

## I. BRÈVE OUVERTURE

### 1 – QUAND LE MUSICIEN MARCHE SUR SES DEUX JAMBES...

Soutenir, comme nous le faisons dans ce livre, que la musique relève d'une autonomie de pensée et d'une consistance logique de monde susceptibles de constituer en art véritable une problématique de l'écoute (ressaisissant ainsi l'aptitude traditionnelle de la musique à mettre les corps en danse – voire en transe – pour les recentrer sur ce qui-vive auditif dont son corps-accord est capable) ne doit pas nous conduire à une conception unilatérale de ce que monde-*Musique* et *art de l'écoute* veulent dire : *autonomie* doit ici s'entendre comme *autonomie relative* et non pas absolue (moins encore comme *autarcie*), et *art de l'écoute* doit ici s'entendre comme concentration de pratiques musicales naturellement diversifiées, non comme isolat d'un « continent » artistique ^ au sein du dit monde-*Musique*.

Par essence, l'art musical concentre ce dont la musique est capable en matière d'écoute comme pensée sensible, et cette concentration ne saurait relever d'un bastion au sein du monde-*Musique*, du repère fortifié des chevaliers d'un Graal musical : même si intensifier la musique vers sa capacité proprement artistique implique nécessairement des lieux, des pratiques et des regroupements spécifiques, toutes ces singularités indispensables doivent non moins nécessairement – précisément pour rester des singularités et ne pas se rabattre en de nouvelles particularités musicales (un nouveau « genre » musical, composant un nouveau compartiment chez les marchands de disques) – assumer une logique diagonale, une mobilité au sein du monde-*Musique*.

Dit autrement : la localisation nécessaire de tout projet compositionnel un peu ambitieux et son ancrage originel en un point du monde-*Musique* impliquent de conjointre retranchement et mobilité musicale, faute de quoi le projet initial immanquablement se fossilise...

Après avoir théorisé cet art de l'écoute (volume I) comme intensification à l'œuvre de la logique propre au monde-*Musique* (volume II), après avoir montré comment le *dividu* musicien – intimement partagé par ses

---

A. Par exemple celui qu'on nommerait « musique contemporaine »...

visites incessantes d'un monde-*Musique* auquel il prête son corps le temps d'un corps-accord qui le déjette lorsque cette interaction immanquablement se suspend – entreprend de rendre compte (dans la langue commune) de cette expérience musicale comme expérience de pensée (volume III), il nous faut maintenant thématiser l'ouverture de l'art musical aux autres pensées, l'articulation du monde-*Musique* à son époque, et la manière dont la musique se trouve fertilisée par son environnement.

On va donc entreprendre ici d'examiner ce qu'il en est des *raisonances* musicales (entendues, rappelons-le, comme résonances entre raisons hétérogènes <sup>a</sup>) et des affinités musiciennes (entendues comme relations d'estime entre *dividus* attachés à des Idées indépendantes les unes des autres <sup>b</sup>).

## 2 – POLÉMIQUE

Détailler cette « ouverture » du monde-*Musique* aux autres mondes comme au *chaosmos*, thématiser comment cette ouverture opère au point même où la musique fait monde en se « fermant » sur sa logique propre, montrer ainsi qu'il n'y a d'ouverture concevable que parce qu'il y a d'abord autocentration sur une logique propre de consistance, rappeler ainsi qu'il n'y a de reconnaissance possible entre libertés de penser que pour des libertés auto-constituées (la liberté ne saurait être donnée, toute liberté procède d'une émancipation endogène), tout ceci est d'une particulière importance en ces temps de nihilisme généralisé.

« À quoi bon un art de l'écoute musicale ? À quoi bon un monde-*Musique* spécifique ? À quoi bon des intellectualités musicales ? » Telles sont bien les rengaines du temps, et l'Université ici n'est pas en reste s'il est vrai (Lacan) que le « discours universitaire » n'a d'autre enjeu que la reproduction indéfinie de ses protagonistes (le professeur et ses étudiants <sup>c</sup>) par production de diplômes, non de savoirs <sup>d</sup>...

---

A. *Nihil singulare in rerum natura datur, quod homini sit utilius, quam homo, qui ex ductu rationis vivit.* « Il n'y a dans la Nature aucune chose singulière qui soit plus utile à un homme qu'un autre homme vivant conduit par la Raison. » (Spinoza; *Éthique*)

B. *Soli homines liberi erga invicem gratissimi sunt.* « Seuls les hommes libres sont très reconnaissants les uns envers les autres. » (Spinoza; *Éthique*).

C. Qui ne sont pas le Maître (de musique, par exemple) et ses élèves...

D. Pour Lacan, c'est le discours de l'Hystérique, non de l'Université, qui produit des savoirs.

L'effet corrosif de ces insinuations, la corruption des esprits à laquelle ces « En vain ! » répétés procèdent ne sauraient être sous-estimés. Face à l'afflux de tels affects négatifs, il n'est alors d'autre méthode que celle de Spinoza : *Affectus nec coerceri, nec tolli potest, nisi per affectum contrarium, & fortiolem affectu coercendo* – « Un affect ne peut être contrarié ni supprimé que par un affect contraire et plus fort. ».

Il va donc s'agir ici de répondre à tous ces « à quoi bon ? » en mobilisant cet enthousiasme susceptible de jaillir au point même où la musique, faisant art de l'écoute, entre en *raisonance* avec d'autres formes et contenus de pensée.

En ce point en effet, le discours musicien d'un livre peut envisager de mettre en mouvement son lecteur tout autant que le discours musical d'une œuvre l'ambitionne pour son auditeur : autant la théorie de l'écoute musicale avec laquelle nous avons ouvert cette entreprise appelait l'expérience directe de l'oreille et du corps-accord musical, autant l'exposition des *raisonances* peut miser plus intimement sur cette langue que le musicien pensif partage avec les architectes et les cinéastes, les mathématiciens et les militants, les amants et les poètes.

### 3 – NOS INTERLOCUTEURS

Les interlocuteurs du musicien pensif s'avancent ici en nombre – en droit, il est vrai, pas toujours dans les faits : les pensées effectives avec lesquelles la musique peut entrer en *raisonance* sont en effet fort diverses.

Rappelons à ce titre le couplage grec originel de la musique, de la philosophie et de la mathématique au principe de l'émergence d'une rationalité démonstrative <sup>A</sup> ; la fortune scolastique du *quadrivium* associant l'enseignement de l'arithmétique, de la musique, de la géométrie et de l'astronomie ; la réactivation cartésienne du nouage de la philosophie et de la théorie musicale <sup>B</sup>, puis la nouvelle articulation eulérienne de la mathématique et de la musique <sup>C</sup>, etc.

Le couplage musique-physique est non moins originel puisque acoustique et mécanique jouent un rôle déterminant dans la compréhension

---

A. Cf. III. II

B. III. III

C. III. V

par le musicien de ses outils et de son matériau. Cependant, la capacité de la pensée physique d'alimenter la pensée musicale en catégories opératoires ne me semble guère attestée s'il est vrai que la pensée musicale est intransitive à une science acoustique du son ou à un savoir mécanique de l'instrument. Aujourd'hui pourtant, un certain nombre de compositeurs déclarent s'inspirer de la physique la plus contemporaine, que ce soit l'astrophysique des pulsars ou la microphysique la plus spéculative de la théorie des cordes... Autant l'avouer franchement : nous ne croyons guère que cette inspiration excède le régime de l'image « poétique » et signifie donc plus que la métaphore des oiseaux pour les uns ou l'image de la femme aimée pour les autres. Aussi légitime soit ce type d'images pour qui compose et œuvre musicalement, il n'empêche qu'il n'excède guère ce statut de stimulation individuelle et intime (la physique est science de la nature, et la musique *comme art* excède de toutes parts sa composante naturelle). Les *raisonances* dont il va être ici question revendiquent un tout autre statut.

Un des enjeux des chapitres qui vont être consacrés à l'examen de quelques types de *raisonance* sera précisément de montrer qu'il en va, sous cette catégorie, d'un régime tout à fait particulier de logique métaphorique : une logique conséquente, attachée à une discipline spécifique de pensée qui déborde le jaillissement d'une image isolée. On soutiendra à ce titre qu'il n'y a *raisonance* véritable qu'au prix d'une telle discipline de pensée, attachée chaque fois singulièrement à ses lois de développement et à sa logique des conséquences.

En matière d'arts, les *raisonances* de la musique sont non moins originales : avec l'art poétique de la langue bien sûr, mais également avec la danse. Avec l'architecture, l'affinité semble également fort ancienne (la permanence de poncifs – la musique comme architecture du temps et l'architecture comme musique de l'espace – suffirait à en témoigner si l'importance pour la musique de ses propres lieux architecturaux – salles de concert... – n'y suffisait), plus primitive en tous les cas que celle avec la peinture, *a fortiori* qu'avec la sculpture <sup>A</sup>. Quant au septième art, l'alliance avec la musique apparaît également comme une constante du cinéma.

Si l'on se tourne vers les politiques, quel que soit le sens – large (politiques d'État) ou restreint (politiques d'émancipation) – qu'on donne à ce

---

A. Les *raisonances* musique-sculpture semblent improbables. En témoigne qu'il n'est guère de musiciens, à ma connaissance, qui aient déclaré une affinité élective pour la sculpture.

terme, l'association à la musique est manifeste : qu'il suffise pour cela de rappeler que la capacité de la musique de mobiliser les corps individuels, de les mettre en mouvement, de les agglomérer en un nouveau type de corps collectif (que ce soit celui d'une troupe en marche ou celui d'un public en transe) a toujours été un souci permanent des États, des pouvoirs de toutes sortes et même des manifestations de toutes obédiences (il n'est de manifestation qui n'accorde quelque importance à son mode propre d'affirmation sonore <sup>A</sup> en sorte que, même si le son ne fait pas la musique, il est bien rare que quelque musique ne se glisse subrepticement dans l'ordre acoustique propre d'une telle manifestation).

Enfin la capacité de la musique d'accompagner le jeu des amants, d'encourager l'érotique du couple, d'éveiller l'intérêt des jeunes filles pour les charmes du corps à corps amoureux, tout ceci est trop connu pour qu'on y insiste. La question qui nous intéressera spécifiquement en cet endroit sera celle de savoir si, par-delà l'effet proprement sensuel du sensible musical, pensée musicale et pensée de l'amour ont quelque *raisonance* propre. Nous avons déjà abordé ce rivage à propos des théories wagnériennes sur la fécondation d'une musique féminine par un poème masculin <sup>B</sup>. Nous entreprendrons de l'explorer, pour notre propre compte de musicien pensif post-freudien, selon la thématique des *raisonances* envisageables entre musique et psychanalyse.

#### 4 – NEUF CHAPITRES...

On comprendra aisément qu'il ne s'agira pas ici de faire le tour des *raisonances* existantes et plus encore concevables.

Notre méthode recourra, une fois de plus, à notre principe monographique, sélectionnant quelques *raisonances* selon une logique toute personnelle : celles qui s'avèrent particulièrement actives aujourd'hui pour le musicien pensif à l'origine de ce travail.

Notre liste sera la suivante, classant neuf genres de *raisonances* selon les six espèces suivantes : philosophie, arts, sciences, politiques, amours, et alii.

---

A. Même la manifestation de protestation silencieuse accorde un soin tout particulier à « composer » son profil sonore sous le signe d'un silence politiquement déclaré plutôt qu'acoustiquement effectif...

B. III. VI

Nous examinerons les affinités possibles du musicien avec une troisième philosophie, celle de Gilles Deleuze (après celles d'Alain Badiou <sup>A</sup> et de Theodor Adorno <sup>B</sup>), nous redemandant dans quelle mesure une telle philosophie est susceptible d'intéresser le musicien pensif au lieu même où cette philosophie ne parle pas de musique <sup>C</sup>.

Notre examen des *raisonances* de la musique avec d'autres arts détaillera <sup>D</sup> :

- les *raisonances* avec la poésie : on y procédera par examen de l'art poétique propre de Gerard Manley Hopkins et de la manière dont cet art s'inspire de la musique (il s'agira donc exceptionnellement dans ce chapitre de *raisonances* exogènes de la musique en direction de la poésie) ;
- les *raisonances* avec l'architecture : pour cette monographie, on retiendra un thème – celui des *raisonances* entre échelle architecturale et tempo musical – plutôt qu'une œuvre architecturale donnée <sup>E</sup> ;
- les *raisonances* avec le cinéma : on examinera pour ce faire le genre « musique de film » <sup>F</sup> en nous demandant dans quelles conditions celle-ci relève d'une logique de *raisonance* et dans quelles autres elle ne relève que de fonctionnalités exogènes.

Nous consacrerons un nouveau et dernier chapitre aux *raisonances* mathématiques-musique : il s'agira cette fois de montrer de quelle manière les théories mathématiques des extensions (algébriques et génériques)

---

A. II. VII

B. III. XI

C. Rappelons : ceci constitue pour nous le gage qu'il s'agit bien là, pour le musicien, d'un intérêt spécifique pour la philosophie, non d'une simple satisfaction narcissique à découvrir un non-musicien se pencher sur des questions proprement musicales...

D. Pour des *raisonances* musique-peinture, voir mon article : « Quand la peinture écoute la musique... à sa manière (*À propos des peintures d'œuvres musicales réalisées par Daniel Seret*) » (Colloque *Musique et arts plastiques*, Paris-Sorbonne, mai 2008)

E. Pour l'examen d'une œuvre architecturale sous l'angle de ses *raisonances* musicales, on pourra lire l'article « Penser comme un pied... (*ou la question des parcours dans la Casa da Musica de Rem Koolhaas*) », F. et G. Nicolas – *Cahiers thématiques no 7 : Contemporanéités et temporalités* (décembre 2007), revue de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille (éd. Jean-Michel Place).

F. Plutôt, là encore, que d'un film particulier. On trouvera un exemple de *raisonances* musicales propres à une œuvre cinématographique donnée dans mon article : « L'étrangeté familière de *Muriel*. D'un nouage borroméen entre images, mots et musique » – *L'art du cinéma* (août 2008, n° 57-60).

permettent d'éclairer la capacité propre à l'œuvre musicale composite de générer une « aura poétique ».

Deux chapitres viendront thématiser les *raisonances* possibles de la musique d'une part avec la pensée politique émancipatrice, d'autre part avec cette pensée moderne de l'amour sexué qui se confronte à la psychanalyse d'obédience lacanienne.

Nous achèverons en prenant mesure de *raisonances* et affinités plus problématiques (car engageant un dialogue de la musique et de ses musiciens avec des protagonistes dont la pensée propre est moins immédiatement délimitable) dans les deux chapitres suivants :

- N'existe-t-il pas, par-delà les démarcations nécessaires, des possibilités de rencontres fécondes entre intellectualité musicale et musicologie? On examinera pour ce faire le travail musicologique de Célestin Deliège tel que déployé dans son vaste ouvrage<sup>A</sup> *Cinquante ans de modernité musicale*.
- Penser en musicien l'historicité musicale engage-t-il des *raisonances* avec/contre la discipline *Histoire*?

## 5 – IL N'Y A PAS DE MÉTA-RAISONNANCE...

Nous achèverons notre examen des *raisonances* musicales sans à proprement parler « conclure » cette quatrième grande partie. Il ne nous semble pas, en effet, qu'il y ait lieu de subsumer ce bouquet de *raisonances* en lui conférant la forme d'un faisceau, en la configurant donc comme gerbe coordonnée : il y a une dispersion à la fois native et destinale des différentes *raisonances* que la musique est susceptible d'entretenir, ne serait-ce que parce que ces *raisonances* portent toujours la marque d'une séquence particulière associant de manière musicalement obscure un moment du monde-*Musique*, une période d'un projet musical donné et une époque de l'environnement extra-musical.

Or il n'est pas du ressort du musicien, fut-il pensif, de lever cette obscurité, et ce point constitue à lui tout seul une nouvelle auto-limitation requise de toute intellectualité musicale, qu'on peut formuler ainsi : ne pas faire système des interactions entre musique et époque, entre monde-*Musique*

---

A. La quatrième « Somme » – après *Logiques des mondes* de Badiou (II. VII), *Topos of Music* de Mazzola (II. XI) et *Traité des objets musicaux* de Schaeffer (II. XIII) – servant de contrepoint à notre propre Somme.

et environnement, entre pensée musicale proprement dite et *raisonances* extra-musicales.

La thèse est ici que le musicien doit, en matière de *raisonances*, préserver la forme éclatée d'un feu d'artifice, la logique dispersée d'une série de bouquets venant exploser dans un coin ou l'autre d'une vaste étendue sans qu'il soit nécessaire, ni de couvrir toute l'étendue en question, ni d'envelopper la série discontinue de projections sous une figure méta-discursive qui ne pourrait alors que virer au philosophème, voire au mythème <sup>A</sup>. Les béances que révèlent, dans une intellectualité musicale donnée, la série non systématique de ses *raisonances* extra-musicales doivent *a contrario* être laissées librement agissantes plutôt que méta-régulées (au nom d'opérations de pensée alors plus imaginaires qu'effectives).

Soit le principe général suivant : tout de même qu'il n'y a d'ouverture possible à d'autres formes de pensée que d'une pensée assumant son auto-concentration endogène, tout de même il n'y a d'intellectualité musicale qui ait prise effective sur un projet musical que d'une intellectualité musicale assumant l'éclatement non totalisable de ses *raisonances* exogènes.

Nous reporterons donc la tâche, si ce n'est de conclure notre propos, du moins de l'achever en suspendant son cours – comme on pose une double barre au discours musical à l'œuvre pour figurer qu'ici il s'arrête – au *Finale* général de notre propre Somme.

## 6 – QUEL ORDRE ?

En quel ordre déclencher les différentes fusées composant ce feu d'artifice ?

Il nous faut ici retenir un ordre subjectivement convaincant plutôt que didactiquement assuré.

À ce titre, nous choisirons de commencer par l'examen de la manière dont la mathématique peut aider le musicien à mieux comprendre comment l'œuvre musicale composite engendre une aura singulière qu'on dira « poétique ». Il s'y joue, en effet des enjeux globaux pour nos *raisonances* puisque la musique – plutôt que le musicien – y sera en position centrale :

---

A. Rappelons-le : le péril du mythème se lève au lieu même où une béance cardinale est problématisée comme *devant être* réduite.

il s'agira de mieux comprendre comment la musique peut elle-même tirer parti d'un rapport endogène à ce qui n'est pas musique.

À bien des titres, cette question apparaît comme cruciale en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle : comment la musique peut-elle tirer parti de l'hétérogène pour consolider son propre monde, sa propre logique, sa propre écoute? Or, comme on va le voir, cette question concerne directement l'œuvre musicale et pas seulement le musicien qui la compose ou la réfléchit verbalement; elle concerne singulièrement ce type d'œuvre musicale qu'on appelle composite car elle conjoint et coordonne, dans un même temps chronométrique, son propre flux musical et un flux de logique hétérogène (textuelle, imagé, dansé, peint, etc.).

La musique aborde la question du composite – par bien des angles une question éminemment actuelle (voir les éloges du *cross-over* concernant les genres musicaux, ou celui de « la mixité sociale » quand ce n'est pas celui du « métissage culturel »...) – de manière tout à fait spécifique : le mélange de « l'œuvre musicale composite » ne sera pas l'impur – ce n'est pas tant que la musique se fait ici avec de l'hétérogène comme par contre se fait essentiellement le cinéma; ce n'est pas non plus l'idée d'une hybridation (ou d'un métissage) où la musique se mâtinerait de matériaux sonore non-musicaux (design sonore) ou non-sonores (plasticité généralisée d'un certain type de multi-media). Dans l'œuvre musicale composite, la musique en effet conserve l'intégralité de ses prérogatives propres et si elle s'y allie à d'autres logiques discursives que musicales, ce n'est pas pour affaiblir ou affadir sa propre logique mais, précisément, pour la consolider en la mettant à l'épreuve : est-elle capable de résonner avec d'autres ?

Dans l'œuvre musicale composite, la musique ne pense pas seule et cette capacité de ne pas penser seule, comme on va le voir, autorise un surcroît de puissance proprement musicale; c'est bien en ce sens que la logique musicale a aujourd'hui tout à gagner à se frotter de plus près à ces logiques discursives hétérogènes. Ce premier chapitre devrait ainsi rehausser l'intérêt spécifique des *raisonances* musicales et des affinités musicales en un moment difficile de l'évolution musicale comme celui que nous vivons, nous musiciens.

À ce titre, ce premier chapitre (IV. II) sera stratégiquement décisif pour cette quatrième grande partie – comme celui sur les moments-faveur (I. VI) l'a été dans la partie consacrée à l'écoute, celui sur le morceau de musique

(II. VIII) dans la partie consacrée au monde-*Musique* et celui sur Rameau (III. IV) dans la partie consacrée aux intellectualités musicales : ouvrir un feu d'artifice, c'est très exactement délimiter le lieu où déployer le faste des gerbes d'étincelles.