

III. *MUSIQUE ET PSYCHANALYSE* : POUR MIEUX COMPRENDRE L'INDIFFÉRENCE MUSICALE À LA SEXUATION MUSICIENNE

Que veut dire : mettre en *raisonance* musique et psychanalyse ?

Plus précisément : qu'est-ce que cela peut vouloir dire *pour le musicien* (plutôt que pour le psychanalyste) ? Soit : qu'est-ce qu'une *raisonance* musique|psychanalyse orientée vers la musique ?

1 – DES RAISONANCES ORIENTÉES

On l'a dit : nous ne nous intéressons guère, dans ce livre, à ce dont la musique est capable en matière de *raisonances* exogènes.

Pour la mathématique, par exemple, différents types de propos s'emparent de ce type de *raisonance* circulant de la musique vers les mathématiques. Pour nous en tenir ainsi aux seules interventions du séminaire *mamuphi*¹, on en découvre dans les travaux :

- d'Yves André pour éclairer, d'un exemple musical, la notion mathématique de *spectre* ;
- de Thierry Paul pour éclairer le formalisme mathématique de la mécanique quantique au moyen d'une partition musicale, singulièrement des bifurcations propres à une œuvre ouverte comme *Éclat* (Boulez) ;
- de Moreno Andreatta pour dégager les problèmes mathématiques originaux^A que la théorie musicologique est capable de susciter...

Il nous semble que l'exploration de cette flèche musique→mathématiques relève assez spécifiquement d'une subjectivité de mathématicien (une fois le petit plaisir narcissique épongé, quel intérêt de pensée durable le musicien pourrait-il trouver à l'idée que son art stimule d'autres pensées ?) quand celle du musicien s'intéresse plutôt à capturer la puissance d'éclairage que la mathématique est capable de délivrer à la musique.

A. Il les appelle pour ce faire « mathémusicaux »

Tout de même, nous laissons aux psychanalystes la responsabilité de mettre éventuellement la psychanalyse « à l'école de la musique » ^A.

Nous ne disons pas pour autant que nous souhaitons ici disposer la musique – mieux l'intellectualité musicale – « à l'école de la psychanalyse ». Nous préférons parler d'éclairage plutôt que d'école, de *raisonance* plutôt que d'enseignement.

2 – L'ENJEU : LE MUSICIEN PLUTÔT QUE LA MUSIQUE

En matière de *raisonance* psychanalyse→musique, posons tout net un point décisif, issu d'une longue investigation ^B dont on court-circuitera ici l'exposé : la psychanalyse, ou plutôt la théorie psychanalytique ^C peut éclairer le musicien quant à une compréhension... du musicien plutôt que de la musique et/ou de ses œuvres.

Disons, d'un doux euphémisme, que la psychanalyse ne nous semble pas jusqu'à présent avoir fait la preuve de sa capacité à éclairer la musique à l'œuvre ^D quand elle nous semble, par contre, pouvoir éclairer d'une manière singulière si ce n'est le musicien comme tel (le *dividu* musicien en sa structure de mille-feuilles, toujours menacée de glissement de terrain, de tremblement de terre éparpillant ce qui, un temps avant, était empilé vaille que vaille ^E), du moins le rapport spécifique du musicien à la musique.

Tel va donc être le fil conducteur de ce chapitre : de quelle manière la théorie psychanalytique peut-elle éclairer le musicien pensif en matière de rapport spécifiquement musicien à la musique ?

A. François Dachet avait orienté dans ce sens sa contribution au séminaire *Musique|Psychanalyse* (2001-2003) coorganisé à l'Ircam par *Entretemps* et *l'une bévée* : www.entretemps.asso.fr/Psychanalyse/Seminaire.html

B. Celle qui fut scandée par le séminaire précédemment mentionné

C. Avouons-le : l'auteur de ce livre ne connaît la psychanalyse que par son versant théorique, sans l'avoir jamais « pratiquée », tout de même que bien des psychanalystes, engagés dans une confrontation psychanalyse/musique, ne font pas pour autant de musique...

D. Nous n'avons nul besoin, en musicien, de trancher, sur le caractère durable ou temporaire d'une telle incapacité (nous avons déjà examiné ce point en I. v. 1).

E. Redisons-le : le *dividu* musicien ne nous intéresse ici guère comme *dividu*. Nous attachons ce livre au seul examen de son rapport spécifique à la musique (et non pas à la politique, ou à son conjoint...).

3 – DEUX HYPOTHÈSES

Nous allons suivre ce fil au gré de deux hypothèses qu'on formulera à nouveau ici abruptement lors même qu'elles constituent par elles-mêmes le résultat de la longue investigation précédemment mentionnée ^A.

1. Première hypothèse (de contenu, ou d'enjeu) : la théorie psychanalytique peut aider le musicien pensif à comprendre de quelle manière le rapport du musicien artisan à la musique peut être marquée par la différenciation sexuelle.

2. Seconde hypothèse (de méthode) : cette compréhension, d'enjeu très spécifique, se constituera au fil d'une construction fictionnelle elle-même très spécifique car mobilisant le battement entre deux fictions formellement incompatibles plutôt que l'expérimentation théorique d'un seul « comme si ».

Thématisons quelque peu ces deux hypothèses avant de nous installer sous la discipline de leurs conséquences.

4 – DIFFÉRENCIATION SEXUELLE DU RAPPORT MUSICIEN À LA MUSIQUE

L'enjeu est de comprendre comment le rapport du musicien à la musique peut sexuellement se différencier. Cette question ne rature pas un point soutenu ici avec constance : la musique est indifférente à la différenciation sexuelle. Précisons donc.

Le monde-*Musique* ne connaît pas la différenciation sexuelle, et cela aussi bien du côté de ses objets (les morceaux de musique) que de ses « sujets » (les œuvres musicales) : pas plus de morceaux de musique féminins et d'œuvres masculines, par exemple, qu'il n'y a de premier thème masculin et de second féminin dans la Forme Sonate...

Ce qui se soutient du principe suivant : il n'est pas plus vrai que « tout est sexué » qu'il n'est vrai que « tout est politique » ou « tout est langage ».

Assumons que le langage est bien le creuset même de la différenciation sexuelle, que c'est bien d'être un être parlant, fait par la langue dans laquelle il est immergé et qui le constitue, que l'individu se trouve modelé par une différenciation sexuelle qui à la fois le contraint et le constitue comme apte

A. Disons que ce chapitre entreprend de mettre didactiquement en forme un fascicule de résultats et, ce faisant, soumet son ordre d'exposition à d'autres principes discursifs que ceux susceptibles d'organiser le compte rendu d'une genèse.

à faire face au destin de son corps ^A. Il va de soi que le musicien est un être parlant comme tout autre individu humain – il serait difficile, à l’auteur d’un livre fait de mots et d’énoncés, de prétendre le contraire! – et donc que cet individu est également polarisé par cette différenciation sexuelle.

Cet individu qui se trouve faire de la musique (laquelle ne se fait pas, quoi qu’on en dise, comme on fait la cuisine ou des affaires) s’avère divisé par son incessante entrée-sortie dans le monde-Musique : c’est pour cela que nous avons choisi d’en parler ici comme d’un *dividu* pour souligner que rien de méta-consistant n’autorise à faire un de « tout ce qu’il fait » au fil de son existence, que rien n’assure que son « faire de la musique » s’accorde ou dissone avec son « faire l’amour » mais aussi, pourquoi pas, dans certaines circonstances, son « faire la guerre » pour son pays...

« L’artiste n’est qu’un catalyseur qui ne laisse nulle trace et qui ne subit aucun modification. [...] Plus l’artiste est parfait, et plus complètement se sépareront en lui l’homme qui souffre et l’esprit qui crée. [...] Les impressions et les expériences qui sont importantes pour l’homme peuvent ne pas prendre place dans sa poésie, et celles qui prennent de l’importance dans sa poésie peuvent ne jouer qu’un rôle négligeable dans l’homme, sa la personnalité. » T. S. Eliot ^B

On ne cessera de s’étonner que le contraire puisse être si souvent soutenu sans même réfléchir à l’incongruité qu’il peut y avoir de concevoir que Jean-Sébastien (Bach) faisait l’amour à Anna-Magdalena en unité à sa manière autoritaire et colérique de faire de la musique et, plus incongru encore, à la manière cette fois confiante et ample dont sa musique se déploie et discourt. Et que dire de la vie d’un Claude Debussy à l’évidence scindée entre des appétits contradictoires, composant comme tout un chacun entre mensonges et authenticité, tentant vaille que vaille de concilier un *ne-pas-faire-ce-qu’il-dit* et un *ne-pas-dire-ce-qu’il-fait*, le tout se trouvant, de la manière la plus opaque qui soit, rabouté à une musique disposant d’un tout autre espace de déploiement que ces maigres arrangements dividiels...

Si d’un côté le musicien est bien *dividu* pétri de langage et plongé dans la langue, marqué et marqueur de différenciation sexuelle, et si d’un autre côté la musique est bien une pensée ^C en acte qui opère à distance intrinsèque de toute langue fut-ce celle du musicien (laquelle ne joue alors que le rôle d’un ravaudage, latéralement et momentanément nécessaire au musicien

A. Pour Lacan, le corps constitue le destin de chacun...

B. *Essais choisis* (Seuil; 1950, 1999 ; p. 32-34)

C. « La musique est une pensée » Luigi Nono (*Écrits*; Contrechamps; 2007)

pour « gérer » son propre écartèlement dividual en y mettant des mots) et dans l'indifférence à ce que le langage peut porter comme différenciation sexuelle, si le hiatus est ainsi radicalement institué entre la logique d'un monde-*Musique* soustraite au langage comme à la différence sexuelle et un principe langagier et sexué venant faufler le mille-feuilles du *dividu* musicien, comment le rapport même du musicien à la musique, à son monde et à ses œuvres, ne serait-il pas lui-même marqué par le langage et la différence sexuelle ?

Que ce rapport soit langagier, nous l'avons longuement examiné dans notre partie consacrée à l'intellectualité musicale. Il nous reste donc à examiner comment il est – comment il peut être – sexué. Et c'est précisément en ce point que la psychanalyse va nous aider à nous orienter, du moins la théorie psychanalytique s'il ne s'agit pas ici d'aider, par une cure appropriée, un *dividu* donné à s'orienter personnellement dans une existence particulière de musicien (qui s'avérerait menacée d'implosion ou de dispersion) mais bien plutôt de théoriser comment le rapport du musicien à la musique peut être marqué par la différence sexuelle.

Le point où la théorie psychanalytique peut ici nous aider à nous orienter peut être précisé et circonscrit ainsi : il ne s'agira pas pour nous de traiter de la face proprement langagière du rapport musicien à la musique, de sa manière donc de dire la musique et de verbaliser sa pratique. Il ne s'agira pas, par exemple, d'examiner de quelles manières les différentes intellectualités musicales s'avèrent marquées d'une position *homme* ou d'une position *femme* (relevons au passage que l'intellectualité musicale semble bien empiriquement constituer un bastion de la position masculine là où la composition, par contre, s'avère plus en partage) mais bien plutôt la manière même de faire de la musique, donc le rapport du musicien artisan (et pas seulement pensif) à la musique.

Prendre mesure de la difficulté intrinsèque à penser ce point devrait suffire à motiver la recherche de l'éclairage dont la théorie psychanalytique est ici capable.

5 – UN BATTEMENT ENTRE DEUX FICTIONS

La fiction qu'il nous faut construire aux fins précédentes va répondre à une logique particulière : celle d'un battement entre deux fictions

formellement incompatibles plutôt que le fil – éventuellement tortueux – d'un simple « comme si ».

Pourquoi ? Comment ?

Petite précision liminaire

Si une fiction se déploie sous l'hypothèse d'un « comme si » (*als ob*) ou mieux d'un « faisons comme si... », il n'est cependant nullement nécessaire pour que cette fiction travaille effectivement et produise quelque effet de vérité – c'est bien là son but – de croire en cette hypothèse ou de la tenir pour vraisemblable. Tout au contraire, le travail proprement fictionnel sera d'autant plus porteur d'une vérité propre qu'il se sera engagé sous le signe d'une hypothèse invraisemblable, par exemple d'un : « *Contre toute vraisemblance, faisons comme si musique et philosophie étaient sœurs en pensée*^A et voyons ce qui peut s'en déduire. »

Dans la fiction, l'hypothèse n'est pas exactement une thèse dont il s'agirait d'éprouver la validité en sorte, en fin de fiction, de pouvoir la retenir ou l'invalider. Dès le départ, l'hypothèse posée est tenue pour invraisemblable, invalidable donc comme thèse et cependant un temps soutenue, le temps précisément de tirer effet de vérité du déploiement immanent de ses conséquences. L'hypothèse est donc, dès le départ, destinée à être ensuite effacée, un peu comme dans le raisonnement par l'absurde où l'on prêche le faux pour mieux produire le vrai : « *Si $\sqrt{2}$ était rationnel, ce qu'on ne croit pas, alors le monde des mathématiques deviendrait contradictoire et ainsi inconsistant ; donc $\sqrt{2}$ ne peut en effet être rationnel !* »

On voit comment se dessine le mouvement de pensée : on pose une hypothèse fictionnelle locale en laquelle on ne croit pas et l'on se fie alors à la consistance régionale d'un discours (d'une logique des conséquences) pour mieux consolider une confiance cette fois globale en la consistance d'un monde.

Où réside alors l'effet de vérité qui n'est pas logique de vraisemblance ? Il réside dans la circulation même de l'invraisemblable local à la consolidation globale, autant dire dans la mise au jour qu'une confiance est bien ici à l'œuvre – en l'occurrence pour nous confiance dans le travail propre

A. On sait (cf. III. xi) que c'était la thèse – bien plutôt que l'hypothèse – d'Adorno, et qu'il la tenait pour vraie...

du musicien, faisant et disant la musique – et dans l'éclaircissement de son statut constituant global plutôt que localement constitué comme croyance. Pour nous, le musicien a ceci en propre – qui n'est pas musical – qu'il a, comme *dividu*, besoin de se fier à la musique (d'ailleurs de quoi s'agit-il d'autre dans tout ce livre si ce n'est de bâtir une Idée de la musique apte à encourager le musicien à continuer son travail spécifiquement musical et donc à soutenir que cela vaut bien la peine d'une vie d'homme contre tous les « à quoi bon ? » et les « En vain ! » que nous serine un temps désorienté) pour soutenir sa position dividuelle *in/out* un monde-*Musique* qui ne cesse de le capter puis de l'abandonner.

Qu'entendre ici exactement par confiance? Nullement le recours à quelque transcendance, moins encore la reconstitution, à nouveaux frais, d'une religion de la musique où la musique viendrait occuper la place d'un dieu mort ou absenté du Cosmos^A...

En matière de confiance, il s'agit toujours somme toute, comme le caractérisait excellemment Alain Badiou dans sa *Théorie du sujet*², d'une confiance... en la confiance; il ne s'agit donc pas, en cette logique fictionnelle, de consolider un « croire en la musique » ou même d'un « se confier à la musique » mais bien plutôt de consolider un : « *Le musicien a raison de faire confiance à la confiance dont la musique est intrinsèquement capable.* » Soit un : « *Faire confiance à l'Idée musicienne d'une confiance musicale.* »

Tel est donc l'enjeu de vérité de nos fictions.

Le point ici particulier est qu'il va nous falloir non pas une fiction mais un dispositif fictionnel configurant le battement entre deux « imaginaires »^B incompatibles, car il en va ici d'une différenciation sexuelle (jusqu'à preuve du contraire entre deux – et non pas trois ou quatre – sexes) et qu'il s'agit donc pour nous d'identifier comment « un » même rapport musicien à la musique peut être l'un d'un battement entre deux positions sexuées.

Partons pour ce faire de deux exemples prélevés dans d'autres champs de pensée que la musique.

A. Faut-il rappeler en ce point que croyance religieuse et foi en une transcendance dissonnent plutôt que consonnent? La *foi* est un pari (une confiance) qui lève l'angoisse d'une ab-sens, quand la *religion* est ce réconfort (une croyance) gagé sur la saturation obsessionnelle d'un sens immanent.

B. Si l'on se contente ici d'appeler « imaginaire » la logique du « faisons comme si... »

6 – LA PULSATION D'UN PHILOSOPHE : MAURICE BLONDEL

Voici d'abord ce que déclare un philosophe – Maurice Blondel – de sa subjectivité propre :

« Ma conduite a toujours été inspirée par un double dessein, sans que cette dualité même ait gêné en rien mon action, loin de là. D'une part, en effet, je me suis comporté comme si je devais toujours demeurer dans la voie philosophique, laïque et universitaire où je me trouvais engagé, et je sentais que c'était bien. D'autre part, j'ai toujours gardé autant d'indépendance de pensée, de parole et de conduite que si j'avais dû, dès le lendemain, quitter l'Université. »³.

Lisons, en cette déclaration, une première figure subjective de ce que nous appelons le croisement de deux fictions divergentes : le *dividu* philosophe fait de la philosophie d'un côté *comme si* ce faire était pour lui éternel, d'un autre côté *comme si* ce même faire était temporaire et provisoire. Son « faire » de la philosophie est donc subjectivement saisi selon l'écartèlement de deux fictions inverses : l'éternité d'une pratique juxtaposée à sa pure contingence éphémère.

Une pulsation subjective dedans/dehors

On reconnaît ici cette pulsation subjective de qui agit dans un monde tout en sachant très bien qu'il ne lui appartient que pour partie, qu'il n'y adhère que par un bout, qu'il appartient également à d'autres mondes, qu'il adhère également à d'autres champs et qu'il est susceptible en un instant de basculer d'un état à l'autre. Sur cette situation objective de l'un-dividu philosophe, Blondel bâtit la croix de deux prescriptions subjectives antagoniques : faire comme si le *dividu* appartenait corps et âme à la discipline considérée et faire, dans le même temps subjectif, comme si ce même *dividu* pouvait à tout instant ne plus lui appartenir corps et âme.

Précisons que Maurice Blondel était un philosophe chrétien qui se demandait par là comment pratiquer simultanément sa foi et sa philosophie. Ce n'est pas la particularité de cet investissement subjectif qui nous intéresse ici, quoique la portée de la figure de *croix* que dessine son battement nous sollicitera plus loin...

Une version musicienne de la prescription blondélienne

Transposons pour le musicien ce que Blondel indique pour le philosophe en l'injonction suivante :

- « *Fais de la musique comme si tu appartenais de tout temps et pour toujours au monde-Musique, comme si tu en étais une composante essentielle (naturelle et éternelle)!* »
- « *Fais de la musique comme si le monde de la musique était historiquement nécessaire, qu'il n'avait nul besoin de toi et que tu pouvais donc à tout instant t'en trouver séparé, exclus, déjeté (décheté...)!* »

La première fiction met le musicien sous la loi subjective d'une incorporation au monde-Musique : elle lui impose de se penser comme partie musicale, non comme *dividu* musicien. La seconde fiction met ce même musicien sous la loi subjective de se tenir comme entité (musicienne) extérieure au monde de la musique. Bref ce qui fait la division subjective propre du musicien selon ce croisement de deux fictions, c'est l'injonction de se tenir à la fois pour composante musicale et pour élément extérieur, pour curseur exogène venant intérieurement activer la musique.

7 – LA CROIX D'UN IGNATIEN : HEVENESI

Prenons maintenant un tout autre exemple, avec cette règle de l'agir que l'on dit ignatienne quoiqu'elle n'ait point pour origine Ignace de Loyola lui-même mais l'un de ses descendants, de ceux pour qui être *sujet* veut dire être sujet des *Exercices spirituels* qu'Ignace a instaurés. Il s'agit ici du Jésuite hongrois Hevenesi qui publia en 1705 un recueil de maximes intitulé *Scintillæ ignatianæ* et dans lequel on trouve cette règle d'agir, devenue emblématique de la manière ignatienne de procéder ^A :

Voici la première règle de l'agir :

[Ainsi] fie-toi à Dieu comme si le succès des choses dépendait tout entier de toi, et en rien de Dieu;

Alors pourtant mets-y tout ton labeur comme si Dieu seul allait tout faire, toi rien^B.

A. « El nuestro modo de proceder » aimait à dire Ignace de Loyola

B. Traduction de Louis Beirnaert (Cf. *Aux frontières de l'acte analytique*, Seuil, Paris, 1987). Voici le texte original en latin : *Hæc prima sit agendorum regula :*

Sic Deo fide

quasi rerum successus

On retrouve ici le jeu formel de deux « comme si » incompatibles : le succès de l'action dépend d'abord uniquement de qui agit, pour ensuite n'en plus dépendre du tout. Sans nous étendre davantage sur l'analyse et le commentaire de cette formule, assez complexe et qui configure le mouvement d'une conversion ⁴, on peut pressentir comment elle s'ajusterait à notre figure du *dividu* musicien.

Remarque. Notons ici le retour, encore plus manifeste que dans l'exemple de Blondel, de la figure d'une croix dans laquelle la subjectivité chrétienne s'installe. Il nous faudra revenir sur ce point : de quelle manière l'oscillation entre deux orientations formellement incompatibles (orthogonales ou transverses) creuse, au point singulier de leur croisement, un infime trou où accéder à une troisième dimension, elle-même orthogonale au plan constitué par l'oscillation de départ...

Un dilemme

Le musicien se trouve en effet au rouet d'un double énoncé : d'un côté, « c'est la musique qui fait le musicien » et d'un autre côté le musicien est celui qui fait (de) la musique – à ce titre, « pas de musique, sans musiciens ! ».

Le musicien se trouve ainsi pris dans la pince d'une double détermination : il est fait par la musique en même temps qu'il l'a fait.

Certes, le mot « faire » n'a pas exactement le même sens dans ses deux occurrences : le musicien est subjectivement *constitué* par l'existence exogène préalable de la musique, en même temps qu'il *produit* de la musique avec ses instruments, sa voix, ses partitions, etc. Cette dissymétrie s'indexe au demeurant d'une petite particule : le « de » qui fait dire que le musicien fait *de* la musique plutôt qu'à proprement parler il ne la fait...

Une version musicienne de la prescription ignatienne

Si l'on tente alors de transposer la maxime ignatienne précédente à notre musicien en train de jouer de la musique – celui donc qui à la fois en fait et est fait par elle —, cela donnerait ceci :

*Omnis a te, nihil a Deo penderet;
Ita tamen iis operam omnem admove
quasi tu nihil, Deus omnia solus sit factur.*

« Fie-toi à la musique comme si le succès de ton action musicale dépendait entièrement de toi ! »

« Alors mets-y tout ton travail comme si la musique allait tout faire, et toi rien du tout ! »

Ainsi la subjectivité du musicien se joue au point de croisement entre la nécessité de se penser simultanément comme clef de voûte décisive et comme curseur mobile, instance contingente de transit.

8 – UN BATTEMENT SPÉCIFIQUE, NOUÉ À LA NOTE DE SILENCE

Par-delà la généralité de ce battement (spécifié pour le musicien comme intériorité/extériorité au monde-*Musique* ou comme passivité/activité dans son « faire de la musique »), cette forme de pulsation peut évoquer quelque oscillation plus propre au musicien, plus spécifiquement à son faire propre : cette oscillation, sidérante pour le non-musicien qui découvre l'existence d'un abîme entre d'un côté la puissance affective sans égale de la musique, sa sensualité sans pareil, d'autant plus impérieuse qu'elle capte celui-là même qui ne fait que l'entendre au point de mettre son corps en branle (le spectacle d'un simple ballet ne génère guère la même résonance immédiate, à moins bien sûr que la musique ne s'en mêle pour faire danser les corps... à l'unisson) et, d'un autre côté, la sécheresse d'une écriture à la lettre (*i. e.* à la note), couchée noir et blanc sur une simple feuille selon un protocole formel imperméable au profane qui ne voit guère comment ce bout de papier pourrait traiter de la même « chose » que celle, éminemment sensuelle, qui, par son oreille, envahit son corps.

Le musicien, lui, travaille spécifiquement dans cet entre-deux, non pas qu'il vienne, avec son corps, combler l'abîme entre écriture et perception ou, plus modestement, établir quelque pont par-delà ces deux rives – à proprement parler les deux faces sont disjointes et le restent d'un bout à l'autre de ce qu'on appelle « interprétation musicale d'une partition » – mais qu'il vienne, bien plutôt, opérer tel un commutateur rapportant formellement deux ordres hétérogènes : d'un côté celui de l'écrit et du lisible, de l'autre celui du son et de l'audible. Ce battement incessant écriture/perception qui constitue la matière même musicalement travaillée par le musicien repose ultimement sur une disjonction originaire et fondatrice, d'autant plus radicale (et incomblable, insuturable) qu'elle est infime : celle de cette

lettre musicale de silence que nous avons examinée dans un chapitre antérieur ^A et que nous noterons ici d'un « soupir » ‡.

Cette lettre en effet – note de silence, note *silenciante* plutôt que *silencieuse* – ne désigne nullement un silence acoustique, un vide de bruit (même quand le musicien suspend la musique, le lieu où il joue continue de bruir de mille sonorités non musicales) mais une durée musicale soustraite à toute nouvelle production sonore du corps-accord et réservée à de singulières opérations d'écoute, qu'elles soient l'écoute des réverbérations – écoute des ombres –, l'écoute des pauses – écoute des soustractions –, l'écoute des forces qui récapitulent leurs énergies et préparent leurs attaques – écoute des *intensions*...

Il nous faut y revenir plus en détail : la lettre musicale ‡ est au principe de l'écriture musicale car elle marque une durée musicale non seulement sans référent perceptible (puisque'elle n'est perceptivement marquée par aucun son) mais plus généralement encore sans aucun référent phénoménal dans l'ordre ordinaire des perceptions : à soi seul, ‡ n'indique par exemple nulle durée chronométrique puisqu'il faut y surajouter la notation d'un tempo (par exemple ♩=60) pour pouvoir assigner une durée à notre lettre (dans ce cas, ‡=1 seconde), au demeurant sans que cela précise pour autant de quoi cette seconde sera l'index : « Seconde de quoi ? »

Silence musical et vide mathématique

On l'a déjà relevé^B : la lettre ‡ joue dans l'écriture musicale un rôle analogue à la lettre Ø dans l'écriture mathématique, partageant ce faisant cette même ambiguïté à laquelle Ø (*vide*) donne mathématiquement lieu avec la lettre 0 (*zéro*) puisque ‡ désigne aussi bien un état stable (où le *tacet* instrumental équivaut à un « zéro geste ») qu'une dynamique musicale propre (celle qu'on a différenciée en des soupirs qui bordent et des pauses qui creusent, tout de même pourrions-nous dire – en une métaphore il est vrai audacieuse – que Ø borde et creuse la notion mathématique d'ensemble et sa relation constitutive d'appartenance).

A. II. IV : « Pauses et soupirs »

B. Cf. II. III

Écriture et perception

Rappelons au total ce point décisif : \ddagger procède d'une affirmation musicale apte comme telle à nourrir l'écoute musicale, nullement d'une négation acoustique barrant toute perception sonore (tout de même, là encore, que \emptyset affirme la notion mathématique d'ensemble apte à mettre en branle la construction hiérarchique de la théorie des ensembles).

Si l'écriture musicale est bien intransitive à toute perception, cela se joue donc de manière éminemment concentrée sur cette tête d'épingle qu'inscrit la lettre proprement musicale \ddagger .

On dira : écriture et perception sont en musique radicalement disjointes et intransitives non pas pour de vastes raisons (qui feraient par exemple que les sons musicaux seraient trop difficiles à écrire ou, qu'à l'inverse, l'écriture musicale serait trop sèche et simplificatrice pour pouvoir rendre compte de la luxuriance sensuelle offerte à l'oreille) mais pour une raison éminemment locale, apte à se concentrer en ce simple point qu'indexe notre lettre \ddagger : depuis qu'un monde-*Musique* existe, la musique opère comme battement entre deux ordres radicalement disjointes dont la lettre de silence indexe le point mobile de tangence.

9 – DEUX MANIÈRES DE DIRE...

Accoutumé à être l'opérateur évanouissant d'une telle synthèse disjonctive, le musicien est alors celui qui énonce les points suivants (il faut ici entendre « énonce » moins comme un simple fait de langue que comme un ensemble de gestes posés au fil de son activité musicale) :

- toute chose musicale procède d'une telle césure originelle entre musique et sonorité dont \ddagger est l'index;
- à ce titre, tout signe écrit, toute lettre de musique, toute note est constituée par son rapport, direct ou indirect, à la lettre \ddagger ;
- cette lettre \ddagger est constituante de l'écriture musicale comme ordre propre affirmatif (plutôt que simplement soustrait aux bruits du *chaosmos*).

Rendu en ce point, on pourrait tout aussi bien thématiser les choses musicales ainsi, et c'est bien sûr en ce point que l'oreille analytique va se dresser : il n'y a rien de la musique, pas même le silence, qui ne s'écrive lors même pourtant que tout d'elle ne saurait s'écrire, à commencer par cela

même qui fait de la lettre \emptyset non pas un pur symbole, autarciquement replié sur l'ordre propre de l'écriture musicale, mais bien aussi un signe adressé à l'oreille musicale dans la figure d'un « Qui vive ? » plutôt que d'un « Écoutez cette chose ! » ; soit très précisément ce point : « \emptyset », d'une disjonction écriture-perception, fait musicalement synthèse.

Dit autrement : la musique, en aucun point, ne cesse d'écrire (on a insisté sur le fait que musicaliser des bruits, c'est les écrire musicalement ^A) si ce n'est qu'elle ne saurait écrire ce qui précisément ici fait écriture et qui tient au point que le signe \emptyset est une synthèse disjonctive à double face, non un opérateur unilatéral : \emptyset est bien une lettre... de silence et non pas un x mathématique apte à pointer tout étant.

Précisons encore : de même qu'on peut dire que x va décompter indifféremment le nombre de fruits d'une coupe invisible, le nombre de notes d'une partition inabordable, ou la quantité inconnue que désigne une équation, de même on pourrait dire que \emptyset désigne le vide musical indifférent aussi bien d'une toux inopinée, d'un fauteuil qui grince que d'un pupitre s'écroulant dans la salle de concert (le discours musical est intrinsèquement indifférent à ces sons et ne se les incorpore pas, pour peu, bien sûr, qu'ils ne provoquent pas d'interruption exogène intempestive du discours musicien), à ceci près cependant que \emptyset n'opère jamais comme une inconnue musicale puisque, tout au contraire, \emptyset désigne le musicalement connu d'un silence circonscrit.

En ce point d'ailleurs, \emptyset se disjoint de \emptyset tout autant que d'un x puisque si \emptyset scelle bien en un point que « *être et penser sont même* » (axiome parménidien), \emptyset pour sa part indexe bien qu'en un point, ordre musicalement écrit et ordre musicalement perçu sont différents, le signe \emptyset venant précisément nommer en ce point l'existence proprement musicale d'une synthèse... de cette disjonction (non pas à proprement parler que le deux de l'écriture et de la perception converge ici selon l'un mais simplement qu'il fasse bien ici... l'un d'un deux).

10 – OÙ L'ON RENCONTRE LES MATHÈMES LACANIENS DE LA SEXUATION...

Résumons.

A. Et non pas les coder informatiquement (les numériser avec des 0 et des 1) ou acoustiquement (les décomposer en séries de Fourier ou en ondelettes).

Nous avons ici configuré le battement entre deux manières (elles-mêmes dialectiquement scindées) de rendre compte de ce rapport écriture/perception dont le musicien est l'opérateur mobile : on peut dire d'un côté que de la musique, tout s'écrit si ce n'est que ne saurait s'écrire le point même où s'établit qu'il s'agit bien ici d'écriture musicale (et non pas d'une formalisation mécanique et insensée), ou, d'un autre côté, que la musique ne cesse de s'écrire si ce n'est que tout d'elle (à commencer par ce qu'écrire veut ici musicalement dire) ne peut s'écrire.

On reconnaîtra là sans peine ^A les mathèmes de la sexualité tels que Lacan les a exposés lors de la célèbre séance du 13 mars 1973 de son séminaire ⁵.

Formalisation musicale

On est en effet en droit de formaliser ainsi notre double thématique.

Si $\forall(x)$ note que la réalité musicale x relève bien d'un rapport à la lettre de silence \mathfrak{z} , on pourra écrire, au choix ^B :

- $\forall x \mathfrak{z}(x)$ si ce n'est que $\exists x \sim \mathfrak{z}(x)$: toute réalité musicale relève (musicalement) de la lettre de silence \mathfrak{z} si ce n'est là où s'indique que du sonore, tout ne saurait musicalement s'écrire, qu'on nomme ce point sonore ininscriptible « timbre pour la perception » (ou synthèse acoustique) ou « silence acoustique » (vide de bruits)
- $\sim \exists x \sim \mathfrak{z}(x)$ si ce n'est que $\sim \forall x \mathfrak{z}(x)$: il n'y a rien de musical qui ne s'écrive (et donc qui ne relève de \mathfrak{z}) si ce n'est que ce qui fait consistance de cet ordre musical propre (ce qui fait tout de cette expérience musicale) ne saurait lui s'écrire.

Formulations lacaniennes

Cette formalisation, interprétant la lettre de silence \mathfrak{z} comme constituant en musique le « signifiant sans signifié » auquel tout « signifiant » se réfère, la dispose clairement en position phallique^C au regard de l'écriture

A. Il va de soi que le mode d'exposition retenu pour ce chapitre visait précisément à introduire « naturellement » (au sens où les mathématiciens parlent de démonstration ou de transformation « naturelles ») le point qui va maintenant nous occuper.

B. En utilisant classiquement la lettre \sim comme symbole de négation : $\sim A$ veut dire non-A

C. Le phallus, « le signifiant qui n'a pas de signifié » (p. 75).

musicale, position en tout point équivalente à la fonction de la lettre Φ dans les formules lacaniennes de la sexuation :

- pour « la part dite homme » : $\forall x \Phi(x)$ et $\exists x \sim \Phi(x)$

“C’est par la fonction phallique que l’homme comme tout prend son inscription, à ceci près que cette fonction trouve sa limite dans l’existence d’un x par quoi la fonction $\Phi(x)$ est niée. [...] Le tout repose sur l’exception.”⁶

- pour « la part dite femme » : $\sim \exists x \sim \Phi(x)$ et $\sim \forall x \Phi(x)$

soit cette fois « ce pas-tout, en tant qu’il a le choix de se poser dans le $F(x)$ ou bien de n’en pas être ».

11 – RETOUR À NOS FORMULATIONS

Si l’on reprend notre double formule du point musicalement plus restreint de la seule écriture musicale, on dira :

- la part dite *homme* (ou position *masculine* – écrivons σ) articule :
 - $\forall x \sharp(x)$ soit : tout signe musical écrit, en tant qu’il est par “nature musicale” disjoint de la réalité perceptible, relève du signifiant de silence ; ou encore : tout signe écrit est marqué d’une castration musicale au regard du matériau sonore puisqu’il n’est pas en puissance de nommer directement du sonore et du perceptible.
 - $\exists x \sim \sharp(x)$ soit : il existe au moins un point (de notation) qui désigne ce qui du sonore ne saurait musicalement s’écrire c’est-à-dire s’écrire par référence au point de départ de l’écriture musicale \sharp (ce qui ne saurait musicalement s’écrire pouvant alors être aussi bien le phénomène-*timbre* que le silence proprement acoustique)
- La part dite *femme* (ou position *féminine* – écrivons φ) articule :
 - $\sim \exists x \sim \sharp(x)$ soit : il n’y a rien qui ne s’écrive (position qui barre le fantasme graphique et improvisatoire se légitimant de l’existence d’un non-littéralisable)
 - $\sim \forall x \sharp(x)$ soit : tout ne peut s’écrire (position qui barre cette fois le fantasme sériel d’une écriture totale).

Ainsi la position σ s’établit par déclaration de ce dont l’écriture musicale est spécifiquement capable tandis que la position φ s’affirme en barrant deux rapports unilatéraux à l’écriture et aux notations musicales.

Le battement... de deux battements

On voit ainsi s'esquisser une dissymétrie : la position ♂ s'établit dans l'écriture (du point du silence) comme espace propre dont la consistance (à la fois comme ordre spécifique et comme ordre visant le sensible) est en dernière instance avérée du point minimal d'une notation (qui peut être celle du tempo, ou celle de l'agogique...). Cette position institue l'hétérogène de la partition comme champ d'écriture borné par des notations, ces notations fonctionnant comme la limite qui fait consistance de l'écriture ^A.

La position ♀ par contre est dans une disposition plus incertaine au regard de l'acte même d'écrire puisqu'elle est prise en battement entre deux énoncés dont aucun ne fait coupure par rapport à l'ordre sensible immédiat du monde sonore. La position ♀ s'installe ainsi dans le « pas-tout » de la partition puisque cette dernière n'est homogène (et par là récapitulable) ni du point de l'écriture ni du point des notations.

Dit autrement : la position ♂ s'attache au noyau écrit de la partition en tant que sa consistance est à la fois bornée et fondée par l'exception d'une notation.

La position ♀ s'attache à la partition comme fatras qui ne saurait faire tout, ni comme écriture intégrale (partition saturée de notes, à l'image d'un certain maniérisme sériel de la complexité scripturale), ni comme notation intégrale (partition graphique ou verbale, à l'image cette fois d'une certaine dérive, particulièrement visible – et audible! – dans les années soixante, tendant à réduire la partition en objet plastique décoratif...).

Le vis-à-vis de deux positions musicales s'organise ainsi non seulement parce que l'écriture musicale est essentiellement synthèse disjonctive mais également parce que la partition musicale est essentiellement synthèse conjonctive d'une écriture et d'un fatras de notations hétérogènes. Le musicien a bien à faire à ce terreau et c'est dans le rapport à ce terreau que s'enracinent bien ses deux dispositions subjectives alternatives.

12 – UN PAS DE PLUS

Rendu en ce point, une manière de conclure consisterait à poser que le rapport du musicien à la musique se différencie sexuellement *via* ce vecteur

A. Je renvoie au chapitre II. III détaillant la dialectique musicale d'une écriture et de notations plurielles.

spécifique qu'est le rapport à la partition ou à la dimension solfégique (écriture et notations) de la musique, la position σ s'attachant alors au musicien qui privilégie l'enracinement du morceau de musique dans une partition, et la position φ s'attachant à celui (celle ?) qui privilégie l'interprétation de cette même partition – la position σ relève la capacité de la musique à faire monde par sa logique d'écriture quand la position φ exhause la capacité de la musique à ne jamais finir de produire des interprétations venant faire brèche dans les lectures conventionnelles des partitions existantes.

Entreprenons cependant de poser ici un pas de plus, s'il est vrai que la polarisation sexuelle du musicien ainsi dessinée nous semble trop convenue (grossièrement dit, elle revient à poser qu'une femme interprète ce que l'homme compose, qu'une femme joue ce que l'homme écrit) : il est vrai qu'elle retrouve une tendance anthropologiquement et sociologiquement vérifiable mais, précisément, cela ne nous apprend guère que nous ne sachions déjà et qui, à dire vrai, n'a guère d'intérêt proprement musical.

Deux types de battement

Pour avancer d'un pas, remarquons alors ceci : nos formules disposent deux types de battement, non un seul : le battement propre à σ entre \forall et \exists ou le battement propre à φ entre $\sim\exists$ et $\sim\forall$ mais également le battement entre ces deux battements soit cette fois le battement, interne à tout musicien, entre deux dispositions σ et φ identifiables à leur battement endogène propre.

Or ces deux types de battement ne sont pas de même nature logique :

- les battements *endogènes* (entre \forall et \exists ou entre $\sim\exists$ et $\sim\forall$) relèvent logiquement du *principe du tiers exclu*;
- le battement *exogène* (entre σ et φ) relève logiquement du *principe de non-contradiction*.

Principe du tiers exclu et logique intuitionniste

En effet $\exists x \sim \dagger(x)$ s'oppose logiquement à $\forall x \dagger(x)$ en ce qu'il récuse le principe du tiers exclu (lequel soutient : « A ou non-A », d'un « ou » exclusif ^A)

A. Ce qui revient à soutenir que la double négation vaut affirmation : non-non-A=A

puisque l'interprétation formelle, en logique classique^A, du quantificateur \exists est la suivante :

$$\exists x \varphi(x) \leftrightarrow \sim \forall x \sim \varphi(x)$$

$$\exists x \sim \varphi(x) \leftrightarrow \sim \forall x \varphi(x)$$

$$\sim \exists x \varphi(x) \leftrightarrow \forall x \sim \varphi(x)$$

$$\sim \exists x \sim \varphi(x) \leftrightarrow \forall x \varphi(x)$$

Ainsi, les deux conjonctions $\{[\forall x \ddagger(x)] \text{ et } [\exists x \sim \ddagger(x)]\}$, $\{[\sim \exists x \sim \ddagger(x)] \text{ et } [\sim \forall x \ddagger(x)]\}$ ratent chacune le principe du tiers exclu, s'inscrivant ainsi séparément dans ce type logique qu'on dit *intuitionniste*.

Principe de non-contradiction et logique paraconsistante

Par contre $\sim \forall x \ddagger(x)$ s'oppose logiquement à $\forall x \ddagger(x)$ en ce qu'il récuse cette fois le principe de non-contradiction ce qui se lit immédiatement dans le fait que le même quantificateur \forall intervient des deux côtés et que c'est bien ici la même proposition formelle qui se trouve tantôt affirmée, tantôt niée.

Ici la conjonction, en un même musicien, des positions σ et φ rature le principe de non-contradiction et s'inscrit ainsi dans ce type de logique qu'on dit *paraconsistante*.

Au total

Réexaminons sous ce chef nos quatre énoncés.

non-contradiction \updownarrow	σ :	$\forall x \ddagger(x)$		$\exists x \sim \ddagger(x)$	$[\equiv \sim \forall x \ddagger(x)]$
	φ :	$\sim \forall x \ddagger(x)$		$\sim \exists x \sim \ddagger(x)$	$[\equiv \forall x \ddagger(x)]$
\leftrightarrow tiers exclu					

Le battement du musicien (en tant qu'il est intimement partagé dans son rapport à la musique entre positions σ et φ et ce quel que soit par

A. Rappelons : la logique dite *classique*, par opposition aux logiques dites *intuitionnistes* ou *paraconsistantes*, est celle qui se dispose sous les deux principes de non-contradiction et du tiers exclu.

ailleurs son « sexe » physiologique) se comprend ainsi formellement comme conjonction paraconsistante (σ et φ) de deux conjonctions intuitionnistes.

Fixons notre lexique en scindant notre unique terme de *battement* : parlons d'un côté de *pulsation* pour désigner le battement intuitionniste interne à σ entre \forall et \exists et celui, interne à φ , entre $\sim\exists$ et $\sim\forall$; parlons d'un autre côté d'*oscillation* pour désigner cette fois le battement paraconsistant entre σ et φ ; et posons au total que le *battement* du rapport musicien à la musique articule une *oscillation* paraconsistante entre deux *pulsations* intuitionnistes.

Regardons-y maintenant de plus près du côté de la pulsation intuitionniste comme de l'oscillation paraconsistante.

13 – PULSATION INTUITIONNISTE

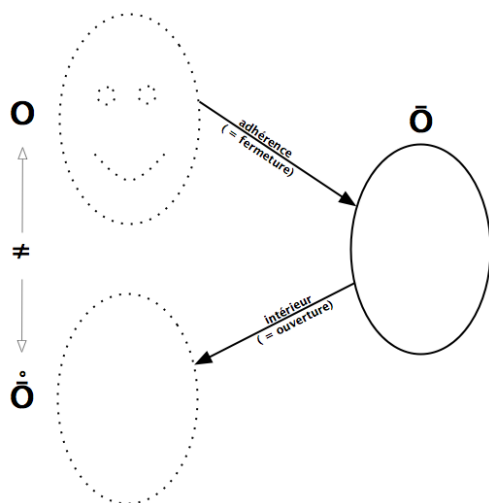
Que veut dire « récuser » le principe du tiers exclu (propre à la logique classique) et installer une position donnée (σ ou φ) sous une logique intuitionniste ?

Prenons une image topologique (puisque la topologie constitue le référent mathématique « naturel » d'un tel type de logique) : l'idée intuitionniste que $\sim\sim x \neq x$ (le principe du tiers exclu équivalant en effet, en logique classique, au principe de double négation puisqu'on infère alors de x ou $\text{non-}x$ que $\text{non-non-}x=x$) s'y donne dans l'énoncé suivant : l'intérieur de l'adhérence d'un ouvert $^{\circ}$ n'est pas cet ouvert :

$$\text{soit } (\overset{\circ}{O}) \neq O \text{ et, plus exactement : } O \subseteq (\overset{\circ}{O})$$

ce qui revient très simplement à dire que la double opération inverse : fermer un ouvert O (par adhérence) puis ouvrir le fermé $\overset{\circ}{O}$ ainsi obtenu (par intérieur) ne ramène pas à l'ouvert O de départ car cette double opération va « boucher » l'intérieur de O , combler sa dentellerie interne, suturer les fentes qui l'ossaturent :

A. Rappelons, d'une image pour enfants, ce qu'*ouvert* et *fermé* veulent topologiquement dire : la frontière d'un ouvert ne lui appartient pas (tel est le cas d'un terrain de rugby puisqu'un pied *sur* la touche y est considéré comme une sortie) quand la frontière d'un fermé lui appartient (tel est cette fois le cas d'un terrain de tennis puisqu'une balle *sur* la ligne y est considérée comme bonne à jouer).



Au passage, on pourra remarquer que fermer puis ouvrir un ouvert est une opération productive (car elle « agrandit » l'ouvert de départ) quand la combinaison inverse (ouvrir puis fermer un fermé) ne fait que ramener au point de départ : bon éloge de l'opération de fermeture, en un temps qui célèbre à bon compte les mérites « démocratiques » de l'Ouvert (« La société ouverte » de Popper...). Les opprimés de tous bords savent bien de quelle fermeture des frontières à la circulation des hommes se paye en vérité l'ouverture des mêmes frontières à la circulation des marchandises et des capitaux, ou des biens et des services : l'éloge de l'ouverture repose sur une exclusion là où fermer est une manière d'inclure...

En ce sens, la position ♂ articule la fermeture systématique des sons musicaux selon leur inscription à la lettre [$x \ddot{x}$] et l'ouverture en un point du perceptible [$\exists x \sim \ddot{x}$] au fil d'une notation et d'une autre : "Q=60", ou « *Allegro* », ou « *mezzo-piano* », etc.

La position ♀, par contre, s'attache à articuler une inquiétude musicale concernant l'ouverture de la sonorité dont la note fermée constitue un nom inadéquat [$\sim \forall x \ddot{x}$] et la récusation de l'idée qu'en conséquence il n'y aurait rien qui mérite d'être fermé par l'écriture [$\sim \exists x \sim \ddot{x}$].

Chacune de ces positions s'avère ainsi intérieurement constituée par une pulsation qui n'apparaît intérieurement contradictoire qu'à celui qui tient que *fermer* et *ouvrir* constitueraient des opérations strictement inverses.

14 – OSCILLATION PARACONSISTANTE

Par contre l'oscillation entre l'une et l'autre de ces deux positions intuitionnistes ouvre cette fois à une paralogique du musicien dans son rapport à la musique dont la différenciation sexuelle constitue alors un « modèle » possible sans qu'il y ait pour autant lieu de soutenir que ce modèle possible devrait *ipso facto* constituer le paradigme de cette oscillation.

Activité/passivité

À ce titre, on pourrait nommer autrement nos deux positions, en contournant les symboles ♂ et ♀ et leur charge signifiante, et parler par exemple de pulsation activité/passivité en lieu et place de celle entre fermeture et ouverture. On dirait alors : l'oscillation caractéristique du travail musicien est entre les deux pulsations respectivement attachées à une activité passive et une passivité active ; d'un côté le musicien agit la musique pour autant qu'il s'y ouvre passivement en au moins un point, et d'un autre côté, le musicien est celui qui sait se faire agir par la musique pour autant cependant qu'il ne refuse pas de la saisir en au moins un point.

Cette oscillation entre activité passive et passivité active du musicien dans son rapport à la musique – nouveau nom du battement sur lequel nous travaillons dans ce chapitre – qui prend figure d'un 2 fois 2 (donc, en un sens, d'un 4) est alors apte à envelopper... un 3 !

C'est en ce point que nous allons retrouver Blondel et Hevenesì.

15 – OUVERTURE D'UNE NOUVELLE DIMENSION

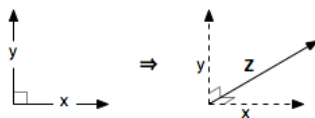
Nous l'avons déjà suggéré : les battements entre deux fictions incompatibles qu'ils avaient mis en scène peuvent être, sans trop d'incongruité, être rapportés à la même figure chrétienne de la Croix où deux tendances transverses l'une à l'autre viennent écarteler un corps dividual en sorte de configurer le point même d'une résurrection possible (cette « conversion » qui est l'enjeu du battement subjectif formalisé par Hevenesì) c'est-à-dire somme toute assez exactement celui d'une nouvelle dimension (ici transcendante) s'ouvrant orthogonalement au plan constitué par le battement lui-même : la croix chrétienne, par son écartèlement, fixe ce point particulier (le Golgotha, un 9 avril de l'an 30 en plein après-midi...) où s'affirme un

accès à la Résurrection des corps, à commencer par celle du corps humain qui s'y trouve mortellement cloué.

Par-delà l'interprétation proprement chrétienne de cette matrice (où la nouvelle dimension qui s'ouvre au point du croisement des deux linteaux est thématisée comme révélation d'un ordre enveloppant l'à-plat naturel de la croix dans un surnaturel infiniment dimensionné), il est possible de déployer une interprétation plus prosaïque et plus matérialiste de cette même matrice qui, en un certain sens, pourra consonner avec la célèbre fable de l'univers plat brossé dans *Flatland* par Edwin Abbott Abbott. À nouveau en ce point, la mathématique a pour vertu sans égal de nous remettre radicalement les pieds sur terre :

« Ô mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées, depuis que vos savantes leçons, plus douces que le miel, filtrèrent dans mon cœur, comme une onde rafraîchissante. [...] Ô mathématiques concises, par l'enchaînement rigoureux de vos propositions tenaces et la constance de vos lois de fer, vous faites luire, aux yeux éblouis, un reflet puissant de cette vérité suprême dont on remarque l'empreinte dans l'ordre de l'univers. [...] Il y avait du vague dans mon esprit, un je-ne-sais-quoi épais comme de la fumée. [...] Vous avez mis, à la place, une froideur excessive, une prudence consommée et une logique implacable. [...] Merci, pour les services innombrables que vous m'avez rendus. Merci, pour les qualités étrangères dont vous avez enrichi mon intelligence. Sans vous, dans ma lutte contre l'homme, j'aurais peut-être été vaincu. [...] Avec cette arme empoisonnée que vous me prêtâtes, je fis descendre, de son piédestal, construit par la lâcheté de l'homme, le Créateur lui-même ! » Lautréamont ⁷

La mathématique nous enseigne ainsi – pour rester dans le très élémentaire – que le produit vectoriel de deux vecteurs orthogonaux génère un troisième vecteur orthogonal au plan configuré par les deux premiers :



en sorte, au demeurant, que le nouage ainsi généré des trois vecteurs, s'avère borroméen puisqu'on aura tout aussi bien $\vec{x}, \vec{y}, \vec{z}$

$$\begin{aligned} \vec{x} \cdot \vec{y} &= \vec{z} \\ \vec{y} \cdot \vec{z} &= \vec{x} \\ \vec{z} \cdot \vec{x} &= \vec{y} \end{aligned}$$

D'où une logique, cette fois purement immanente, de l'accès à une troisième dimension orthogonale, au point même où deux orientations incompatibles entre elles se rencontrent.

Qu'est-ce à dire pour l'oscillation paralogique de notre musicien entre deux pulsations intuitionnistes ?

16 – QUELLE NOUVELLE DIMENSION S'OUVRE EN CE POINT D'OSCILLATION MUSICIENNE ?

Écrivons :

- α et β pour les dimensions respectivement active et passive du « faire de la musique » ;
- V pour les pulsations intuitionnistes (connecteur dissymétrique : $xVy \neq yVx$) ;
- $+$ pour l'oscillation paraconsistante (connecteur symétrique : $x+y=y+x$)

On a :

$$\alpha V \beta \Rightarrow \alpha \beta \text{ (activité passive)}$$

$$\beta V \alpha \Rightarrow \beta \alpha \text{ (passivité active)}$$

D'où notre dernière question :

$$\alpha \beta + \beta \alpha \Rightarrow ?$$

Qu'est-ce que l'oscillation musicale entre activité passive et passivité active est à même de produire ?

Incorporation cette fois musicale

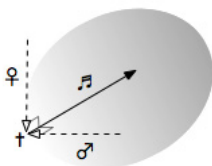
Notre thèse va être la suivante : cette oscillation spécifiquement musicale en matière de faire de la musique (activité ? passivité ? laquelle commande l'alliage ?) va générer l'incorporation (momentanée) du musicien au corps musical (corps-accord) en déposant (momentanément) les inscriptions propres à la différenciation sexuelle des musiciens.

Ainsi, au point même où convergent/divergent les deux manières musicales de comprendre ce que faire de la musique veut dire *pour le musicien*, le temps (de l'oscillation) devient espace (de la musique), autant dire :

le musicien se transforme en index musical en s'incorporant au travail musical à l'œuvre. Soit :

$$\alpha\beta[\sigma]+\beta\alpha[\varphi] \Rightarrow \text{musicalisation du musicien}$$

ce qui peut également se figurer en tenant que le musicien passe du plan dividuel, configuré par l'oscillation $\alpha\beta+\beta\alpha$ ou $\sigma+\varphi$, à la sphère musicale tangente au point qui condense cette oscillation \dagger :



Soit l'idée suivante : l'oscillation propre au musicien est sa manière – écartelée et dividuée^A – d'accéder en un point à un monde orthogonal (et donc indifférent) à la différenciation sexuelle : c'est ainsi pour la même raison que le monde-Musique est indifférent à la différence des sexes et que le musicien, pour entrer dans ce monde-Musique, a besoin d'une dure oscillation paralogique entre deux tourments (suis-je assez actif dans ma passivité face à la musique? suis-je assez passionné en mon activité musicale?) pour déposer ce qui doit l'être du dividu musicien et accéder ainsi au musical (et donc à l'autonomie de la logique et des corps que la musique met en œuvre).

Un outrepassement

En ce sens, la théorie psychanalytique aide le musicien pensif à mieux comprendre comment la différenciation sexuelle du musicien faisant de la musique (du musicien artisan, donc) est un opérateur d'outrepassement plutôt que de délimitation et d'inscription : c'est bien finalement parce que tel *dividu*-homme, confronté à la musique, y apprend non seulement la passivité mais plus encore la double puissance musicale de la passivité

A. Le musicien, dans son faire-de-la-musique, est tout autant divisé entre les deux positions σ et φ qu'il est dividué, dans sa vie d'animal humain individué, entre ce faire-de-la-musique et d'autres faire...

(selon qu'elle indexe une activité primordiale – « *j'écris et je joue pour autant que cette activité se laisse secrètement guider par quelque intuition passivement accueillie* » – ou qu'elle constitue le principal levier du faire-de-la-musique – « *je n'arrive à écrire et jouer de musique que pour autant que je me tiens avant tout comme écrit et joué par la musique en sorte non de m'y exprimer mais d'être le véhicule et l'amplificateur d'une expression musicale venue du rapport même entre les œuvres de musique au contact desquelles je me suis disposé* »), c'est bien pour tout cela que ce *dividu*-homme pourra accéder au travail musical immanent au monde-*Musique* par un point où sa position *homme* aura été rendue indiscernable de sa position *femme*.

Où l'on retrouve, au passage, cette figure mathématique de la singularité comme point où deux orientations contradictoires sont écrasées l'une sur l'autre ^{A...}

De quoi s'agit-il d'autre, en effet, dans tout cet échafaudage théorique, à la lumière/à l'ombre de la théorie psychanalytique, si ce n'est d'identifier le point mobile où le musicien accède au monde-*Musique* (pour s'y perdre...) en inventant la singularité qui, pour lui, dans sa vie propre de *dividu* sexué, opérera comme sas d'entrée.

L'écrasement en un point singulier

D'où une figure de l'accès qui relève moins de l'écartèlement entre deux tendances centrifuges au faite d'un col mais plutôt de l'écrasement de deux tendances centripètes au fond d'une vallée : non plus le sommet exposé du Golgotha mais le creux indistinct qu'inscrit un repli du relief – le musicien entre dans le monde-*Musique* par compression et confusion de ses déterminations sexuelles plutôt que par écartèlement et arrachement, somme toute en une disposition plus androgyne qu'angélique. D'où sans doute ce bonheur pour lui sans pareil quand il y est enfin agissant, allégé de l'impossible propre du rapport sexuel.

En ce sens, on pourrait transposer au musicien ce qu'Adorno disait – très justement – de la musique :

« La grande musique s'indique dans cet instant du déroulement où un morceau devient réellement composition, se met en marche de par son propre

A. Cf. I. vi. 2. Voir aussi le Finale de ce livre...

poids. [...] C'est la vraie supériorité des "grandes formes" que seules, elles sont capables de créer cet instant où la musique se cristallise en composition »^A

et dire : le vrai musicien s'indique dans cet instant du déroulement de son travail où son activité devient réellement musicale, se met en marche de par son propre poids musical et non plus selon des déterminations musicales contingentes. C'est la vraie supériorité des musiciens jouant de la musique (sur ceux qui ne font que jouer en musique) qu'eux seuls sont capables de créer cet instant où le *dividu* sexué se cristallise en curseur musical.

Par contre, « quand la musique s'arrête... »

D'où aussi en retour la brutalité du terrible moment où la musique s'arrête et abandonne le musicien à son triste sort d'animal sexué : le musicien ne sait alors jamais par où il est sorti du monde-*Musique* et n'a ensuite de cesse, s'il est musicien, de reconstituer par son travail le point précis où il a su accéder au monde-*Musique*.

Le musicien ne peut d'ailleurs savoir par où il sort lors même qu'il sait très bien par où il entre car, en vérité, il ne sort jamais du monde-*Musique* mais il en est toujours sorti ; et quand il croit en sortir tout seul, parce qu'il suspend par exemple son travail pour aller faire d'autres choses liées à sa vie courante de *dividu*, il ne sort pas en vérité du monde-*Musique* qu'il continue d'habiter en pensée dans un coin privilégié de sa tête, et l'œuvre à laquelle il travaille continue tout autant de le travailler, y compris durant son sommeil, lors même qu'il fait tout autre chose, qu'il est occupé à manger, à regarder un film, ou à converser.

Sortir vraiment, par contre, à moins qu'il s'agisse alors de la part du musicien d'un rejet désastreux (pour lui, pour sa vie ultérieure de musicien), c'est toujours pour lui être sorti, et l'être inopinément en sorte qu'il aura beau savoir pendant qu'il joue que la musique va bientôt s'arrêter à la double barre finale qui approche et qu'il surveille du coin de l'œil, quand cet arrêt interviendra, ce ne sera jamais le sien, mais toujours celui de la musique, et cet arrêt le prendra alors toujours par revers.

A. *Philosophie de la nouvelle musique* (op. cit. p. 110). Dans sa *Théorie esthétique*, Adorno rapproche d'ailleurs cet instant de ce que Lessing appelait « moment fertile » : « *Le concept central de l'esthétique de Lessing : celui du "moment fertile".* » (op. cit. p. 117)

Finalement, le musicien est toujours éjecté du monde-*Musique* par une poussée dans le dos, quand il y entre par contre de face ^A.



De cette poussée dans le dos, la théorie psychanalytique n'a sans doute guère à nous dire, et la clinique psychanalytique n'est sans doute pas là pour soigner le *dividu* musicien des effets traumatiques de telles allées et venues incessantes...

En ce point – une fois n'est pas coutume –astreignons-nous, nous musiciens, à une figure wittgensteinienne de l'autolimitation et posons :

«*Ce dont on ne peut parler en musicien, il faut ici le taire !*»

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. Ens-Ircam : www.entrettemps.asso.fr/maths
2. p. 341
3. Extrait de « *Mémoire* » à Monsieur Bieil, p. 87...
4. Je me permets de renvoyer pour ce faire à mon article « *À quoi bon (faire, agir, assumer)?* » in *Liber amicorum Célestin Deliège* (Revue belge de Musicologie, vol. LII 1998), repris dans La lettre *Horlieu* – (X) n° 14 & 15 (Lyon)
5. *Encore* (Livre XX; Seuil, 1975 ; p. 73)
6. p. 74
7. *Les chants de Maldoror* (Chant deuxième, strophe 10)

A. En ce sens, le musicien qui travaille la musique se distingue ici de l'écouteur qui, lui, est toujours attrapé par le collet, happé par devers lui...