

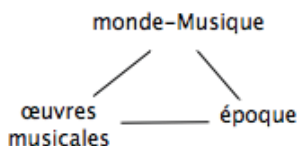
XIV. L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE AUJOURD'HUI

Si la constellation des différentes intellectualités musicales (lesquelles, rappelons-le, se compte par dizaines) ne fait pas à proprement parler Histoire continue et totalisante – pas davantage, au demeurant, que la musique ne le fait elle-même –, si les efforts des musiciens pensifs pour réfléchir la pensée musicale ne font donc pas *un* (comme la musique sait par contre le faire, du moins depuis qu'elle s'est constituée en monde), demeurons-nous alors livrés à la simple dispersion des différentes réflexions de musiciens pensifs ?

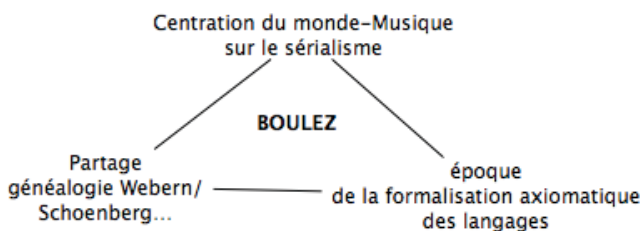
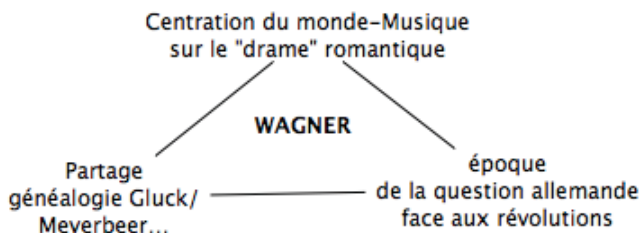
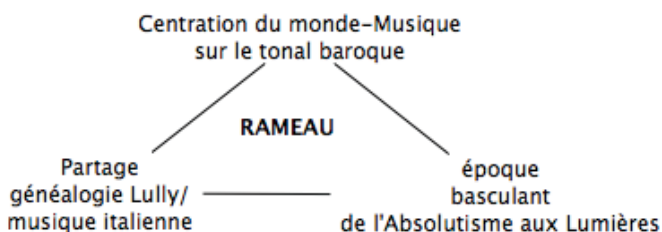
1 – UNE CONSTELLATION DE MONADES

Nous l'avons vu : chaque intellectualité musicale réfléchit les interactions entre certaines œuvres musicales, un état du monde-*Musique* et une époque donnée.

Chaque intellectualité musicale s'empare ainsi du triangle de pensée suivant :



pour le ressaisir en une configuration particulière. D'où, par exemple, les espaces de travail suivants pour les intellectualités musicales respectives de Rameau, Wagner et Boulez :



Chaque intellectualité musicale semble alors opérer comme une sorte de monade, introjectant dans son discours langagier l'ensemble d'un monde, de ses acteurs et de son époque si bien que les différentes intellectualités musicales tendent à n'entrer en rapport entre elles que *via* des états respectifs du monde-Musique, des œuvres et des époques : on n'a ainsi guère vu que Wagner évaluait l'intellectualité musicale de Rameau, ni même celle de Schumann ou de Berlioz. De même Boulez, s'il discute durablement avec Stockhausen et Pousseur ^A, n'éprouve guère le besoin de minutieusement

A. Et même le premier John Cage, avant que celui-ci ne capitule subjectivement face aux exigences compositionnelles minimales...

confronter son intellectualité musicale à celles de ces interlocuteurs, moins encore à celle de Schoenberg (Boulez se réfère abondamment aux œuvres de Schoenberg, mais guère à ses écrits).

Chaque intellectualité musicale se révèle ainsi d'autant plus autocentrée sur son propre espace de travail qu'il est de son essence d'intellectualité musicale de délimiter cet espace plutôt que d'en prendre acte. Ainsi des intellectualités musicales objectivement synchrones (par exemple celles de Boulez, Stockhausen et Pousseur, sans compter celles de Boucourechliev ou de Philippot) s'avèrent travailler sur des espaces sensiblement hétérogènes : les questions de Boulez (celle par exemple de la formalisation) ne sont nullement celles de Stockhausen.

Tout ceci tient au point suivant : les questions d'une intellectualité musicale donnée sont pour elle *constituantes* (une subjectivation musicienne donnée y objective ses points musicaux) et non pas pré-constituées.

Le troisième volume que nous concluons ici n'échappe guère à cette logique : il y a été question de formes plutôt que de fonds, de méthodes plutôt que de contenus, de mobiles plutôt que de motifs, d'*intensions* plutôt que d'aspects. L'enjeu en était moins une évaluation des intellectualités musicales contemporaines (comme si les points d'une intellectualité musicale pouvaient se constituer à partir d'une «histoire» des intellectualités musicales antérieures) que la consolidation de cette thèse : il y a bien des intellectualités musicales, qui ne relèvent ni de la musicologie, ni de l'esthétique universitaire ; les intellectualités musicales des musiciens pensifs existent bien, et cette distinction est lourde d'enjeux en matière d'Idées musicales.

2 – RARETÉ

Les intellectualités musicales, il est vrai, sont désormais devenues très rares. Le retournement de tendance est ici synchrone de celui qu'a connu l'intellectualité en général, et l'intellectualité politique en particulier. Qu'il suffise pour cela de rappeler ce qu'il en a été en matière de politiques émancipatrices ^A : le grand tournant s'est engagé à la charnière des années soixante-dix-quatre-vingt, la chose ayant pris en France le tour

A. Les politiques gestionnaires des États ont un destin réflexif tout autre : universitaire – les « sciences politiques » – et académique – « le » politique...

particulièrement marqué d'un « abaissement des intellectuels » ^A dont le nom *Mitterrand* fut l'emblème ^B.

L'intellectualité musicale ne fut pas en reste d'une telle débâcle : dès la fin des années quatre-vingt ^C, il était redevenu de bon ton que le compositeur se consacre à son artisanat et dénigre les tentatives de le verbaliser d'un « *À quoi bon ?* ». Ainsi la densification progressive des intellectualités musicales qu'on avait observée chez les compositeurs tout au long du xx^e siècle a-t-elle trouvé à ce moment son point d'arrêt avant de se retourner en une anti-intellectualité musicale plus ou moins explicite (la saturation, à ce même moment, des intellectualités musicales issues de la génération 1925 – Boulez, Stockhausen, Pousseur, Boucourechliev, Philippot ^D... – accompagnait cette inversion stratégique).

Faire le tour des intellectualités musicales toujours actives en ce début de xxi^e siècle revient donc à se confronter à une maigre série de singularités dispersées, nullement à un riche réseau en interaction réciproque comme tel était le cas autour de 1960 (à l'apogée de l'intellectualité musicale contemporaine).

Plutôt qu'examiner en général et un peu abstraitement ce qu'intellectualité musicale veut dire aujourd'hui, on préférera donc trancher le nœud gordien et se demander : qu'en est-il aujourd'hui de l'intellectualité musicale qui opère au principe de ce livre ?

Quittons pour ce faire un moment le « nous » de modestie : il convient ici de parler en son nom propre.



Je propose d'examiner mon propre travail de compositeur pensif selon deux volets : ses méthodes particulières et ses enjeux spécifiques.

A. Pour l'analyse de ce thème, voir le quinzomadaire d'opinion *Le Perroquet* (1981-1988) que nous avons fondé et animé, Alain Badiou, Charles Bréaud, Marc Fallet, Natacha Michel, Jean Peter et moi-même [Francis Anclois]. <http://www.entrettemps.asso.fr/Perroquet>

B. Voir ce que François Cusset a appelé « *le grand cauchemar des années quatre-vingt* » dans son livre *La décennie* (La Découverte ; 2006)

C. L'expérience de la revue *Entretemps* (1986-1992) suffirait à en témoigner : il est progressivement devenu très difficile de rassembler des articles de musiciens, en particulier de compositeurs, la musicologie française occupant progressivement le terrain abandonné par l'intellectualité musicale...

D. Jean Barraqué est mort en 1973

3 – TROIS EXEMPLES

Je partirai pour ce faire de trois thèmes, prélevés pour partie en amont de ce livre dans d'anciens travaux :

1. *Schoenberg*. Il s'agissait alors pour moi (vers la fin des années quatre-vingt-dix) de repenser Schoenberg comme proposition musicale toujours active (et non pas renvoyée au passé, c'est-à-dire au simple répertoire); l'enjeu concernait un certain nombre de questions compositionnelles intéressant l'avenir à donner à ma propre œuvre musicale. L'exposition des principaux résultats de ce travail se trouve dans mon livre *La singularité Schoenberg*¹.

2. *Le concert*. Il s'agissait cette fois (début des années quatre-vingt-dix) de penser le concert musicalement (et non plus sociologiquement, c'est-à-dire en extériorité objectiviste à la musique et à ses œuvres) : l'enjeu en était la direction artistique d'un ensemble de musique contemporaine^A. L'exposition des résultats de ce travail se trouve dans deux ouvrages collectifs : *Les enjeux du concert de musique contemporaine*² et *Le concert*³.

3. *L'écoute*. L'enjeu était ici de penser l'écoute comme foyer de la musique (à distance de la perception et de l'audition, mais aussi de l'ouïe, du simple entendre et du comprendre) en sorte de désencercler la conception musicienne de la pensée musicale d'une simple dialectique écriture-perception dans la quelle un certain sérialisme l'avait cantonnée^B. Le premier résultat de ce travail a consisté en une série d'articles et de cours^C avant de trouver sa forme conclusive dans la première partie de ce livre.

Schoenberg, le concert, l'écoute : ces trois thèmes configurent les points de partage suivants :

- Le nom *Schoenberg* vient-il épingler une orientation musicale et musicienne réservée au musée ou profile-t-il encore un à-venir susceptible d'orienter des volontés compositionnelles ?
- La pratique du concert n'a-t-elle de raisons d'être qu'extra-musicales (d'ordre économique, social, etc.) ou a-t-elle aussi – et pour le musicien

A. L'ensemble *Entretemps* (1993-1996) dont mon ami Hacène Larbi assurait la direction musicale.

B. Ce cantonnement revenait essentiellement à thématiser l'acte compositionnel comme figuration perceptive d'une formalisation écrite.

C. On trouvera les références de ces travaux dans les Annexes du quatrième et dernier volume.

avant tout – des raisons d’être proprement musicales, et dans ce cas lesquelles ?

– La musique est-elle de part en part ordonnée à une logique perceptive et cognitiviste de son matériau sonore ou sait-elle mettre en œuvre une autre logique de l’entendre, en rupture endogène des précédentes, susceptible d’être thématisée comme art de l’écoute ?

Comment aborder ces thèmes et selon quelles méthodes ?

4 – MÉTHODE DE TRAVAIL

Par *méthode* de l’intellectualité musicale, j’entendrai ici sa méthode de *constitution*, non sa méthode d’*exposition* : je m’intéresserai donc ici à la manière dont l’intellectualité musicale travaille (comment elle démarre, progresse, conclut) plutôt qu’à sa manière de rendre compte de ses résultats : le plus souvent, le processus de constitution d’un discours se trouve effacé par son mode d’exposition si bien que reconstituer *a posteriori* la genèse de telle ou telle entreprise s’avère une tâche à la fois fastidieuse et vaine ; il est par contre bien plus facile de rendre compte de ses propres travaux.

Pour ce faire, repartons des trois caractéristiques (qu’on pourrait dire *éducatives* plutôt qu’*instructives*) de toute intellectualité musicale :

- sa composante théorique est *prescriptive* et non pas *descriptive* ;
- sa composante critique est *partisane* et non pas *savante* ;
- sa composante esthétique est *militante* et non pas *érudite*.

On en déduira pour l’intellectualité musicale au principe du présent livre les traits spécifiques suivants :

- Si l’intellectualité musicale n’est pas une totalisation, elle opère localement, à partir de singularités et donc de points.
- Si l’intellectualité musicale n’est pas une objectivation extérieure, elle opère subjectivement, à partir de symptômes, donc de points situés.
- Si l’intellectualité musicale n’est pas une instruction et une législation, elle vise à convaincre et pour cela doit trancher.

Pour voir comment tout ceci peut être mis en œuvre, je vais exposer ma propre méthode de travail selon les trois têtes de chapitre suivantes : comment, d’abord, choisir un point pour ce travail ? Comment, ensuite, situer le point qu’on vient de retenir ? Comment, enfin, faire travailler ce

point dans la situation précédemment identifiée, comment délimiter dans le temps un tel travail, en particulier comment le conclure ?

5 – A. DÉCIDER UN POINT

Un *point* désigne ici une question subjective, non pas une interrogation savante et érudite (sans autres enjeux donc que de savoirs). Un point s'attache ainsi à un projet musicien et à une orientation musicale.

Un musicien donné dispose-t-il alors d'une méthode générale pour retenir un tel point, pour circonscrire un problème, sélectionner une question, décider d'un enjeu ? Non, bien sûr.

Moment de subjectivation

Tout partira en fait d'un moment de subjectivation, et il n'existe guère de méthode pour décider d'une impulsion initiale, laquelle prend nécessairement la forme d'une surprise, d'une convocation se donnant comme une évidence. En ce sens, la subjectivation de ce moment initial ressemble à une révolte, qui ne se construit pas mais advient ou n'advient pas. Elle prend ainsi souvent la forme première d'un refus, d'un « Non ! » qui va ensuite devenir intellectualité musicale pour autant que ce refus initial conduit à en extraire le *Oui* qui lui est sous-jacent et, implicitement, le motive.

Reprenons nos trois exemples.

– Pour Schoenberg, tout est parti pour moi du refus de considérer que le rapport à la musique de Schoenberg serait enfermé dans le dilemme d'un « Schoenberg est mort ! » (Boulez ⁴) et d'un « Aimer Schoenberg ! » (Revault d'Allonnes ⁵), refus enraciné dans ma passion pour la musique de Schoenberg et la conviction qu'une puissance musicale gisait toujours là ; il s'agissait à partir de là de dégager ce qui de cette musique était toujours réactivable et, par là, porteur d'une nouvelle détermination à composer aujourd'hui.

– Pour le concert, tout a procédé d'une même insatisfaction personnelle de ne trouver aucun discours musicien sur la délicate question de la programmation musicale : les commentaires sociologisants et historicisants du concert abondaient certes, mais ils n'étaient d'aucun usage pour un musicien en charge de programmation. N'y avait-il pas pourtant un intérêt intrinsèquement musical à ce qu'une œuvre dialogue

avec une autre? N'y avait-il pas lieu de dégager certaines lois propres à ces possibilités d'interaction musicale qu'offrait tout concert intelligemment conçu?

— Concernant enfin l'écoute, le point de subjectivation tenait à mon insatisfaction face à une certaine hégémonie contemporaine des problématiques de la perception et du cognitivisme quand ma conviction était que l'intérêt proprement artistique de la musique relevait d'un tout autre type d'activité.

Dans chaque cas, l'enjeu de ce premier moment est de passer d'un refus à la conviction qu'en ce point, jusque-là inaperçu, il y a possibilité d'un nouveau vouloir ^A proprement musicien : il y a nécessité de verbaliser et peut-être théoriser une expérience musicienne déjà aqise.

Une réflexion sur une décision toujours déjà prise

La décision d'un tel point ne se fait donc nullement par tri parmi une liste de sujets possibles (telle celle qu'un directeur de thèses peut proposer à ses étudiants); la sélection ne se fait pas sur catalogue mais spontanément, sans réflexion préalable : la réflexion suit la décision plutôt qu'elle ne la précède.

En ce sens, on peut en dire ce que Kierkegaard disait de la foi (c'est-à-dire somme toute d'une modalité particulière de conviction) : quand le point apparaît à la conscience, on le *reconnaît* (il s'agit là d'une première fois qui s'avère être une seconde occurrence, une *reprise*).

On pourrait tout aussi bien inscrire l'émergence d'un tel point dans la problématique déjà abordée de la délibération sartrienne : le musicien se met à délibérer avec lui-même pour prendre mesure d'une décision qu'il a déjà prise et dont il entreprend d'évaluer la discipline des conséquences.

Une méthode adéquate à ce type de reconnaissance peut alors relever de ce que Freud appelait *l'attention flottante* : elle peut déceler une saille qui ressortira alors d'autant plus nettement que la lumière projetée sera latérale, incidente (et non pas frontale et orthogonale) à la matière examinée.

A. J'utilise ici volontairement la substantivation du verbe *vouloir* plutôt que le mot « *volonté* » qui désigne pour sa part une faculté (d'ordre plus ou moins psychologique) dont il ne m'est nullement nécessaire de supposer l'existence.

Une modalité particulièrement féconde pour déployer ce type de lumière incidente sur la musique, pour mobiliser ce type d'attention flottante, pour déceler les convictions musicales latentes, semi-conscientes qui peuvent mériter investigations et réflexion explicite, est alors de penser la musique « avec » d'autres formes non musicales de pensée, de tenter de penser la musique à la lumière d'autres disciplines. Pour que cette lumière soit bien incidente plutôt que frontale, il est alors préférable que les pensées retenues ne se présentent pas comme pensées (philosophiques, mathématiques, physiques, politiques, psychanalytiques...) *de la musique* mais bien des pensées tournées vers d'autres champs : l'effet de surgissement d'une intuition musicale sera d'autant plus probable que l'éclairage de la musique se fera de biais.



Supposons que nous soyons désormais en possession de notre point, de notre question, de notre enjeu. La question de méthode devient alors : de quelle situation ce point va-t-il relever ? Dans quel contexte va-t-il prendre forme et consistance ? De quel environnement ses enjeux vont-ils pouvoir être redevables ?

Ce faisant, on ne présupposera pas que la situation, le contexte, l'environnement du point sont déjà clairement donnés : il reviendra au musicien de définir les contours pertinents du champ où son point va pouvoir être mis au travail.

6 – B. SITUER LE POINT

Comment contextualiser le point décidé ?

Il s'agit ici de prendre ses distances avec l'idée convenue que pour comprendre une question, il faudrait d'abord en faire l'histoire quasi-exhaustive puis faire le tour de ses multiples déterminations. Il ne s'agit pas, bien sûr, de nier l'histoire de la question retenue, ni ses corrélations innombrables (le premier volume de ce livre y procède par exemple en matière d'écoute musicale) mais de se demander comment il est possible de prendre tout cela en compte sans s'y perdre, comment il est possible de parcourir les détours de cette histoire et les régions de cette situation en gardant pour boussole la subjectivité propre du point adopté.

La méthode adoptée sera ici double : elle consistera d'une part en la mise en œuvre d'un régime particulier d'historicité, et d'autre part en une exploration monographique de ce régime selon différentes dimensions.

Régime musicien d'historicité

Qu'entendre d'abord par *régime d'historicité* ?

Il s'agit grosso modo d'une manière d'articuler passé, présent et futur selon un partage entre le possible et l'impossible. Disons simplement ceci (avant d'y revenir plus en détail dans un chapitre spécifique ^a de notre prochaine grande partie) : il s'agit de dégager ce qu'on appellera un régime *musicien* d'historicité (que l'on pourrait alors distinguer d'un régime *musicologiste-historien* et d'un régime *musicologiste-encyclopédiste*) selon l'idée que la pensée circule du présent vers le passé – et non l'inverse –, ce qui suppose corrélativement de concevoir le présent comme un moment – non comme un instant –, moment délimité par un projet : le présent est ici déclaré, constitué par une entreprise de pensée dont il est le présent. En ce sens, le présent n'est pas hérité du passé, le passé ne lègue d'ailleurs nul présent (René Char : « *Notre héritage n'est précédé d'aucun testament.* ») mais tout au contraire, c'est un présent qui décide de son passé.

Corollairement pour la pensée, le futur véritable n'est plus un futur simple car ce futur simple devient incorporé dans le moment présent (comme l'état postérieur à son état *actuel*) – il s'agit donc ici du présent-futur d'une action en cours ; le véritable futur relève désormais d'un futur antérieur qui atteste de la manière dont ce présent en cours pourra être ultérieurement évalué comme passé : « *Plus tard, ce travail en cours aura été parachevé et par là intégré à la situation actuelle.* »

Ainsi, dans nos trois exemples :

- Il s'agit de soutenir que Schoenberg appartient encore (par un angle à préciser) à notre présent, non à notre passé. Tel était très exactement « le » point à travailler.
- Il s'agit également de soutenir que le concert doit être considéré comme relevant du présent de l'œuvre (au titre des interactions entre œuvres qui la constitue), singulièrement du présent de l'œuvre contemporaine, et c'est en ce sens qu'il va s'agir de réfléchir le concert.

A. Cf. IV. IV

– Quant à l'écoute, l'idée sera la suivante : si les théories de l'écoute sont bien historiques (inscrites dans l'histoire des idées), par contre l'existence de l'écoute elle-même adhère trop à l'existence même de la musique pour être dotées d'une histoire propre. En ce sens, s'il y a peut-être une « histoire de nos oreilles » ^A, en tous les cas cette histoire n'est certainement pas celle de l'écoute musicale. Et s'il y a une histoire de l'écoute musicale, alors cette histoire est intimement mêlée à l'histoire même des œuvres.

Quatre dimensions monographiques

Conformément à la méthode consistant à déclarer le présent du point examiné, il s'agit alors de le situer historiquement, ce que nous ferons selon quatre dimensions précédemment distinguées dans ce livre.

Généalogie

Il s'agit d'abord d'établir la généalogie du point ou de la question retenue. Une généalogie n'étant pas une chronologie, il s'agit ici d'identifier des trajectoires subjectives, les chemins de la subjectivation épousée.

Dans nos trois exemples, le premier trait frappant est la maigreur des généalogies reconstituables : en vérité, il apparaît que lorsqu'on tient un point véritable, sa nouveauté est suffisamment grande pour que peu de choses s'avèrent avoir été dites à son endroit.

Pour nourrir son point d'une généalogie minimale, il faut alors souvent explorer des généalogies négatives, soit ces généalogies contre lesquelles il est intéressant d'éprouver son point.

Dans le cas du travail sur Schoenberg par exemple, cela revient à éprouver la *singularité Schoenberg* contre l'énoncé du jeune Boulez : « Schoenberg est mort ! » Dans le cas de l'investigation sur l'écoute, il s'agit de mettre ses intuitions à l'épreuve des nombreuses théories de l'audition, ou du comprendre...

Ceci dit, il s'avère que même en prenant en compte ces généalogies négatives, la rareté est également à l'ordre du jour.

Pour reprendre nos exemples, en laissant ici de côté le cas du travail sur Schoenberg disposant forcément d'un peu plus de profondeur historique,

A. Voir les travaux de Peter Szendy

dans le cas du concert, il m'a fallu chercher les antécédents positifs chez les critiques de concert, dans des remarques émiettées (de compositeurs mais pas seulement : chez G. B. Shaw, par exemple) faute de trouver quelque embryon d'une théorie de la chose. Et en ce qui concerne l'écoute, il m'a fallu là aussi prélever des suggestions bien loin de la musique (chez Saint Paul et Freud...) plutôt que de véritables développements.

Archéologie

Il s'agit ici d'identifier l'état du monde-*Musique* dans lequel ce point et ses généalogies s'enracinent. Il s'agit ainsi :

- de préciser les questions musicales en jeu sous le nom Schoenberg : atonalisme, dodécaphonisme et constructivisme ; *Klangfarbenmelodie*...
- d'identifier les pratiques musicales significatives en matière de concert : par exemple celle de Schoenberg entre 1919 et 1921 (*Société d'exécutions musicales privées*), celle du *Domaine musical* (de 1953 à 1973), enfin celle de *l'Itinéraire* (à partir de 1973).
- de repérer, en matière d'écoute, les œuvres cardinales, leur type spécifique d'enjeux musicaux, etc.

Contemporanéité

Cette dimension concerne la manière dont le point dégagé et soutenu résonne avec d'autres points non musicaux. Il s'agit alors d'examiner de quelle manière ce point est contemporain de pensées, d'interrogations, de travaux, de subjectivations, de procès subjectifs relevant de tout autres ordres.

Dans nos trois exemples :

- De quoi le nouveau point de vue sur Schoenberg va-t-il être contemporain ? La réponse avancée sera : ce point est contemporain d'une certaine saturation du constructivisme dans laquelle la singularité Schoenberg ne s'enferme pas.
- La question musicale du concert s'avère contemporaine d'une déconstruction sociologisante de la chose musicale (qui soutient qu'on ne saurait parler du concert comme pratique musicale endogène et qu'il faut avant tout examiner sa constitution extrinsèque par la société dans laquelle il s'inscrit). Assumer *a contrario* l'autonomie musicale relative du concert impliquera d'assumer l'autonomie relative de la pensée musicale contre la sociologie de la musique.

– Concernant enfin l'écoute, le champ mobilisé apparaît très vaste puisqu'il s'agit d'examiner la contemporanéité possible d'une théorie musicienne de l'écoute musicale d'avec des problématiques bien différentes : philosophiques, psychanalytiques, mathématiques, poétiques, etc. ; la première partie de ce livre témoigne de ce type de travail.

Historialité

Reste l'historialité qui va désigner un ordre second de contextualisation : la manière dont l'état du monde-*Musique* se rapporte à l'état d'autres mondes ou plus globalement du *chaosmos*.

C'est en ce lieu que peuvent être prises en compte des déterminations non musicales, par exemple les déterminations socio-économiques des concerts. Ce niveau est moins déterminant : il prolonge la contextualisation.

L'enjeu sera par exemple de garder présent à l'esprit le contexte viennois dans lequel émerge la singularité Schoenberg, celui de l'après-68 français pour l'expérience du concert dans *l'Itinéraire* ou l'importance de la phénoménologie et de la psycho-acoustique dans une certaine dissolution de la spécificité musicale de l'écoute...

Le péril subjectif de l'historicisme

À ce niveau, le péril propre de l'intellectualité musicale est l'historicisme – considérer que le point, attaché par mille liens à son contexte, serait historiquement déterminable – et l'historiographie – tenir que l'exploration du point pourrait consister en une narration de son histoire.

Deux modalités viennent aujourd'hui orchestrer cette voie : la théorie de la *réception*, et, corrélativement, celle de la *genèse*. Ces deux modalités, complémentaires, tendent à dissoudre l'épaisseur de la chose en soi en l'encadrant par ses deux versants chronologiques : ses origines et ses retombées (tout de même que l'historicisme tend à réduire le moment présent en l'épaisseur vide d'un instant actuel, coïncé entre un passé au poids écrasant et un futur à l'indécision angoissante).

Pour qui tient qu'il y a un moment présent quand un projet vient l'instaurer (en le distendant de l'intérieur), les problématiques de génétique et de réception n'ont guère de pertinence.

Une fois cette contextualisation cadrée, une fois le point immergé dans une situation ramifiée, aux couches enchevêtrées, le problème de l'intellectualité musicale va être de suivre son point, de le mettre au travail sans le perdre, sans le dissoudre dans l'infini des résonances et, ultimement, d'arriver à en proposer une figure récapitulative. D'où la troisième dimension de notre méthode.

7 – C. DIAGONALISER

Comment mettre au travail un point simple et fini dans une situation complexe et infinie sans l'y dissoudre ? Comment le suivre à la trace sans se trouver condamné à une poursuite indéfinie sans conclusion possible ?

La méthode proposée va être une diagonalisation en deux volets : un tracé diagonal (infini) et le moment de le conclure.

Tracé diagonal du point dans la situation

Il s'agit d'abord de concevoir une manière de parcourir *globalement* la situation sans pour autant la totaliser. ^A

Une situation est toujours infinie, quand notre travail, lui, ne peut être que fini. Est-on alors condamné à ne parcourir que de tout petits bouts de la situation en sorte qu'on ne saurait connaître la situation que de manière hasardeuse et ridiculement partielle ?

Contre ce pessimisme, l'idée va être de dégager une caractéristique globale de la situation sans pour autant avoir à en faire le tour (inatteignable) ni le tout (impossible). Le principe de constitution de cette diagonale globale va être de rapprocher des éléments ou parties de la situation qui ne sont contigus que selon le fil diagonal tracé, ce qui revient à dire qu'on va les rapprocher selon un point de vue particulier, qui s'attache bien sûr à notre fameux point.

Par exemple, pour montrer la nouveauté de la théorie musicienne de Rameau, on pourrait songer à emprunter la voix systématique suivante : examiner cette théorie dans tous ses ressorts, la comparer à toutes celles

A. On distingue ce faisant une totalisation algébrique (qui passe par un décompte de « tous » les éléments de la situation) d'une globalisation topologique (qui embrasse l'espace concerné de part en part, ou d'un bout à l'autre).

de tous ses prédécesseurs en contextualisant chaque élément rencontré en sorte de ne pas faire de contresens, de délimiter chacun des nouveaux pas conquis sur l'époque, etc. On s'engagerait ainsi dans le travail monomaniac de toute une vie, dont rien ne garantirait alors qu'il puisse en sortir une seule idée véritable.

À cela, on opposera la voie suivie pour ce livre : après une première lecture du travail de Rameau, poser une hypothèse sur sa nouveauté (en l'occurrence sur la nouveauté de son intellectualité musicale) puis la mettre à l'épreuve de l'œuvre (écrite) de Jean-Philippe Rameau. Le but est alors de dégager une nervure globale (c'est-à-dire qui parcourt l'œuvre en question de part en part, d'un bout à l'autre) susceptible de nous intéresser. Pour cela, il faudra procéder par (re) lecture transversale de l'œuvre en sorte d'y repérer les traits saillants permettant d'y tracer une diagonale.

Si « situation » désigne ici l'ensemble de l'œuvre écrite de Rameau, il faut ainsi la parcourir globalement (plutôt que totalement) avec une certaine vitesse de lecture et de considération pour ne pas s'y enfoncer inutilement à chaque pas, en sorte de repérer les points d'appui aptes à déterminer la diagonale. On retrouve ce faisant l'importance de l'attention flottante évoquée précédemment, de cette lumière incidente qui fait ressortir les points saillants.

Ensuite, il s'agit de reprendre ces points d'appui pour en éprouver l'épaisseur, la consistance, l'assise en sorte de construire notre parcours. On reconnaîtra là le travail présenté dans ce livre et argumenté selon un florilège de citations prélevées tout au long de l'œuvre de Rameau, cortège réaménagé en sorte de dégager le profil qui nous importe.

Dans toute diagonalisation de ce type, une part importante revient alors au hasard : c'est à ce titre qu'une diagonale n'est pas exactement une oblique, laquelle conserve un même angle d'incidence d'un bout à l'autre. Une diagonale, elle, procède en zigzag, au gré de rencontres qui n'ont rien de nécessaire. On dégage parfois une telle diagonale en travaillant par capillarité : en progressant d'un point à un autre, inopinément rapproché, en suivant des pistes suggérées par telle ou telle occurrence, en remontant des fils, en épousant des dérivations.

On rencontre alors un problème majeur : au bout d'un certain temps où l'on s'est ainsi plongé dans la situation, où l'on a dérivé diagonalement au gré des rencontres tout en restant constamment aimanté par le point dont

la subjectivation polarise les éléments retenus de la situation, comment s'arrêter et conclure ?

« Le moment de conclure » (Lacan)

Cet aspect touche à ce que Lacan a appelé dans son fameux texte *Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée* de 1945 ⁶ « le moment de conclure », troisième partie de ce qu'il appelle « le temps logique » (après « le temps pour comprendre » et « l'instant du regard »).

Comment ce moment est-il décidable ?

Je ne pense pas qu'il y ait ici des directives formellement identifiables car ce moment va découler de la nature particulière du point examiné et des résultats acquis au fur et à mesure des rencontres déjà faites. Disons que ce moment intervient lorsqu'une certaine condensation, ou cristallisation, s'opère.

Ainsi, je me suis arrêté concernant Schoenberg quand il m'a semblé possible de dégager ce que j'ai appelé *un style de pensée musical* singulier. Concernant le concert, j'ai interrompu mon travail après avoir esquissé un premier dispositif catégoriel pour l'analyse de concert. En matière d'écoute cette fois, j'ai scandé mon propos quand le travail permettait de caractériser globalement une écoute à l'œuvre (*globalement* voulant ici dire : quand l'écoute dégagée s'est avérée capable de donner « Forme » – au sens musical du terme – à l'œuvre en jeu).

On voit comment dans chacun de ces cas, la diagonale vient forcer une clôture qui n'est pas exhaustive, ouvrant alors la possibilité de reparcourir ultérieurement la situation selon d'autres diagonales, selon d'autres points, ou selon l'ancien point légèrement déplacé. Autant dire que cette clôture par le moment de conclure n'est pas une saturation et laisse ouverte la possibilité d'y revenir ultérieurement.

8 – LE PÉRIL DE L'ÉRUDITION

Un vaste péril spécifique vient ici menacer notre entreprise.

Il se présente en premier abord comme celui de l'exploration encyclopédiste : il faudrait par exemple tout savoir sur Schoenberg avant d'oser soutenir une thèse à son propos, tout savoir sur l'histoire du concert avant

d'engager une problématique du concert contemporain... Vu sous cet angle, l'encyclopédie se présente comme une défense : il s'agit de se prémunir à l'avance contre de possibles critiques.

Mais le vrai péril subjectif tient plutôt à une captation affirmative, non à la simple peur d'un dommage.

Le vrai péril tient à la constitution subjective d'une figure d'érudition : le danger est que l'investigation de la situation donne lieu à une pure et simple accumulation, progressive et ordonnée, de savoirs selon deux directions : une extension (développement horizontal) et un approfondissement (développement vertical).

Michel Foucault pointe de l'intérieur ce péril subjectif quand il évoque « *la voie de tout repos de l'érudition* ». Voici par exemple ce qu'il disait en 1975 (au début de son cours au Collège de France intitulé « *Il faut défendre la société* » ⁷) :

« Que le travail que je vous ai présenté ait eu cette allure à la fois fragmentaire, répétitive et discontinue, cela correspondrait bien à quelque chose qu'on pourrait appeler une "paresse fiévreuse", celle qui affecte caractériellement les amoureux des bibliothèques, des documents, des références, des écritures poussièreuses, des textes qui ne sont jamais lus, des livres qui, à peine imprimés, sont refermés et dorment ensuite sur des rayons dont ils ne sont tirés que quelques siècles plus tard. Tout cela conviendrait bien à l'inertie affairée de ceux qui professent un savoir pour rien, une sorte de savoir somptuaire, une richesse de parvenu dont les signes extérieurs, vous le savez bien, on les trouve disposés en bas des pages. Cela conviendrait à tous ceux qui se sentent solidaires d'une des sociétés secrètes sans doute les plus anciennes, les plus caractéristiques aussi, de l'Occident, une de ces sociétés secrètes étrangement indestructibles, inconnues, me semble-t-il, dans l'Antiquité et qui se sont formées tôt dans le christianisme, à l'époque des premiers couvents sans doute, aux confins des invasions, des incendies et des forêts. Je veux parler de la grande, tendre et chaleureuse franc-maçonnerie de l'érudition inutile. »

Paresse fiévreuse, inertie affairée, savoir pour rien, richesse de parvenu, érudition inutile, le portrait est sévère, d'autant plus qu'il vient d'un Grand-Maître de cette secte. Inutile je pense d'insister sur la tentation que représente cette voie pour qui va devoir mettre son point au labeur de textes et partitions. S'y opposer relève du courage que requiert toute pensée véritable : le courage initial de décider son point, le courage d'assumer la délimitation de la situation où ce point va être mis au travail, et le courage

de conclure lors même que l'investigation pourrait indéfiniment se poursuivre selon son charme propre.

C'est à ce prix du courage que la méthode proposée autorise le déploiement par étapes d'une intellectualité musicale assumant son autonomie d'orientation.

9 – ENJEUX

Examinons maintenant les enjeux actuels de l'intellectualité musicale qui s'affirme dans notre livre. Nous procéderons ici plus rapidement s'il est vrai que ces enjeux prolongent en bonne part ceux qu'on expose ici (théoriser l'écoute musicale à l'œuvre, théoriser un monde-*Musique* logiquement noué autour de son solfège, déployer la catégorie d'intellectualité musicale propre au musicien pensif, expliciter ce que *raisonance* exogène du monde-*Musique* veut dire).

Trois enjeux me semblent aujourd'hui devoir prolonger ces considérations :

- qu'en est-il aujourd'hui de l'œuvre composite ?
- qu'en est-il de la crise actuelle de l'écriture musicale ?
- qu'en est-il de nouvelles figures d'alliances entre musiciens et non-musiciens, alliances aptes à stimuler les *raisonances* exogènes de la musique ?

10 – A. L'ŒUVRE COMPOSITE

Nous avons déjà abordé, avec Wagner, la question de l'œuvre composite, vue comme généralisation de l'œuvre musicale fécondée par un flux temporel hétérogène que la musique accueille en son monde.

Cette question de l'œuvre composite prend, à bien des tours, une importance nouvelle en l'état actuel de la musique et de son monde : il semble bien que l'œuvre musicale ait aujourd'hui un besoin urgent de s'appuyer sur d'autres formes de pensée pour prolonger son travail propre.

S'il est vrai, comme le posait Adorno, que « *l'art a besoin de quelque chose qui lui est hétérogène pour devenir art* » et que la musique a régulièrement besoin de se ressourcer en se confrontant intimement à d'autres arts, alors notre moment musical présent serait un de ces moments où l'œuvre

musicale gagne à accueillir en son cours le plus intime le cours temporel hétérogène d'un tout autre mode sensible de pensée.

Nous avons déjà indiqué notre propre hypothèse de travail : une telle œuvre composite révèle cette capacité propre de la musique de constituer une aura poétique de l'œuvre musicale – nous y reviendrons plus en détail dans le chapitre IV. 11 consacré à certaines *raisonances* musique-mathématiques.

Théoriser l'œuvre musicale composite, établir par la critique ses généalogies, clarifier ce qui de ce temps accompagne ce besoin musical, tel serait un des prolongements possibles de ce livre.

11 – B. LA CRISE DE L'ÉCRITURE MUSICALE TRADITIONNELLE

Le second enjeu tient à un point que nous avons également précédemment abordé ^A : l'écriture musicale traditionnelle à la lettre (c'est-à-dire à la note) est aujourd'hui en crise à mesure de sa difficulté à rendre musicalement raison des nouveaux matériaux sonores que l'époque fournit à la musique et que celle-ci entreprend d'intégrer à son monde.

Cette crise, touchant au solfège, touche *ipso facto* à la logique même du monde-*Musique*, autant dire à son principe fondamental de consistance. D'où au demeurant que les attaques contre le solfège musical se transforment inmanquablement en attaques contre la musique elle-même, contre son unité de pensée, et promeuvent le thème proprement désastreux « des musiques », thème dont l'essence est d'éradiquer toute ambition musicale proprement artistique en sorte d'enfermer la musique dans sa fonction culturelle : à chaque groupe, ethnie et communauté, à chaque identité collective, sa musique !

Cette crise est d'autant plus importante qu'il est bien nécessaire aujourd'hui de réformer la vieille note de musique, de lui associer des compléments, de l'entourer et la vêtir de nouveaux attributs (somme toute comme les partitions d'œuvres composites électroacoustiques tendent à le faire en associant à une simple note un cortège de nouvelles notations) : « *La seule notation future logique sera celle qui englobe la précédente.* » Boulez ⁸

Le chantier est donc ici capital. Certes il ne relève qu'en second ordre de l'intellectualité musicale proprement dite (il relève avant tout du travail

A. II. XIII

de composition) mais celui-ci doit cependant être ressaisi en intellectualité si l'on veut qu'il oriente progressivement (la tâche est ici d'assez longue haleine) le travail concret du musicien.

12 – C. LES ALLIANCES EXTRA-MUSICALES DU MUSICIEN

Enfin le musicien ne saurait seul faire face au nihilisme croissant de l'époque : il lui faut déployer de nouvelles alliances avec d'autres artistes, avec des scientifiques et des militants, en sorte d'activer les *raisonnances* extra-musicales dont la musique est aujourd'hui plus que jamais capable.

Nous allons longuement revenir dans notre dernière grande partie sur ces *raisonnances*. Nous y verrons qu'elles sont capitales pour l'avenir même de la musique comme monde autonome (rappelons notre leitmotiv : l'autonomie n'est pas une autarcie). Il n'est que de voir combien toute autonomie de pensée est aujourd'hui attaquée de toutes parts pour prendre mesure du péril qui menace le monde-*Musique*, le musicien pensif et son intellectualité propre. À ce péril comme à tout autre, l'essentiel est de répondre non pas en préservant défensivement un territoire mais en tirant parti de cette adversité pour réaménager son propre espace de pensée, pour en partie le déplacer et changer de terrain. D'où l'acuité aujourd'hui de la question des nouvelles alliances et des affinités extérieures.

Sur ce terrain, l'intellectualité musicale a un rôle significatif à jouer (à côté de la composition) pour convaincre, rallier, initier de nouvelles pistes de pratiques et recherches communes.

13 – AU TOTAL...

Soutenir une conception contemporaine de l'œuvre musicale composite, orienter l'élargissement de l'écriture musicale autour de sa note constitutive, concevoir les nouvelles alliances entre musiciens et non-musiciens et les diriger selon le génie propre des *raisonnances* extra-musicales, tout ceci configure ainsi les tâches présentes (et immédiatement à venir) d'une intellectualité musicale assumant l'existence d'un monde-*Musique* agi par des morceaux mettant l'écoute musicale à l'œuvre.

Examinons maintenant, dans notre dernière grande partie, ce qu'il en est des *raisonnances* exogènes du monde-*Musique*.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. Cahiers de l'Ircam (Ircam-L'Harmattan, 1998)
2. Éditions du Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc, 1997)
3. avec Françoise Escal (L'Harmattan, 2001)
4. in *Relevés d'apprenti* (Seuil, 1966)
5. Christian Bourgois, 1992
6. *Écrits*, p. 197...
7. Cours de 1976 (Hautes Études. Gallimard-Seuil, p. 6)
8. *Temps, notation et code* (*Points de repère*, p. 80)