres ceci : théoriser la musique contemporaine, c'est théoriser la musique selon une conception contemporaine de ce que théoriser veut dire) suscite un

A. On laisse ici de côté un tout autre type de circonstance où le *dividu* musicien se trouve happé, hors du monde-*Musique*, par telle ou telle circonstance politique. Il peut alors arrêter quelque temps ses activités musicales pour se consacrer aux tâches politiques de l'heure (tel fut le cas pour Wagner en 1849, pour Schoenberg en 1933 ; tel pourrait être bientôt le cas pour nous musiciens si s'accusait l'alternative : guerre ou politique émancipatrice?), mais il se consacre alors aux tâches politiques immédiates sans le faire *en musicien*, en particulier sans disposer la musique comme réponse (imaginaire et inconsistante) aux questions politiques du temps...

intérêt particulier du musicien pensif pour les nouvelles manières scientifiques et mathématiques de théoriser.

### Critique

La dimension critique tend à entretenir des *raisonances privilégiées* avec les autres arts, singulièrement avec la poésie et la littérature.

En effet, la musique partage spontanément avec les autres arts la question d'évaluer la portée proprement artistique de telle ou telle œuvre et les influences artistiques s'exerçant – directement ou médiatement – entre pièces, œuvres et chefs-d'œuvre. Comme on le verra à l'occasion de Rameau (III. iv), la dimension critique est ainsi venue à l'intellectualité musicale par l'intermédiaire d'un Diderot, fondateur de la critique littéraire en matière de peintures.

Le principe du contemporain se donnera ici de la manière suivante : évaluer en musicien les interactions contemporaines entre œuvres musicales passe par une conception contemporaine de ce qu'*interaction proprement « artistique »* veut dire.

### Esthétique

La dimension esthétique, enfin, tend à entretenir des *raisonances privilégiées* avec la politique (entendue comme pensée collective en acte de la transformation du « Monde » et non pas comme gestion mesurée des affaires étatiques) de son temps.

En effet, c'est bien par la politique, comme action pensive ou pensée active du collectif comme tel, qu'une appréciation prescriptive d'un environnement collectif (moins de ce qu'il est que de ce qu'il peut et doit être) se donne pour la dimension « esthétique » d'une intellectualité musicale donnée.

Le principe du contemporain se donnera ici de la manière suivante : évaluer en musicien les *raisonances contemporaines du monde-Musique* avec son environnement passe par une acceptation contemporaine de ce que « environnement » (entendu comme espace d'action collective concertée pour « changer le monde ») veut dire.

## Nouage général 1

Reste que le nouage général de ces trois dimensions en une intellectualité musicale proprement dite (qui ne sera pas la simple somme d'un processus théorique, d'un processus critique et d'un processus esthétique) tend à entretenir cette fois des affinités particulières avec la philosophie comme telle s'il est vrai que la philosophie tend précisément à configurer une acception de ce que *contemporain* veut dire en matière de pensée (de quelle manière les différentes vérités et sujets procédant d'événements disparates configurent une acception contemporaine du sens même du mot *penser*...). La philosophie configure ainsi une pensée de l'époque comme telle, de ce qui fait époque (au double sens : ce qui fait cette époque en sa spécificité, et ce que *faire époque* veut désormais dire).

### *Intellectualités et philosophie*

Représons-le : dans tout ce livre, nous parlons de la philosophie comme constituant un espace de pensée absolument singulier, autoconstitué autour de ses enjeux propres (pour l'essentiel la question de la vérité et donc du sujet, quelles que soient les diverses dénominations adoptées pour la chose), de ses concepts et de ses modes spécifiques de discursivité.

À ce titre, et contrairement à l'usage ordinaire des termes, nous distinguons *philosophie* et *intellectualité* : l'exercice d'une intellectualité spécifique par le musicien ou le poète, le mathématicien ou le physicien, le militant ou l'amant, ne doit pas être assimilé à une pratique de la philosophie (même si l'expérience atteste d'une affinité élective entre intellectualités et philosophie) : l'intellectualité musicale n'est pas une philosophie (ni l'inverse, au demeurant), et le musicien pensif n'est nullement un philosophe, et vice versa<sup>A</sup>.

## Nouage général 2

Enfin raisonnances et affinités qui nourrissent ces intellectualités musicales vont elles-mêmes entretenir un rapport privilégié avec l'érotique (entendue comme pensée en acte du deux des sexes selon l'amour).

---

A. Si, dans certains cas, le philosophe est aussi musicien (Rousseau, Nietzsche, Adorno) et le musicien également philosophe (Hugues Dufourt), l'hypothèse de départ est que, dans chaque cas, cela fait deux.

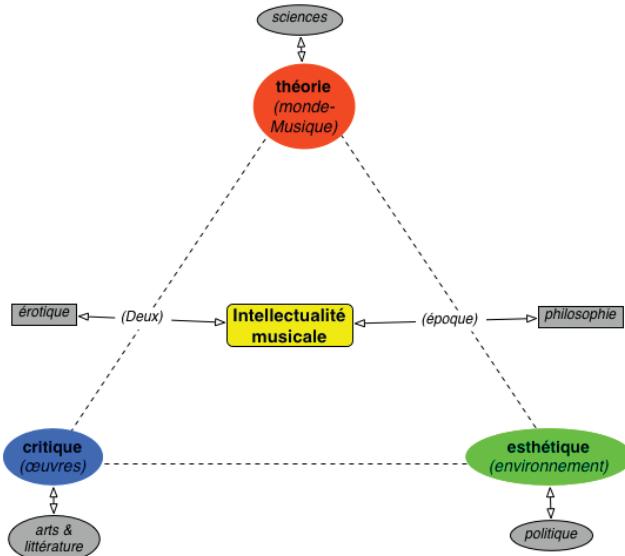
### III. LE MUSICIEN ET SON INTELLECTUALITÉ MUSICALE

En effet, l'érotique – entendue comme l'amour autorisant, à partir de la différence sexuelle, qu'existe en acte et en pensée du Deux comme tel (un Deux qui n'est ni numérique – qui n'est donc pas du type 1+1, ni unité dialectique) – peut éclairer ce qu'une affinité non fusionnante entre la musique et une autre pensée peut être.

Le principe du contemporain se donnera ici de la façon suivante : évaluer l'affinité contemporaine de la musique avec telle ou telle autre pensée passe par une approche contemporaine de ce qu'affinité entre dynamiques hétérogènes veut dire.



Au total, on résumera ces *raisonnances* et affinités de l'intellectualité musicale selon le diagramme suivant :



#### 9 – ARTICULATION ET NOUAGE DES TROIS DIMENSIONS

Une intellectualité musicale donnée va être l'articulation spécifique des trois dimensions distinguées ci-dessus, leur nouage et leur fécondation plutôt que leur simple juxtaposition.

Seul un examen systématique des différentes intellectualités musicales existantes (plusieurs dizaines) permettrait d'explorer analytiquement les grands types de nouage entre dimensions théorique, critique et esthétique.

On peut cependant, *a priori*, pressentir certaines grandes catégories de nouage :

- nouages à deux : critique théoriquement ou esthétiquement constituée, théorie esthétiquement constituée ou assise de manière critique, esthétique établie sur une base critique ou théorique... ;
- nouages à trois : critique théoriquement constituée selon une conception esthétiquement gagée de ce que *théorique* veut dire, théorie d'une esthétique assise de manière critique, esthétique générée par une critique théoriquement fondée...

Comme on peut facilement le voir, notre principe du contemporain va tendre à configurer un tel nouage des trois dimensions d'une intellectualité musicale puisque, par exemple, théoriser la musique de manière « esthétiquement » contemporaine est ce qui autorise une critique esthétiquement et théoriquement éclairée.

Comme on le verra (III. vii) avec l'intellectualité musicale de Boulez, ce type de nouage à trois peut se diversifier selon le brin qui vient parachever le nouage : chez Boulez, la théorie vient, à partir de 1952, nouer critique et esthétique au moyen de la catégorie de « langage musical » ; la critique vient, dans les années quatre-vingt, nouer théorie et esthétique au fil de « l'enjeu thématique » alors que, dans l'intermédiaire, l'esthétique avait noué critique et théorie dans le moment-Darmstadt (1960-1963). Au total, ce nouage à trois prendra alors la forme tout à fait particulière d'un nouage *borroméen* où deux quelconques des dimensions ne sont nouées que par la troisième.

## 10 – DEUX TYPES DE DISCURSIVITÉ

Enfin les intellectualités musicales vont se diversifier selon deux grands types de discursivité, ou deux styles globaux de discursivité :

- une discursivité essentiellement *catégorisante*, dont le modèle est plutôt *scientifique*, et qui s'attache à articuler le dire-la-musique sur un réseau serré, dense et conséquemment soutenu de catégories spécifiques (tel est le fait de l'intellectualité musicale ramiste comme de celle qui opère dans ce tome) ;

– une discursivité qui relève plus de la *phrase*, dont le modèle sera cette fois le discours *littéraire*, et qui s'attache à capter, dans les rets de ses paragraphes, la dynamique de la musique (tel est le fait des intellectualités musicales de Wagner, Boulez, Boucourechliev ou Rosen – pour s'en tenir à celles qui feront ici l'objet d'une monographie).

## 11 – UNE CONSTELLATION

Telle est donc notre constellation d'intellectualités musicales qu'il nous revient maintenant d'explorer, non pour en faire un relevé systématique – cela mériterait un travail spécifique d'une tout autre ampleur – mais pour en identifier les grandes lignes de force aptes à orienter et consolider l'intellectualité musicale spécifique au principe de ce livre.

Avant de nous y engager, proposons la cartographie provisoire suivante de notre constellation :

