

IV. *MUSIQUE ET HISTOIRE :* *ÉLOGE DE LA MONOGRAPHIE*

Disposer un chapitre sous le titre «musique et histoire» nous expose à un paradoxe. Nous ne soutenons pas en effet qu'il y ait, à proprement parler, des *raisonances* entre les deux types de pensée (ou *disciplines*) se déployant sous ces noms. Plus radicalement, nous raturons toute idée d'une «Histoire de la musique»^a. Et cependant il y a bien une ou plusieurs dimensions de la musique que l'on est en droit de déclarer «historiques» (en un sens à préciser); il y a bien un contexte d'ordre «historial» aussi bien pour les œuvres musicales que pour le monde-*Musique* (sans compter, bien sûr, pour les musiciens pour lesquels ce type historique de contextualisation ne saurait être contesté).

Il semble donc, en première approche, que s'il n'y a pas de rapport de la musique à l'Histoire comme telle^b, il y a cependant légitimement des rapports de la musique à ses dimensions historiques comme à son conditionnement historial, autant dire à une historicité propre (ce qui n'est pas dire à *son Histoire*).

1 – REMARQUE SUR NOS CATÉGORIES DE PENSÉE

Remarquons qu'en ce point comme en bien d'autres, il n'y a pas lieu de tenir que le qualificatif «historique» procéderait nécessairement d'un substantif «histoire» qui, conceptuellement, le précédérait en droit. Tout au contraire, l'orientation de pensée ici mise en œuvre soutient qu'entre *historique* et *Histoire*, cela ne transite pas et que s'il faut substantiver le qualificatif *historique*, il convient de le faire avec la notion d'*historicité* (entendue ici, en première approximation, comme propriété caractérisant l'«historique», non celle d'*Histoire*: de l'*historique*, on peut descendre vers

A. Le syntagme inverse – «musique de l'Histoire» – ne méritant pas, par contre, de polémique particulière tant il relève d'une image empirique...

B. À l'inverse, l'Histoire, conçue comme discipline universitaire, s'attache à traiter de musique comme elle traite de toutes choses : en terme d'«objets» pétris de cette pâte humaine que les musiciens fournissent...

l'historicité sans qu'il soit pour autant requis de remonter vers une *Histoire* proprement dite.

On fera remarquer que tel est également le cas pour le musicien entre le qualificatif *temporel* et le substantif *temps*. D'où le recours ici privilégié à la catégorie de *temporalité*, mieux apte à rendre compte de la dimension temporelle de la musique que celle, pour le moins ambiguë et saturée, de *temps*.

Il en va de même en matière de *vouloir* : nous soutenons un vouloir propre de l'œuvre musicale (*i. e.* son *intension*), un vouloir musical à l'œuvre sans pour autant assumer l'existence d'une quelconque *volonté* musicale, toute volonté renvoyant à une faculté psychologisante de l'individu.

Ainsi, tout de même qu'on peut soutenir un vouloir sans volonté et une temporalité sans temps, on va soutenir ici^a une historicité sans histoire^b.

Remarquons qu'il en va tout de même pour une politique qui pourra se réclamer d'une émancipation de *l'humanité* comme telle (entendue comme collectif) sans que ceci implique de quelque manière que ce soit qu'elle thématise alors «l'humain» (thème qui, en général, trouve sa justification dans une définition de l'homme comme substance humaine en sorte que la distinction entre l'humain et le non-humain conduit alors immanquablement à l'exclusion, comme inhumains, d'un certain nombre d'hommes concrets).^c

Pour la musique, que veut exactement dire «être historique» quand il n'y a pas à proprement parler d'*«Histoire»* pour le dire? C'est précisément ce à quoi ce chapitre va tenter de répondre.

A. Comme on le discerne à cette simple remarque, l'intellectualité musicale à l'œuvre dans ce livre, relevant d'un ordre mathématico-démonstratif plutôt que poético-littéraire, s'attache à préciser au plus juste ses catégories de pensée.

B. Remarquons qu'à l'inverse, ce livre promeut l'*intellectualité* musicale du musicien pensif sans pour autant identifier ce dernier à un «*intellectuel*» (catégorie sociologique dont nous n'avons ici aucun usage recevable) : on soutiendra ici qu'entre *intellectualité* (catégorie assumée) et *intellectuel* (catégorie récusée), cela ne transite pas.

C. D'où, comme le rappelait Philippe Lacoue-labarthe, que le nazisme ait été un humanisme, assumant comme tout autre humanisme, sa propre délimitation de l'humanité...

2 – UNE SYSTÉMATIQUE ?

À quel titre mettre ici en avant ces déterminations historiques ? Aborderions-nous ce thème Musique|Histoire pour des raisons de système, le balayage systématique des *raisonances* «Musique et X» nous conduisant alors naturellement à inscrire la discipline *Histoire* sous le curseur mobile X ?

Le parcours de notre quatrième partie n'est cependant pas systématique, et ce pour au moins trois raisons :

- Il ne couvre pas «tous» les champs susceptibles d'être rapportés à la musique et tout particulièrement tous ceux relevant des dites «sciences humaines»; ainsi ce livre ne s'attache pas à traiter de «musique et sociologie», de «musique et économie», de «musique et psychologie» ou de «musique et anthropologie»...^A
- Ce livre ne vise pas à récapituler l'ensemble des enjeux de pensée propres aux différentes *raisonances* examinées : pour nous en tenir ainsi aux deux chapitres qui précèdent, il n'y aurait guère de sens à récapituler les enjeux de l'aura poétique engendrée par l'œuvre musicale composite et ceux de la différenciation sexuelle propre au musicien.
- Enfin, chaque chapitre invente sa propre méthode d'investigation, ajustée à ses enjeux particuliers, plutôt qu'il ne met en œuvre une méthodologie systématique.

Ainsi les *raisonances* ici examinées ne font système ni par leurs matières, ni par leurs enjeux, ni par leurs méthodes.

3 – POURQUOI ALORS PRIVILÉGIER LES QUESTIONS D'ORDRE HISTORIQUE ?

Dans ce cas, pourquoi privilégier la question de l'histoire en promouvant l'importance d'une historicité musicale ?

Nous y procéderons précisément parce que cette historicité sait être *musicale* et pas seulement *musicienne*, parce qu'elle affecte le monde-*Musique* et ses œuvres et pas seulement les musiciens et leurs instruments là où, par contre, en matière de musique, il n'y a de sociologie, d'économie,

A. Sans compter des sciences plus constituées qui se trouvent également omises, comme la physique, la biologie et même, pourquoi pas, les «sciences cognitives». Rappelons d'ailleurs que ce livre n'envisage pas davantage de balayer *tous* les arts avec lesquels la musique résonne...

de psychologie ou d'anthropologie que *musiciennes* : il y s'agit toujours de la sociologie des musiciens (leurs goûts, leurs pratiques, leurs rapports à la société...), de l'économie des institutions musiciennes (enseignements, concerts, production et consommation de disques...), de psychologie comparée des musiciens et des non-musiciens (que perçoivent-ils ? que disent-ils de ce qu'ils perçoivent ? comment l'épreuve du solfège les a-t-elle marqués ?) et bien sûr d'anthropologie des individus (une anthropologisation des œuvres musicales, sauf à n'y voir qu'une mimétique insigne des pratiques individuelles, revient à épouser la singularité musicale selon le double versant d'une genèse et d'une réception humaines, trop humaines...).

A contrario, si les *raisonnances Musique|Histoire* convoquent bien le musicien pensif, c'est avant tout parce qu'elles relèvent d'une historicité musicale propre aux œuvres et au monde-*Musique* plutôt qu'aux seuls musiciens (dividuels ou rassemblés en sociétés *ad hoc*).

Soit cette logique, propre à notre orientation de pensée : c'est bien parce que le musicien met le monde-*Musique* et ses œuvres au cœur du phénomène *musique* qu'il est bien question pour lui d'historicité musicale, tout de même qu'à l'inverse, c'est bien parce que, comme on va le voir, l'historien met les hommes comme tels au cœur du phénomène historique qu'il y a bien lieu pour lui de parler d'*Histoire*.

L'*Histoire* est toujours celle des animaux humains...

Rappelons que pour l'historien Marc Bloch, ce qu'on appelle « histoire naturelle » n'appartient pas à l'*Histoire des historiens*¹, car, selon lui, pour qu'il y ait *Histoire*, il y faut l'homme, non seulement comme « sujet » (historien) la racontant mais avant tout comme « objet » :

« Nos grands aînés, un Michelet, un Fustel de Coulanges, nous avaient appris à le reconnaître : l'objet de l'*histoire* est, par nature, l'homme. Disons mieux : les hommes. [...] Ce sont les hommes que l'*histoire* veut saisir. »²

L'*Histoire* est ainsi « *la science des hommes dans le temps* »³, « *l'étude de l'homme social* » (Michelet : « *L'étude de l'homme social, c'est l'*histoire*.* »), « *la science des sociétés humaines* » (Fustel de Coulanges)⁴, et Marc Bloch d'enfoncer le clou :

« Le bon historien ressemble à l'ogre de la légende. Là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier. »⁵

D'où un embarras, propre aux historiens...

D'où, au demeurant, un embarras particulier des historiens dans leur rapport à l'histoire : est-elle constituante d'eux ou constituée par eux ?

Pour Michelet, c'est clairement l'histoire qui fait l'historien ; il écrit ainsi en 1869⁶ :

« *L'histoire [...] fait l'historien bien plus qu'elle n'est faite par lui. Mon livre m'a créé. C'est moi qui fus son œuvre. Ce fils a fait son père.* »

Pour d'autres, c'est plutôt l'inverse :

Henri Marrou : « L'histoire est inséparable de l'historien. »

*François Hartog : « Si les Grecs ont inventé quelque chose, c'est moins l'histoire que l'historien comme sujet écrivant. »*⁷

soit cette fois : les hommes ont inventé l'historien lequel a inventé et rééinvente perpétuellement l'histoire...

Cet embarras se retrouve dans le mouvement de balancier ayant affecté le titre que Marc Bloch voulait donner à son dernier livre (posthume) : le premier titre envisagé fut « *métier d'historien* » ou « *Comment et pourquoi travaille un historien* » puis il est devenu « *Apologie pour l'histoire* ».

Entre le titre définitif inscrit par son ami Lucien Febvre en 1949 (« *Apologie pour l'histoire* ») et son sous-titre (« *Ou métier d'historien* ») s'entend la dynamique de la pensée de Marc Bloch : un historien explique pourquoi et comment il travaille cette discipline singulière qu'il appelle « histoire » et qu'il va tenter, tout au long du livre, de constituer, délimiter et valoriser.

Ainsi la simple existence en musique d'une dimension historique ne suffit-elle pas à faire histoire (« *la géologie est, à sa façon, une discipline historique* » écrit Marc Bloch⁸ mais la géologie ne relève pas pour autant de l'Histoire, fut-ce une Histoire de la Terre, inexistante pour les historiens).

Inscrivons ce chapitre sous une logique alternative : c'est bien parce que les œuvres musicales ignorent tout d'une supposée « histoire de la musique » qu'elles s'inscrivent d'autant plus essentiellement dans des formes très spécifiques d'historicité (celles que ce livre nomme *généalogie* et *contemporanéité*), et c'est bien pour cette raison que le musicien pensif ne peut économiser à trop bon compte ce qui se présente pour lui sous le nom d'*Histoire*.

4 – UN ÉTAU

La réquisition en matière *d'histoire* prend aujourd’hui la forme singulièrement encombrante pour le musicien d’un dilemme : historicisme ou post-modernisme.

Ces deux orientations ne cessent en effet de harceler le musicien, le sommant de trancher en faveur de l’une ou de l’autre.

Historicisme

D’un côté l’historicisme^a se déploie sous la maxime formulée par Paul Veyne :

« *Tout est historique et tout dépend de tout.* »⁹

L’historicisme soutient que l’histoire dicterait ses tâches au présent, y faisant le tri implacable entre ce qui du présent est digne de constituer un passé pour le futur et ce qui de lui doit partir à la poubelle, aux célèbres « poubelles de l’histoire ». Ainsi Paul Veyne écrit par exemple :

« *Les vies de tous les tailleurs sous Frédéric-Guillaume se ressemblant beaucoup, elle [l’histoire] les racontera en bloc parce qu’elle n’a aucune raison de se passionner pour l’un d’eux en particulier; elle ne s’occupe pas des individus, mais de ce qu’ils offrent de spécifique, pour la bonne raison que, comme on le verra, il n’y a rien à dire de la singularité individuelle, qui peut seulement servir de support ineffable à la valorisation (“parce que c’était lui, parce que c’était moi”).* »¹⁰

L’historicisme promeut l’Histoire comme totalisation de laquelle rien ne saurait s’exempter et tout argument d’autonomisation y est alors considéré comme relevant d’un pur et simple idéalisme^b.

Pour fixer les idées, on trouvera un bel exemple de ce type d’historicisme (au principe d’une certaine vision « sérielle » de la musique) dans *Philosophie de la nouvelle musique* d’Adorno^c ou dans *Schoenberg est mort* de Pierre Boulez^d.

A. Attention : notre *historicité* ne vaut nullement *historicisme*.

B. Rappelons que pour nous, *idéalisme* désigne toute orientation de pensée qui assume un deux substantiel constituant : corps et âme, matière et esprit...

C. III. xi

D. III. vii

Post-modernisme

De l'autre côté le post-modernisme configurer^a une actualité indéfiniment renouvelée dans laquelle tout devient indifférent (en particulier toute contextualisation conditionnante) en sorte que tout argument d'émancipation y est alors tenu comme relevant d'une idéologie obsolète.

On trouvera un maigre exemple de prose post-moderne dans *Musique, une très brève introduction* de Nicholas Cook¹¹.

Pour le post-modernisme, le présent sans passé et sans futur n'est plus que le curseur mobile sans épaisseur d'un instant actuel livré à l'aléa des circulations désirantes...

Une pince

Ainsi, le parti d'édifier une *Idée* musicienne de ce que *historicité musicale* veut spécifiquement dire se trouve aujourd'hui dénoncé comme relevant d'un *idéalisme* ou d'un *idéologisme*^b, les deux branches de l'étau (le matérialisme mécaniste de l'historicisme comme le matérialisme vulgaire du post-modernisme) convergeant en l'impératif suivant : « *Pas besoin d'Idées musicaennes, a fortiori sur une spécificité supposée de l'historicité musicale !* »

5 – UNE QUESTION ET TROIS SOUS-QUESTIONS

Sans nous laisser intimider, disposons-nous plutôt sous la maxime de Kierkegaard :

« *Il faut écarter l'histoire. Il faut établir la situation de la contemporanéité.* »¹²

A. Depuis le reflux des espérances radicales au tournant des années soixante-dix du XX^e siècle...

B. Où l'on retrouve le grand débat contemporain sur ce que matérialisme doit aujourd'hui vouloir dire, à l'heure en particulier du combat contre un nihilisme qui se pare de vertus matérialistes face à un vieil adversaire idéaliste taillé *ad hoc*. Alain Badiou a longuement thématisé (*Logiques des mondes*) combien le combat idéologique – autant dire le combat entre Idéations, ou travail des Idées – se joue aujourd'hui entre deux formes de matérialisme et non plus entre matérialisme et idéalisme. Soit ce symptôme qui ne trompe pas : toute position idéologique s'avancant parée des vertus du combat contre l'idéalisme en particulier de la religion, loin de constituer une résurrection des Lumières, configurer le nouvel obscurantisme d'un matérialisme qu'il appelle « démocratique » (celui d'empires occidentaux à bout de souffle, cramponnés sur leurs priviléges).

et assumons la question : quels rapports la musique entretient-elle avec sa propre historicité ?

Cette question se déplie en trois sous-questions.

1. De quoi cette historicité musicale se compose-t-elle ? En combien de dimensions historiques différentes peut-on la décomposer ?

Notre réponse sera : quatre. L'historicité musicale embrasse une généalogie et une contemporanéité des œuvres, une archéologie et une historicité du monde-*Musique*.

2. Comment cette quadridimensionnalité de l'historicité musicale fait-elle *un*, et de quel type d'un s'agit-il exactement ici ?

Notre réponse sera : c'est le musicien qui fait *un* de ces quatre dimensions ; il y procède au moyen d'une série discrète de monographies dialectisant ces quatre dimensions en des configurations singulières, en des moments spécifiques du monde-*Musique*.

Il s'agira par exemple du style classique ou de la génération romantique pour Charles Rosen^a, de Scarlatti pour Ralph Kirkpatrick¹³, de Beethoven pour André Boucourechliev^b, de la généalogie Wagner-Debussy pour Robin Holloway¹⁴, ou de cette musique de l'après-guerre qui s'est déployée comme « musique contemporaine » pour Célestin Deliège^c, sans compter^d du free-jazz pour Philippe Carles et Jean-Louis Comolli¹⁵...

3. Quels sont les enjeux de pensée propres à cette historicité musicale, à ces monographies venant dialectiser ce que le mot *musique* corrèle d'œuvres musicales, de monde-*Musique* et de musiciens ? Pourquoi de telles monographies si, à proprement parler, elles ne constituent ni des biographies de musiciens, ni des analyses musicales d'Œuvres, ni leur acclement sous la forme traditionnelle du binôme : « *Tartempion : sa vie, son Œuvre?* » Au total, pourquoi faire l'éloge d'un tel genre monographique pour la musique ?

a. Cf. III. x

b. Cf. III. viii

c. Cf. IV. v

d. Mon propre *La singularité Schoenberg (op. cit.)* relève de cette même logique monographique, tout de même que mes travaux sur *Parsifal*, sur le thématisme ou sur le concert de musique contemporaine...

Nous allons voir que ceci engage une conception proprement musicienne du moment^a dans l'évolution du monde-Musique.

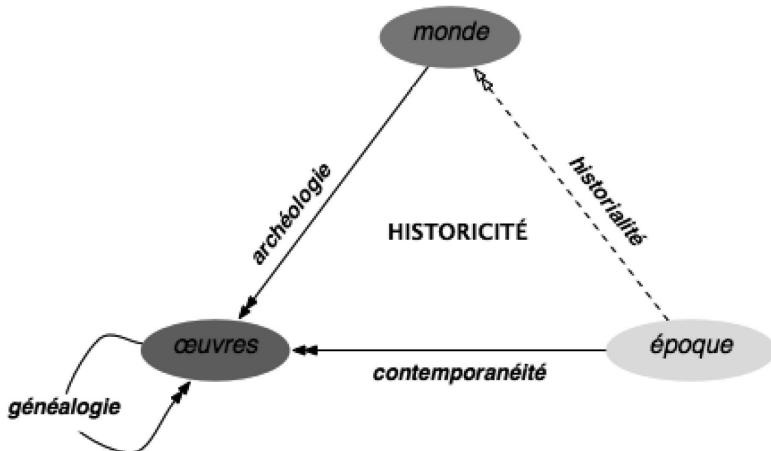


Avançons dans l'Idée musicienne de *monographie musicale*.

Détaillons pour ce faire les différentes dimensions de cette historicité musicale avant d'examiner la manière dont une monographie va dialectiser ces différentes dimensions en sorte de produire l'un d'un moment historiquement constitué.

6 – QUATRE DIMENSIONS

Repartons pour ce faire du diagramme concluant le chapitre consacré à l'intellectualité musicale du pianiste Charles Rosen^b :



On l'a indiqué : l'historicité musicale, telle que nous la concevons, dispose les œuvres au cœur de la dynamique musicale générale ; ce sont bien les œuvres musicales qui, ultimement, constituent le foyer actif (lequel

A. Moment qu'on prendra soin de ne pas dire « musical » pour ne pas le confondre avec le « moment musical » de type schubertien (entendu comme moment de musique, moment du temps chronologique occupé par l'interprétation et l'écoute d'un morceau musical donné).

B. III, x

n'est pas exactement un « moteur »^{a)} de cette historicité, le lieu de pensée où convergent les différentes déterminations d'ordre historique pour s'y transformer en libres déterminations *musicales*. Ainsi, dans notre diagramme, les quatre flèches tendent à converger vers un seul des trois pôles : celui des œuvres.

Synthétisons rapidement les enjeux propres à chacune de ces quatre flèches, renvoyant au chapitre III. x consacré à Rosen pour une exemplification concrète de leurs contenus respectifs et nous contentant ici de brèves illustrations prélevées dans notre propre travail monographique sur *Parsifal*¹⁶.

7 – GÉNÉALOGIE

Une généalogie n'est pas une génération, un engendrement : elle ne renvoie pas au compositeur, à une genèse ou une « poïétique ». Une généalogie n'est pas musicienne mais musicale : elle renvoie une œuvre donnée à d'autres œuvres.

On l'a vu : une œuvre n'existe *musicalement*^{b)} que dans des rapports à d'autres œuvres. Une œuvre, c'est une *intension musicale* qui circule entre plusieurs œuvres, qui s'approfondit ou se détourne, sinue ou se scinde, se prolonge ou se récuse.

À ce titre, une généalogie n'est pas calée sur une chronologie. Certes la chronologie configurer une matérialité propre aux différentes généalogies (Wagner hérite de Beethoven, guère l'inverse, encore que...^{c)} mais une

A. Pour l'historicisme, il peut y avoir « un moteur de l'Histoire », mais pour nous, il n'y a pas à proprement parler de moteur d'une historicité spécifique (et il n'y a bien sûr pas d'« Historicité » générale et totalisante).

B. Faut-il encore le souligner ? Toute l'intensité subjective se joue, ici comme partout, entre différentes conceptions de l'existence, très exactement entre différentes acceptations de ce qu'exister veut dire. Pour un historien, grossièrement dit, tout ce qu'il y a existe par le fait même d'être là et mérite donc une attention équitablement répartie sur tout l'être-là. Un musicien a une conception singulièrement plus tendue et exigeante de ce qu'exister veut *musicalement* dire.

Entre conceptions historienne (ou sociologique, ou psychologique...) et musicienne de l'existence en musique, pas de véritable discussion possible, pas de terrain commun : chacun doit se prononcer.

C. Une interprétation musicale donnée pourra s'attacher à *wagnériser* l'orchestre beethovenien tout de même qu'une autre pourra *schoenberguiser* le piano desséché du dernier Liszt et qu'une troisième entreprendra de romantiser la musique de Jean-Sébastien Bach. Autant

généalogie musicale ne craindra pas l'anachronisme (ce péché mortel de l'historien, pour Lucien Febvre) et s'autorisera de singuliers raccourcis ou de non moins singulières torsions chronologiques.

On distinguera généralogies *descendantes* (influences exercées par une œuvre donnée *sur* d'autres⁴) et *ascendantes* (influences exercées sur une œuvre donnée *par* d'autres), ruptures ou continuités généralogiques, retours et sauts, etc.

Remarque. La question généralogique s'attache tout spécialement à identifier ce point capital : de quelle manière un opus donné non seulement prolonge une *intension* musicale mais l'infléchit ou la fait bifurquer ? Cette inflexion interne à une prolongation désigne très exactement ce fait qu'une œuvre est musicalement pensée de la pensée qu'elle est. C'est bien à ce titre qu'une œuvre n'est pas seulement pensée musicale mais aussi réflexion (ou pensée de la pensée) musicale.

Ainsi, par exemple, le 17^e concerto pour piano de Mozart infléchit singulièrement la dynamique musicale des nombreux concertos antérieurs : il prolonge et il ouvre à de nouvelles considérations musicales. Tout de même l'*Appassionata* prolonge et infléchit – infléchit en prolongeant, prolonge en infléchissant – le vaste parcours des Sonates pour piano dont le nom propre *Beethoven* est l'index.

La généralogie d'une œuvre n'est donc nullement son passé mais bien plutôt l'extension de son présent : c'est très exactement – et nous allons y revenir plus en détail – ce qui configure son moment de constitution en véritable présent musical.

de partis qui peuvent avoir une pertinence musicale et qui indiquent bien qu'en musique, le morceau n'a de chronologiquement déterminé que sa partition, c'est-à-dire son squelette : l'historicité du morceau de musique (*a fortiori* de l'œuvre) excède de toutes parts le contexte historique qui a vu naître sa partition. Remarquons également que Richard Wagner n'hésite pas à présenter non seulement la musique de Beethoven comme préfiguration de la mélodie infinie (le premier mouvement de l'*Héroïque* « *n'est autre chose qu'une mélodie unique et rigoureusement continue* ») mais, plus encore, le musicien Ludwig comme émettant... des théories wagnériennes (voir *Un pèlerinage chez Beethoven* de 1840-1841).

A. Qu'on aurait bien tort de nommer alors « réception » (cette catégorie, prélevée dans la théorie de l'information, dont la sociologie de la musique fait aujourd'hui un large usage) et moins encore « esthésique » (catégorie anthropologisante).

Exemple du *Parsifal* de Richard Wagner

Parsifal inscrit par exemple *Tristan et Isolde* dans sa généalogie ascendante (il s'y agit en effet de réarticuler le chromatisme exacerbé de ce dernier opéra à un diatonisme désormais revivifié) et, plus généralement, s'inscrit dans la généalogie wagnérienne de l'œuvre d'art totale pour y composer une nouvelle figure de « synthèse » musicale¹⁷.

Par ailleurs *Parsifal* projette son influence (généalogie descendante) sur le *Pelléas et Mélisande* de Debussy tout de même que sur son *Martyre de Saint-Sébastien* et sur son *Jeux*¹⁸ comme il le fait, pris alors il est vrai dans la globalité d'un moment-Wagner plutôt qu'individué comme opus singulier, sur la musique de film¹⁹ (dès 1915, la chevauchée des Valkyries se trouve mobilisée par *Birth of a Nation* de Griffith).



Au total, l'enjeu interne de telles généalogies touche aux *intensions* musicales communes, à leur circulation, à leur fécondation, à leur capacité de constituer un moment musical (sous forme par exemple d'un concert les faisant « s'écouter » l'une l'autre^a) qui rapproche différents opus en mettant leurs influences réciproques au travail.

Posons synthétiquement : une généalogie musicale donnée, c'est une *intension* musicale à l'œuvre.

Ce faisant, nous privilégions la composante *stratégique* (ou subjective) des généalogies musicales entre œuvres plutôt que la composante *discursive* (plus « objective ») entre simples morceaux.^b La simple généalogie entre morceaux tendrait en effet à se rabattre sur la seconde dimension de l'historicité musicale – sur l'archéologie donc – car on ne saurait alors la distinguer d'un simple enracinement dans le monde-*Musique*. En effet, ce qui prime dans la simple pièce de musique, c'est la logique discursive qui est en partage dans le monde-*Musique* quand la logique stratégique par contre n'appartient qu'aux œuvres.

En bref, nous privilégions ici la dimension proprement subjective (stratégique, *intension*) de la généalogie musicale.

A. Cf. I. x

B. Voir les trois dimensions de la logique musicale distinguées en II. xii

8 – ARCHÉOLOGIE

«L'archéologie ne renvoie pas nécessairement au passé. Il y a une archéologie du présent.» Deleuze²⁰

Cette catégorie[^] touche aux conditions de possibilité de l'œuvre musicale (donc des généralogies qui la constituent et des *intensions* qui la traversent) dans un état donné du monde-*Musique*.

L'archéologie désigne la manière dont des œuvres prennent racine dans une situation donnée du monde-*Musique* : comment elles trouvent des conditions proprement musicales d'émergence dans un état particulier de la logique tonale, dans une constitution particulière de tel ou tel instrument de musique, dans telle configuration des rapports orchestraux, etc.

On peut ainsi distinguer formellement trois types de conditionnements archéologiques : ceux qui circulent dans le sens monde-*Musique*→œuvre (un état donné du monde-*Musique* agit de manière spécifique sur une propriété significative de telle œuvre) ; ceux qui opèrent dans le sens inverse œuvre→monde-*Musique* (une nouveauté à l'œuvre va affecter durablement ce monde-*Musique* dans lequel elle s'enracine) ; et enfin ceux qui relèvent d'interactions œuvre/monde-*Musique* où origine et cible demeurent plus indiscernables.

Exemple du *Parsifal* de Richard Wagner

Ainsi *Parsifal* s'enracine dans un état donné de la discursivité musicale, marqué en particulier par un chromatisme saturé (à ce titre *Parsifal* contribue, avec certaines musiques «nationales», russe en particulier, au retour en scène du diatonisme sous une forme modale) mais également par une saturation du thématisme traditionnel et une impasse du vieux rapport codifié entre mélodie et harmonie, tout en contribuant au nouvel élargissement des masses orchestrales, à l'exploration de nouveaux rapports entre musique et scène, etc.



A. On en connaît l'importance dans les travaux de Michel Foucault, comme d'ailleurs celle de généralogie. Notre acceptation de ces catégories s'écarte sensiblement des siennes sans qu'il soit ici nécessaire de nous en expliquer.

Au total, l'enjeu de l'archéologie concerne une *matérialité* proprement musicale de l'œuvre (on ne confondra pas ce *matériau* avec une *matière* musicale, faite de lettres et de notes plutôt que du bois de l'instrument ou de l'air supportant les vibrations acoustiques) qui touche à sa dimension de partie constituée du monde-*Musique*.

On posera synthétiquement : l'archéologie d'une œuvre musicale donnée, c'est l'exposition de sa condition d'objet musical^A.

9 – CONTEMPORANÉITÉ

Le troisième volet d'une compréhension musicienne de l'historicité musicale porte sur la contemporanéité entretenue par les œuvres musicales avec une époque, avec ce qui d'un temps chronologique donné fait époque, disons avec un certain *Zeitgeist* ou esprit du temps.

On rejoint ce faisant notre thème général des *raisonances* musicales puisqu'il s'agit ici de prendre en compte la manière dont la pensée (ou l'*intension*) musicale à l'œuvre dans tel opus donné consonne ou dissonne avec telle ou telle époque de la pensée.

On pressent que cette nouvelle dimension de l'historicité musicale va poser au musicien des problèmes d'un type nouveau puisqu'il s'y agit de mettre en rapport des composantes musicales du monde-*Musique* et des composantes non musicales de ce qui du *chaosmos* environne ce monde-*Musique* : ici « une époque » de la pensée. D'où bien sûr la difficile question, pour le musicien, de savoir non seulement ce qui fait (ou peut faire) époque mais également qui dit (ou peut dire) ce qui fait (ou peut faire) époque.

C'est en un tel point que le musicien aura nécessairement recours à une lumière venue d'ailleurs, essentiellement ici venue de la philosophie s'il est vrai que la philosophie est précisément ce qui configure une possible contemporanéité de pensée entre disciplines éclatées. Que la philosophie l'entreprene soit ses propres concepts (une telle contemporanéité, philosophiquement établie, tiendra en effet à une compatibilité entre figures de vérité, de sujet et de raisons indépendamment mises en œuvre dans des domaines aussi divers que la mathématique, la poésie, la politique

A. Entendu au sens du chapitre II. VIII comme morceau de musique, c'est-à-dire morceau du monde-*Musique*.

et l'amour^{a)}) impose alors au musicien pensif un singulier tour d'écrou puisqu'il ne saurait s'agir pour lui de « philosopher » la musique (autant dire d'injecter quelques philosophèmes dans son intellectualité musicale propre). C'est à ce titre que nous préférons, dans ce livre, parler, en matière de rapport de l'intellectualité musicale à la philosophie, d'ombre plutôt que de lumière : le musicien pensif devra assumer en son nom propre ce que « contemporanéité » veut dire, « à l'ombre » de telle philosophie...

Exemple du *Parsifal* de Richard Wagner

Parsifal, par exemple, s'approprie et redynamise un souci propre à son époque, qui concerne la relance de processus en train de s'essouffler : cet opéra, en effet, entreprend de mettre en œuvre (tant théâtralement que musicalement) ce que réactiver un processus subjectif ensablé veut dire. Or il est patent que cette question, *a priori* très générale, consonne tout particulièrement avec l'époque de *Parsifal*, qu'on le pressente du côté d'un éventuel dépassement d'une conception romantique de l'amour comme fusion mortifère (le « couple » Parsifal-Kundry comme réponse possible au couple Tristan-Isolde), du côté des mouvements nationaux d'émancipation politique (ceux dont Richard Wagner est l'exact contemporain^{b)} et qui, après 1870-1871, se convertissent en figures proprement coloniales et oppressives des différents nationalismes) ou tout simplement de la question de régénérer l'Empire allemand.



Au total, l'enjeu d'une telle contemporanéité entre une configuration donnée d'œuvres et « son » époque touche aux *raisonances* de l'*intension* musicale à l'œuvre avec diverses *intensions* au travail dans de tout autres domaines de pensée.

Posons synthétiquement : une contemporanéité, c'est un ensemble de *raisonances* entre *intensions* musicales et pensées non musicales.

A. Pour ne reprendre que les quatre « procédures génériques » chères à Alain Badiou...

B. Cf. III. vi

10 – HISTORIALITÉ

Le dernier volet vise à dégager l'historialité des situations musicales dans lesquelles les œuvres examinées s'enracinent et qu'elles contribuent à enrichir.

Cette historialité du monde-*Musique* n'affecte les œuvres qu'indirectement, *via* un état donné du monde-*Musique*. La contextualisation opère donc ici de manière indirecte – formellement, la flèche de notre diagramme précédent n'atteint plus les œuvres musicales comme telles.

Il s'y agit d'exhausser la manière dont un état donné du monde-*Musique* s'articule matériellement à différentes déterminations du *chaosmos* : comment la matérialité même du monde-*Musique* – celle qu'il mobilise et profile selon sa logique propre – garde trace d'une origine non musicale venant moduler les déterminations proprement musicales (on y a suffisamment insisté : l'autonomie du monde-*Musique* n'est pas une autarcie, et cette autonomie est relative, nullement absolue).

C'est dans ce cadre que le musicien pensif examinera par exemple ce qu'il en est des déterminations technologiques en matière d'instruments de musique (ainsi la machinerie-orgue évolue clairement au fil des progrès en matière d'automatisation – voir désormais l'informatisation des consoles), de l'état des connaissances scientifiques concernant la matérialité acoustique (ainsi la décomposition du spectre sonore en séries de Fourier a eu de larges effets intra-musicaux), mais également des déterminations sociales et établies propres à telle société donnée la rendant apte à encadrer institutionnellement la formation des musiciens (le monde-*Musique* reste dépendant de l'offre d'individus aptes à devenir musiciens qu'une société donnée peut lui fournir : ainsi, si l'Allemagne a pu « devenir musicienne »²¹, c'est bien parce qu'il y a eu Luther et la Réforme...).

Exemple du *Parsifal* de Richard Wagner

Ainsi le monde-*Musique* dans lequel s'enracine le *Parsifal* de Richard Wagner est lui-même matériellement conditionné par un état des sociétés et de leurs techniques : voir sa lutherie, son aptitude à mobiliser de larges effectifs orchestraux et vocaux, les conditions établie-sociales particulières qui ont rendu possible l'édification de Bayreuth, etc.



Au total, l'historialité d'un état donné du monde-*Musique*, c'est l'exploration de sa dépendance matérielle au *chaosmos*, l'examen de son enracement et de ses conditions de possibilité dans tel ou tel domaine relevant d'une logique non musicale.

Posons synthétiquement : l'historialité du monde-*Musique*, c'est l'ensemble des rapports qu'il entretient avec un état donné de son environnement.



Comment une monographie musicale entreprend-elle alors de faire spécifiquement « un » de ces quatre déterminations ?

11 – MONOGRAPHIES ?

Nous allons soutenir la thèse suivante : une monographie musicale dégage un moment du monde-*Musique*, ancré dans un passé chronologique, en assumant une conception toute particulière du sens ici du mot « moment » puisque ce moment (passé) va relever directement d'un présent musical ; c'est au présent que l'un du moment va se trouver relevé dans le passé. Ainsi, dans la monographie, ce qui va faire *un* tiendra à une aimantation au présent d'un moment passé : un moment apparemment passé d'un point de vue chronologique va s'avérer aujourd'hui faire *un* car la consistance endogène dont il relève s'atteste revivable *au présent*.

Ainsi, par exemple, si « Scarlatti » est pour Ralf Kirkpatrick le nom adéquat d'un moment musical consistant, c'est parce qu'il est aujourd'hui possible non seulement d'identifier une *intension* musicale faufilant l'ensemble *a priori* disparate de ses innombrables sonates (la fameuse « crux » déjà mentionnée ^a) mais plus encore d'actualiser cette *intension* par de nouvelles interprétations musicales désormais instruites de cette nouvelle compréhension des enjeux à l'œuvre sous ce nom *Scarlatti*.

Tout de même, si, comme on l'a vu, Charles Rosen découpe respectivement l'un d'une génération romantique et l'un d'un style classique ^b, c'est bien parce que le morcellement de la première et le noyau dialectique du second ^c sont soutenables par un interprète attaché à perpétuellement

A. Cf. I. vi.11

B. Plutôt que l'un d'un style romantique et l'un d'une génération classique...

C. « *résolution symétrique de forces opposées* »

actualiser dans le sensible – à phraser *via* un corps-accord – la pertinence possible aujourd’hui de telles propositions musicales (sinon, en effet, pourquoi jouer Haydn ou Schumann ?) : c’est le musicien, non le « savant », qui constitue l’un d’un passé présent.

Si une monographie musicienne est donc bien une manière de présenter-représenter l’unité d’un moment (redevable en général d’un passé chronologique) comme relevant musicalement d’un présent, il nous faut examiner plus en détail deux points :

- Comment la monographie musicienne se distingue-t-elle de l’historiographie générale par sa manière de constituer, sous le signe de l’un, le noeud du présent d’un passé et du passé d’un présent ?
- De quelle logique discursive (en matière d’articulation entre passé, présent et futur) une telle manière de procéder relève-t-elle ? On le fera en distinguant différents régimes d’historicité.

12 – DIFFÉRENTS MODES DE PRÉSENT

«Dis-moi comment tu traites le présent et je te dirai quelle philosophie tu es.»
Charles Péguy²²

L’historiographie, généralement conçue comme écriture de l’histoire, est une manière de construire l’histoire en la racontant, en en faisant récit : dans l’historiographie, le récit est constituant de l’histoire.

Même si le récit ne se présente ici jamais que comme un récit parcellaire – récit de telle époque, de tel pays, de telle dimension humaine –, il est cependant en droit extensible jusqu’aux confins d’une « histoire universelle ». Ce « droit » s’attache à un double geste, constitutif de la conception historienne de l’histoire :

- L’Histoire est connexe : pas d’histoires condamnées à la séparation et qui ne seraient reliables aux autres fragments d’histoire selon quelque point de vue plus large. Ce point constitue une sorte d’extension à toute l’humanité de l’axiome posé par Marc Bloch en matière de société :

«Dans une société, tout se lie et se commande mutuellement.» 23

- L’Histoire n'aime pas plus les trous que la Nature n'aime le vide : elle s'attache ainsi à combler les trous entre moments, entre régions, entre dimensions humaines en sorte d’instaurer une continuité généralisée. Ainsi, pour Michel de Certeau²⁴ :

«*L'histoire met des faits là où il y a des lacunes. [...] Le tissage historien avance par le seul geste de boucher des trous.*»

Au total, l'historiographie s'attache à constituer, par le récit, une Histoire conçue comme flux continu entre découpes finies et connexes.

Les monographies musicales sont porteuses d'un tout autre type d'historicité qu'on peut, en première approche, contraposer terme à terme à l'historicité de l'historiographie : la conscience historique du musicien expose monographiquement une historicité conçue comme constellation discontinue et discrète de moments intérieurement infinis et sans véritables limites chronologiques.

Constellation discrète plutôt que flux continu

Ainsi, là où une Histoire de la musique dispose un flux continu premier (le fameux «cours de l'Histoire») – en général celui, supposé, de quelque disposition structurale stable ^a («le langage musical», par exemple ^b, ou l'instrument de musique, etc.) sur lequel vont s'inscrire des marques finies déposées par telle ou telle pièce de musique –, la disposition monographique partira au contraire de situations distinctes, infiniment variées intérieurement, pour ne se poser que dans un second temps la question éventuelle de leur rapport extérieur à d'autres situations de même type (par exemple, chez Rosen, la question du rapport entre «la génération romantique» et «le style classique») en sorte alors non de boucher les trous de la chronologie mais de franchir les écarts entre moments du monde-*Musique* par quelque surplomb du musicien.

D'un côté un flux sans fin ni trou, strié de marques ponctuelles, un cours infini de l'Histoire aux découpes finies; de l'autre des constellations stellaires et galactiques, mobiles et dispersées, une historicité sans Histoire, discontinue et aux moments infinis.

L'infini du moment

La monographie musicienne s'attache à «grapher» l'unicité d'un moment dont une caractéristique intrinsèque essentielle (qui découle

a. On sait ainsi que toute histoire politique n'est essentiellement que l'histoire de l'État.

b. Dont l'histoire va jouer en musique le même rôle que joue l'histoire de l'État en matière d'historicité politique.

directement du fait que ce moment est moment du monde-*Musique*) est d'être chronologiquement ouvert sur le présent, de relever d'une infinité intérieure qui tient directement au fait que tout objet musical *est* bien l'infinité particulière des interprétations musicales que fixe une partition.

Cette caractéristique de l'objet musical introduit en effet une inadéquation intrinsèque de sa temporalité à toute limite chronologique : certes le *Clavier bien tempéré* s'enracine de façon tout à fait spécifique dans le moment chronologique 1722-1744 mais il n'existe d'un point de vue musical qu'à mesure de la constellation potentiellement infinie d'interprétations à laquelle, au sens propre et figuré, il donne lieu. Ainsi le *Clavier bien tempéré* est bien né en un moment chronologiquement délimitable mais il ouvre à un moment proprement musical qui ne l'est plus.

Un paradoxe

Par bien des points, ce paradoxe ressemble à celui que relevait Descartes quand il notait que des vérités éternelles pouvaient être nées dans le temps chronologique, selon un ici et maintenant irréversible : l'éternel n'aura pas été perpétuel.

*«D'autant qu'il [Dieu] a voulu que les trois angles d'un triangle fussent nécessairement égaux à deux droits, il est maintenant vrai que cela est ainsi, et il ne peut pas être autrement.»*²⁵

*«Que Dieu ait voulu que quelques vérités fussent nécessaires, ce n'est pas à dire qu'il les ait nécessairement voulu; car c'est tout autre chose de vouloir qu'elles fussent nécessaires, et de le vouloir nécessairement, ou d'être nécessaire à le vouloir.»*²⁶

Tout de même que pour Descartes, Dieu a voulu non nécessairement que des vérités soient nécessaires et a créé non éternellement des vérités éternelles (il n'y a donc pas ici de réduplication kierkegaardienne c'est-à-dire d'unité de plan entre énonciation et énoncé, entre dire et dit, entre faire et fait), tout de même l'émergence d'une œuvre musicale dans un état donné du monde-*Musique* inaugure un moment chronologiquement illimité, un présent indéfiniment réactualisable, une proposition «éternellement» immanente du monde-*Musique*.

Les propositions musicales fixées par les partitions produisent ainsi de l'infiniment ouvert à partir d'un étroitement fermé. La monographie musicienne constitue précisément la manière dont le musicien pensif se

ressaisit dans sa langue propre de ce paradoxe sous la figure d'un moment qu'il découpe dans la musique. D'où l'invention par le musicien de ce que «moment» veut ici dire puisque ce moment thématisé par la monographie n'est ni moment musical proprement dit (de ceux qu'un Schubert appelait tel : l'intervalle de temps propre à un morceau de musique) ni moment étroitement chronologique (par exemple Leipzig-1744).

Ainsi la monographie musicienne relève d'une manière tout à fait particulière de concevoir ce que «historique» veut dire, soit d'un régime d'historicité qui lui est propre.

Examinons cela plus en détail.

13 – RÉGIMES D'HISTORICITÉ

Nous partirons ici de la notion de régime d'historicité tel que le philosophe Jacques Rancière la déploie plutôt que de celle avancée par l'historien François Hartog.

François Hartog

Chez François Hartog²⁷, la notion de *régime d'historicité* nomme une sorte d'expérience du temps en amont de toute manière de faire l'histoire, une condition de possibilité pour l'histoire qui s'attache à une conception du temps prioritairement nourrie d'un type de rapport au présent. Un régime d'historicité, c'est ici une manière d'adosser l'Histoire à une conception du temps dont le foyer réside dans une conception du présent.

Jacques Rancière

Pour Jacques Rancière²⁸ par contre, un régime d'historicité est le noeud d'un partage des temps et d'une distribution possible/impossible. C'est donc à la fois trois choses :

1. Une distinction passé/présent/futur, distinction qui, en général, n'a pas nécessité de se constituer, comme chez François Hartog, à partir du présent;
2. Une distinction du possible et de l'impossible;

3. Une articulation des deux au sens où la séparation possible/impossible non seulement n'est pas la même au passé, au présent et au futur mais au sens où le partage des temps est pensé comme distribution des possibles.

En fait un régime d'historicité, c'est une logique de pensée qui génère à la fois un partage des temps et une distribution des possibles – si par exemple on considère que le passé se différencie du présent par le fait qu'il ne serait plus possible de le modifier — .

Une caractéristique importante des régimes d'historicité chez Jacques Rancière, c'est qu'ils ne sont pas eux-mêmes historicisés. Jacques Rancière déhistoricise les régimes d'historicité de François Hartog lesquels sont, pour ce dernier, rattachables à tel ou tel moment (en particulier à ce qu'il appelle pour aujourd'hui le *présentisme*). Pour Jacques Rancière au contraire, un régime d'historicité n'est pas exactement un régime « historique » au sens chronologiquement assignable à une période : par exemple son régime « moderne » ne désigne pas une séquence chronologiquement isolable mais un mode transversal à différentes séquences chronologiques, pouvant coexister avec d'autres (le post-modernisme, pourquoi pas...).

Ce concept de régime d'historicité peut-il nous aider à penser la manière dont la monographie musicienne configure l'historicité musicale ?

Procédons à nouveau par contraposition : dégageons les manières d'opérer de la musicologie traditionnelle pour mieux distinguer, sur ce fond, la logique monographique propre au musicien pensif.

On propose ici de distinguer (au moins) deux régimes musicologiques – sans préjuger d'éventuelles autres... – qu'on dira respectivement encyclopédiste ou savant, et historien ou narratif.

Régime encyclopédiste ou savant

On prélèvera le paradigme de ce premier type de régime dans la récente encyclopédie de la musique²⁹ qui, en couverture de son premier volume, expose très directement son projet :

*Une encyclopédie pour le XXI^e siècle
1. Musiques du XX^e siècle*

À lui seul, ce titre articule trois signifiants :

- « *encyclopédie* », qui désigne un présent indexé par des savoirs (le second volume³⁰ s'intitule d'ailleurs : « *Les Savoires musicaux* ») ;
- « *pour le xxie siècle* », qui désigne ici un futur ;
- « *musiques du xxie siècle* », qui désigne en l'occurrence un passé.

D'où une première configuration où le présent est thématisé comme lieu du savoir (il s'agit dans ce livre d'un état *actuel* des savoirs), savoir *sur* le passé (xx^e siècle) *en vue* du futur (xxi^e siècle). Le présent est ici une transition entre passé (xx^e) et futur (xxi^e), un instant mobile où il y a lieu de se demander : que peut-on y savoir ? Il y a donc une continuité passé – présent – futur qui passe par un présent du savoir.

Se dessine là un croisement d'un partage des temps et d'une distribution du possible qui se fait sous le thème du savoir puisqu'il s'agit de se demander : que peut-on savoir aujourd'hui (au présent donc) sur le passé, éventuellement sur le présent (mais si le présent est un instant plutôt qu'un moment, cela n'a guère de sens), et sûrement pas sur le futur (on peut le deviner, le pressentir, pas le savoir). Son dessein propre – constituer un savoir actuel (au sens de l'instant présent) sur le passé et sans prise véritable sur le futur – configure le cœur même du régime d'historicité qu'on propose d'appeler *encyclopédiste* ou *savant*.

On lui opposera un autre régime musicologique qu'on dira cette fois *historien* ou *narratif*.^a

Régime historien

La transformation par rapport au mode encyclopédiste tient aux points suivants :

1. Le passé a désormais pour enjeu d'être moins objet d'un savoir que sujet d'un récit. La cible est ici moins la production de savoirs que la construction d'un récit.
2. Le futur est considéré désormais moins comme destination des savoirs actuels (encyclopédie « pour » le xxie siècle) que comme lieu où se racontera notre présent.^b

A. Régime narratif qui au demeurant trouve sa place dans telle ou telle contribution de l'encyclopédie précédente, qui se révèle ainsi être bâtie de manière relativement éclectique quant à ses méthodes.

B. Voir par exemple la contribution canulardesque à la précédente encyclopédie d'un certain Hans-Jakob Zanetti (pseudonyme de Jean-Jacques Nattiez, directeur de

3. Le présent désormais est le lieu moins de récollection des savoirs que d'élaboration des récits.

Un nouveau mode de partage des temps opère ici, nouveau mode dont une des caractéristiques, par rapport au mode *encyclopediste* précédent, est que le présent s'y articule différemment au futur puisque le récit au présent peut désormais s'étendre – en prédiction – jusqu'au futur.

Ce nouveau partage des temps s'articule à une nouvelle distribution du possible quant à la possibilité même de raconter chacun des temps distingués : le passé est racontable selon un critère de vraisemblance alors que le présent est irracontable (puisque sans épaisseur propre) tandis que tout récit du futur se dispose sous un principe d'irréalité. De plus, un interdit pèse sur ce type «historien» de récit, l'interdit majeur de l'historien, son péché capital : l'anachronisme.

Deux régimes en extériorité

Ces deux régimes musicologiques ont en commun d'être en extériorité par rapport à leur «objet» : le passé n'y existe comme tel qu'à être constitué en extériorité du point d'un présent séparé. Le passé y est énoncé (en la forme d'un savoir ou d'un récit) selon une énonciation au présent que l'énoncé ne réduplique pas (le dire est ici séparé du dit).

En effet, dans ces deux régimes :

1. Le présent est un instant mobile, sans le déploiement temporel immanent à un moment.
2. Ce présent instantané est délimité par le passé.

L'extériorité par rapport à la musique s'indique dans le fait que *savoirs* comme *récits*, s'ils se font bien ici au présent, portent essentiellement sur un passé séparé de l'instant présent puisque ce passé est connaissable ou racontable quand le présent ne l'est pas. Dans les deux cas, la musique qu'il s'agit de savoir ou de raconter relève «du passé» ; étant objet de savoir ou matière à récit, la musique est bien constituée en extériorité par rapport au musicologue qui produit ces savoirs et/ou ces récits.



l'encyclopédie) qui, en fin de volume, raconte au présent de 2045, le futur proche de l'encyclopédie en cours...

Le régime d'historicité propre à la monographie musicienne se distingue point par point de ces régimes musicologiques.

14 – RÉGIME MUSICIEN EN INTÉRIORITÉ

Le régime proprement musicien a pour caractéristique fondamentale qu'il se déploie en intérriorité subjective à ce dont il traite. Ceci s'accorde aux deux traits suivants :

1. Le présent y devient un moment.
2. Le présent y devient le centre : non seulement l'origine de l'investigation mais en un sens sa cible même.

L'enjeu de ce régime s'attache ainsi à la constitution d'un moment présent sous l'hypothèse qu'un instant actuel (comme dans les deux régimes en extériorité) n'y suffit pas :

« *Un présent fait défaut, faute que la foule ne déclare.* » Mallarmé

On a donc ici un retournement : ce n'est plus le passé qui configure le présent, qui le prédispose, qui lui donne sens mais c'est au contraire un présent qui décide *son* passé. Le passé ne lègue nul héritage, et tout héritage (entendu comme condition sur le présent, conditionnement agissant sur ce qu'il y a à faire) est décidé au présent :

« *Notre héritage n'est précédé daucun testament* » René Char³¹

D'où une transformation radicale dans le partage des temps passé/présent/futur.

Concernant le passé

Si le passé n'est plus ce qui conditionne le présent, il devient ce qui est tenu – au présent – comme impuissant, saturé, inactif.

On a donc ici une conception non chronologique du passé :

- On pourra dire, par exemple, que Schoenberg appartient au présent musical de ce livre quand un certain sérialisme saturé, chronologiquement postérieur au précédent, relève par contre de son passé.
- Autre exemple : pour le présent de l'intellectualité musicale qui s'affirme dans ce livre, Jean-Sébastien Bach et son « *Soli Deo Gloria* »^a

A. Qui n'est pas exactement un « *Ad majorem Dei Gloriam* »...

relèvent davantage du présent de la pensée (on peut y voir en effet une manière, proprement chrétienne, de soutenir que le musicien n'est nullement le constituant de la musique ni même son acteur mais bien son simple passeur) que la conception romantique (postérieure), dépassée et éteinte, d'une «musique absolue» (conception qui confond autonomie musicale et indépendance d'une tour d'ivoire).

Concernant le présent

Le présent devient un moment qui se déploie chronologiquement en conjoignant trois composantes :

- un présent *antérieur*^A,
- un présent *actuel*,
- un présent *postérieur*.

Corrélativement, le présent se trouve dans ce régime musicien indexé au projet de forcer un impossible : le présent n'est plus la réalisation et le déploiement d'une possibilité léguée par le passé mais il est autoconstitué par le projet de rendre possible ce qui ne l'est pas (ainsi, pour Schoenberg, le projet de faire de la musique avec une série de douze sons procède du forçage d'un impossible, ce qu'on n'a d'ailleurs eu de cesse de lui reprocher jusqu'à aujourd'hui...).

Ce forçage s'accompagne alors d'une déclaration d'interdits propres (qui ne sont pas des impossibles) : l'interdit par exemple du ton, ou du thématisme, ou de la carrure rythmique, etc.

Concernant le futur

Dans ce régime, le futur se trouve désormais scindé :

- Pour partie, le futur appartient maintenant au présent (comme présent *postérieur*) : *demain* relève sans doute du futur chronologique mais ce n'est plus un futur séparé du moment présent puisqu'il est embrassé dans l'immédiat d'un projet présent. Le futur simple est donc incorporé au présent.
- Le «vrai» futur devient ici le futur antérieur : ce qui pourra se dire de ce moment présent non pas demain mais quand ce projet (qui soutend

A. Qui n'est pas le «présent du passé» des *Confessions* de St Augustin...

le moment présent) *aura été* accompli, quand ce présent aura saturé ses hypothèses de travail.

15 – RÉCAPITULATION

Récapitulons les enjeux de la monographie musicale.

Si l’Histoire, on l’a vue, est essentiellement affaire d’hommes (et ce doublement puisqu’ils en sont à la fois l’objet et le sujet ^a), l’historicité musicale est par contre essentiellement affaire d’œuvres (elles en constituent l’acteur essentiel) mais l’exposition dans la langue de cette historicité musicale est affaire spécifique du musicien *sans que pour autant celui-ci en devienne l’objet*. Ainsi la monographie musicienne réinstalle les œuvres musicales au cœur de la musique. Elle restitue les œuvres comme *acteurs* de la musique, et dispose les musiciens comme *passeurs* (exécutants et «grapheurs»).

Ainsi, l’enjeu monographique se concentre sur le rapport du musicien à la musique.

Certes l’objet de la monographie est le rapport de l’œuvre à l’historicité musicale, mais son enjeu subjectif véritable est le rapport du musicien à ce rapport musical puisqu’une monographie est l’exposition dans la langue d’un rapport musical (à l’œuvre) qui ne relève pas de cette langue. En tant qu’*posé*, la monographie vise le rapport *musical* de l’œuvre à l’historicité; mais en tant qu’*exposition*, la monographie touche au rapport du *musicien* à ce rapport musical.

On dira donc : dans la monographie, il s’agit, pour le musicien, de produire l’Idée musicienne d’un moment du monde-*Musique*. Cette Idée musicienne se dégage dans la langue lors même que le moment du monde-*Musique* en question, par contre, s’affirme musicalement par le jeu de l’interprète.

Au total, il est alors légitime de répondre ainsi à notre question de départ :

Quel rapport la musique entretient-elle avec sa propre historicité?

Un rapport entrelaçant généralogies, archéologies, contemporanéités et historialités, rapport que le musicien pensif expose dans la langue des

A. Au sens grammatical de ces termes...

monographies en sorte d'arrimer plus étroitement sa vie de musicien à une Idée de la musique à l'œuvre!

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. *Apologie pour l'histoire ou le Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993-2002, p. 50
2. *Ibid.* p. 51
3. *Ibid.* p. 52
4. Cité par Marc Bloch (*ibid.* p. 51)
5. *Ibid.* p. 51
6. Préface (1869) à *L'histoire de France*, p. 400
7. *L'histoire d'Homère à Augustin : Préfaces des historiens et textes sur l'histoire* (dir. François Hartog; Seuil; Points-Essais; 1999 ; p. 17)
8. *op. cit.* p. 52
9. Cité par G. Bourdé et H. Martin : *Les écoles historiques* (Seuil; Points-Histoire; 1997 ; p. 332)
10. *Comment on écrit l'histoire* (Seuil; Points-Histoire; 1971 ; p. 48)
11. *op. cit.* en II. VII.4
12. *Journal* (tome II, p. 261)
13. *Domenico Scarlatti* (Jean-Claude Lattès; 1982)
14. *Debussy and Wagner* (Eulenburg Books, London; 1979)
15. *Free jazz et Black power* (Galilée; 1979)
16. Cf. le polycopié Ens 2005-2006 : www.entretemps.asso.fr/Wagner/Parsifal
17. Voir la séance du 21 février 2006 (Ens) : « *Parsifal*. VII : Le moment-*Parsifal* dans l'Œuvre de Wagner » www.entretemps.asso.fr/Wagner/Parsifal/7.htm
18. Voir la séance du 7 mars 2006 (Ens) : « *Parsifal*. VIII : Généalogie descendante (1) : Debussy » www.entretemps.asso.fr/Wagner/Parsifal/8.htm
19. Voir la séance du 21 mars 2006 (Ens) : « *Parsifal*. IX : Généalogie descendante (2) : la musique de film » www.entretemps.asso.fr/Wagner/Parsifal/9.htm
20. *Foucault* (Minuit; 1986 ; p. 58)
21. Marcel Beaufils : *Comment l'Allemagne est devenue musicienne* (Robert Laffont; 1983)
22. *Note conjointe sur M. Descartes*
23. *op. cit.* p. 153
24. Cité par G. Bourdé et H. Martin (*Les écoles historiques*, p. 28) – Vérifier
25. *Sixièmes réponses des Objections et réponses aux Méditations* (La Pléiade; p. 535)

IV. MUSIQUE ET HISTOIRE : ÉLOGE DE LA MONOGRAPHIE

26. Lettre au P. Mesland du 2 mai 1644 (La Pléiade ; p. 1167)
27. *Régimes d'historicité* (Seuil, 2003)
28. *Le partage du sensible* (la Fabrique ; 2000) – *Malaise de l'esthétique* (Galilée ; 2004)
29. *Musiques. Une encyclopédie pour le xxie siècle* (sous la direction de J.-J. Nattiez ; Actes Sud/Cité de la musique ; 2003)
30. 2004
31. 62^e feuillet d'*Hypnos*

