

FINALE

« “Begin at the beginning,” the King said gravely ^A, « and go on till you come to the end; then stop. » » Lewis Carroll ^B

Comment terminer cet ouvrage? Serait-ce aussi facile que nous le suggère ironiquement le Roi d’*Alice au pays des merveilles*? Mais où rencontrer alors cette fin susceptible d’arrêter notre réflexion?

Si ce livre a commencé avec l’œuvre musicale et son écoute, il nous a conduit, *via* le monde-*Musique* et son musicien ne cessant d’y circuler, à la figure du musicien pensif dont l’intellectualité musicale scrute les *raisonnances* propres à son époque. Notre fin tient donc au musicien. Installons-le au cœur de ce Finale.



Le musicien constitue la fin de ce livre à un double titre : il est le terme de notre parcours mais il en constitue également la cible ; cette entreprise, en effet, veut encourager le musicien à continuer sa tâche propre – faire de la musique – dans une époque qui ne donne plus guère d’autre perspective à son activité que celle d’un simple divertissement, d’un jeu sans autre portée que de distraire l’animal humain (individualisé et socialisé) pour le consoler de nécessaires désillusions.

Comment encourager le musicien, en ce début de XXI^e siècle et de III^e millénaire, à continuer de faire son travail propre dans la conviction que celui-ci vaut bien une vie d’homme, et qu’une vie de musicien vaut tout autant – pas plus mais pas moins – que tout autre vie, pour peu que le musicien tienne, contre son temps (lequel, en lui avançant comme hochet la figure d’*artiste*, le méprise en le flattant), qu’il est « *tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n’importe qui* » ^C (et pour peu, bien sûr, qu’il tienne qu’*homme* vient ici nommer la capacité de chacun et de tous à dépasser sa condition naturelle d’animal parlant pour se tenir face aux destins qui le convoquent)?

A. [to the White Rabbit]

B. *Alice’s Adventures in Wonderland*

C. Jean-Paul Sartre (dernière phrase de *Les mots*)

Notre parti pris pour cela est de lui proposer une *Idée musicienne de la musique*.

En quoi doit consister une telle Idée musicienne de la musique pour ainsi encourager le musicien en un temps qui semblerait condamné au nihilisme ?

En quoi une telle Idée – qui, pour être de ce temps (un temps que, par bien des traits, on peut caractériser comme *crépusculaire* plutôt qu'*auroral*), doit être à contre-temps (le caractère inactuel ^A de notre Idée musicienne de la musique s'attache à sa facture intrinsèquement *classique* – on va y revenir) –, en quoi donc une telle Idée *classique* de la musique d'aujourd'hui peut-elle encourager le musicien à traverser courageusement un passage crépusculaire de son art ?

Remarque

Une telle Idée « classique » de la musique contemporaine relève bien de notre principe du contemporain : elle se veut *classiquement* contemporaine en s'attachant à prolonger la contemporanéité.

« Ce furent les œuvres contestées des peintres d'avant-garde de la fin du XIX^e siècle qui continuèrent la tradition du grand art, alors que les créations des pompiers furent rapidement diffusées sur les boîtes de chocolats, les bouteilles d'eau gazeuse, les couvertures de magazines et mille autres images de la vie quotidienne, jusqu'aux publicités télévisées, sans parler du cinéma à grand spectacle. En ce sens, c'est l'avant-garde qui paraît réactionnaire et passéiste. Les œuvres des impressionnistes ne furent pas reprises par la publicité avant les années 1960, époque où les prix élevés qu'elles atteignirent en vente publique en firent un symbole de prestige culturel et une valeur de placement : les pompiers n'eurent pas à attendre aussi longtemps pour voir leur influence se répandre partout, au-delà du milieu fermé de l'art. Ils survécurent hors des musées, dont les murs avaient été dépouillés de leurs œuvres. » Charles Rosen et Henri Zerner ^B

1 – UN REPLI

Le défi de ce Finale prend ce faisant la forme paradoxale (pour ce livre du moins) d'un repli : il s'agit pour nous de replier en un point – le point que le musicien indexe – ce que des centaines de pages ont précédemment entrepris de déplier, le plus didactiquement possible. L'enjeu de cette

A. Au sens des *Considérations inactuelles* de Nietzsche

B. *Romantisme et réalisme*, Éditions Albin Michel, 1986

didactique – faite de paragraphes et sous-paragraphes, de diagrammes et de listes, de définitions, de thèses et hypothèses, – s’attachait à la transmission du propos, donc à la nécessité de profiler son adresse : il ne s’y est pas tant agi de la méditation intérieure d’un musicien que d’une mise en ordre adressée aux musiciens et à leurs amis en vue de les convaincre qu’il est possible de réfléchir aujourd’hui, dans la langue commune à tous, ce qu’il nous est spécifiquement nécessaire, à nous musiciens, d’entreprendre.

Replier maintenant en un point une telle gerbe foisonnante, plus éparpillée que convergente, plus éclatée que centripète, c’est assez exactement la doter d’une singularité s’il est vrai, comme on l’a vu ^A, qu’une singularité s’appréhende comme l’indistinction en un point d’orientations incompatibles qui s’y trouvent contractées, « écrasées ».

L’enjeu de ce Finale est ainsi d’exhausser une figure du musicien sous le signe de la singularité qu’il peut constituer (pour peu qu’il endure aujourd’hui d’embrasser les tâches d’un art de l’écoute attaché au monde-Musique) et, pour cela, d’esquisser (on va voir en quel sens rigoureux il nous est possible, grâce à la mathématique, de mettre ce mot au service de notre intellectualité musicale) la manière dont sa singularité est faite de tendances divergentes rendues chez lui ponctuellement indiscernables.

Il n’est pas étonnant qu’un tel projet – déplier et replier une *Idée classique de la musique contemporaine* en sorte d’encourager le musicien à persévérer dans sa singularité propre de *dividu* (partagé par le battement sans fin d’un écartèlement et d’un écrasement) – prenne lui-même la forme d’un objet singulier, d’un livre sans guère d’équivalent dans la littérature consacrée à la musique, d’un hapax ^B : il y va en effet d’une nécessité d’indistinguer forme et contenu, jeu et enjeu, énoncé et énonciation.

Présenter une singularité ne peut en effet convaincre d’en être – d’y adhérer – que si cette présentation constitue déjà par elle-même une singularisation. On peut en effet *représenter* généralement ce qu’est une singularité (c’est ce que nous avons fait en en prélevant la matrice dans le théorème d’Hironaka), mais seule une *présentation* elle-même singulière pourra singulariser un lecteur apte à épouser telle singularité particulière. Où l’on

A. Cf. le théorème d’Hironaka, déjà évoqué et dont il sera à nouveau question plus loin.

B. Il n’est guère de précédent qu’un compositeur s’attache à ce type d’ouvrage ; certes, ce livre s’est mesuré à quatre vastes Sommes (respectivement de Pierre Schaeffer, Alain Badiou, Guerino Mazzola et Célestin Deliège) mais aucune d’elles n’était à proprement parler l’affaire d’un compositeur.

retrouve très exactement ce que Kierkegaard appelle la *réduplication* (et que nous avons déjà commenté ^A comme repli de l'énonciation sur l'énoncé, du dire sur le dit, ou du faire sur le fait...) : seule la réduplication est à hauteur des enjeux proprement subjectifs de ses écrits (enjeux pour lui de conversion) comme de ceux de notre livre (enjeux cette fois de continuation : ce livre est *classique* en ce qu'il prône de continuer plutôt que de faire table rase ou d'aller voir ailleurs...).

2 – COMPRENDRE UNE SINGULARITÉ...

Il n'est guère besoin de commenter plus avant la singularité constituée par ce livre : chaque lecteur – l'auteur le présume – n'en aura que trop conscience, ne sachant par exemple où exactement le ranger dans sa bibliothèque faute de pouvoir discerner son type d'intellectualité d'une philosophie plus familière au commun des lecteurs, plus profondément ne sachant au total que faire d'une telle entreprise s'il est vrai qu'une singularité est à prendre ou à laisser (y trier, c'est la défaire). Et pourtant, comprendre une singularité, c'est nécessairement en explorer le voisinage, là où les contraires écrasés en un point reprennent leur visage propre, c'est nécessairement osciller à l'intérieur de ce voisinage entre distinction et indistinction en sorte finalement de singulariser son approche de la singularité – où l'on voit qu'une singularité peut bien vite prendre la forme d'un trou noir, fractalement centripète puisque son appropriation doit elle-même devenir singulière, puisqu'il n'en est de compréhension subjective que rédupliquée, puisqu'il n'y a finalement de compréhension véritable d'un tel hapax que rendue indiscernable, en au moins un point, d'une radicale incompréhension...

Laissons à chaque lecteur le soin de déterminer quel est le point spécifique de sa lecture où compréhension et incompréhension s'avèrent indiscernables, où adhésion et rejet oscillent, pour restituer plutôt l'espace des tensions qui, en ce livre, confluent aussi bien que se séparent : c'est en ce point que ce Finale doit installer le *musicien*.

3 – UNE IDÉE MUSICIENNE DE LA MUSIQUE : UNE SINGULARITÉ

Une Idée musicienne de la musique, qu'est-ce à dire ?

A. Cf. II. XIII. 7

On l'a indiqué : il y a déjà au principe d'une telle Idée un repli proprement musicien du nom *Musique* ^a puisque *pour lui, musique* nomme simultanément un monde spécifique (en sa globalité) et un art propre à ce monde (qui vient plus régionalement en intensifier la beauté ^b).

Poser alors que l'Idée de la musique que le musicien a en propre serait elle-même musicienne – Idée *musicienne* de la musique – revient à y surajouter une reduplication : non seulement le mot *musique* intervient dans ce syntagme comme intérieurement tordu sur lui-même (on vient de le rappeler) mais l'index même de cette torsion (l'Idée) est lui-même tordu à mesure du caractère spécifiquement tordu du musicien qui se trouve ici opérer : le torseur s'avère lui-même tordu.

Le musicien en effet constitue un paradoxe vivant puisque d'un côté, *c'est la musique qui fait le musicien* (on y a longuement insisté, et c'est bien pour cela que nous avons commencé ce livre par l'œuvre musicale, non par le musicien), et d'un autre côté, *pas de musique sans musicien* (pas de musique qui n'incorpore – momentanément – des corps physiologiques de *dividus*, qui ne mobilisent – temporairement – leurs langages pour transmettre, instruire et éduquer les corps dont elle a besoin ^c). Le musicien se trouve ainsi caractérisé comme celui qui, étant fait par la musique, en fait.

Nous avons proposé d'inscrire cette torsion particulière du musicien sous le signe général d'une *passivité active* : le musicien est musicalement actif pour autant qu'il sait faire que la musique agisse par lui, qu'il sait orienter sa passivité vers cette puissance musicale qu'il lui s'agit d'activer. Bref, quand il joue – autant dire quand il est pleinement musicien –, passivité et activité deviennent chez lui indiscernables et le musicien devient une singularité musicalement à l'œuvre ^d.

Comme pour toute singularité, ce qui précède et suit immédiatement ce moment voit un « éclatement » de ce qui était momentanément (ponctuellement) « écrasé » et déplie-distingue ce qui était indiscernablement replié :

A. Cf. *Ouverture*, §10

B. Comme l'on sait, la beauté est ici l'index d'une vérité à l'œuvre : « *Les beautés ont dans les arts le même fondement que les vérités dans la philosophie.* » Diderot (*Troisième entretien sur le fils naturel*, 1757).

C. Que fait d'autre notre livre !

D. Le concept plus philosophique d'*incorporation* (Alain Badiou) – un *dividu* s'incorpore à un processus-sujet – désigne assez exactement le même « phénomène » indiscernablement musicien & musical.

c'est ici qu'intervient le labeur propre du musicien artisan (quand il fait ses gammes, par exemple) comme celui de l'éventuel musicien pensif (quand il réfléchit dans la langue vernaculaire ce qui lui est arrivé et qui lui réarrivera aussitôt qu'il se remettra à faire ce qu'il vient de faire, qui est tout aussi bien ce qui vient de lui être fait).

Bref, nous voici confronté à la nécessité de penser la singularité même de l'opération musicienne qui identifie la musique comme singularité : le nom *Musique* est celui d'une singularité pour autant que ce nom est lui-même de facture musicienne et donc que la nomination dont il procède est elle-même singulière.

Ainsi la torsion musicienne réduplique la torsion musicale, ou l'inverse – battement qui indexe cette singularité où rédupliquant et rédupliqué deviennent localement indiscernables.

On atteint ici les limites des possibilités d'expression attachées au langage ordinaire ce qui indique que pour aller plus loin, il nous faut en passer par une formalisation à la lettre, autant dire nous remettre, une nouvelle fois, à l'école des mathématiques.^A

C'est ce que nous allons entreprendre pour tenter de mieux éclairer ce dont le musicien est la singularité.

Indiquons tout de suite le premier résultat auquel nous allons parvenir. Nous allons esquisser la figure d'un musicien d'un type particulier qui va concentrer sur lui l'écrasement écrasé, la torsion tordue dont on vient de parler : il s'agira du musicien *à l'œuvre* (interprète et/ou compositeur) que l'on nommera pour cette raison musicien *œuvrant* (en le distinguant du musicien *exécutant* ou *improvisant*). C'est prioritairement à ce type *œuvrant* de musicien que notre Idée musicienne de la musique s'adresse pour l'encourager à continuer d'œuvrer (ce qui n'est pas simplement dire : continuer de faire de la musique) et ainsi surmonter le nihilisme d'un désœuvrement volontaire qui fait aujourd'hui l'éloge d'un musicien désœuvré.

A. Le type d'intellectualité musicale au principe de ce livre privilégie la forme du mathème à celle du poème, lequel pourrait, tout aussi bien, tenter d'outrepasser les limites ici atteintes par la langue ordinaire au moyen d'une langue poétique...

ESQUISSE D'UNE THÉORIE DE L'INTERPRÉTATION

« Au long de ces pages, le nous dont l'auteur n'a pas voulu se départir n'était pas seulement "de modestie". Il traduisait aussi le souci plus profond de ramener le sujet à ce que, dans une telle entreprise, il devait essayer d'être pour autant qu'il ne le soit pas toujours et partout : le lieu insubstantiel offert à la pensée anonyme afin qu'elle s'y déploie. » Claude Lévi-Strauss ^A

Engageons-nous dans cette exploration du travail musicien à la lumière de la problématique catégoricienne des esquisses telle que Charles Ehresmann ^B l'a inventée (à partir de 1968 ^C, date décidément remarquable à bien des titres) et telle que René Guitart entreprend de la prolonger et de la transmettre à tout un chacun ^D.

Nous procéderons pour ce faire en partant de notre domaine de musicien ^E pour construire progressivement les outils dont nous avons musicalement besoin à la lumière de cette problématique des esquisses. Nous nous contenterons à chaque fois d'indiquer (pour le lecteur éventuellement curieux de choses mathématiques) de quelle détermination catégoricienne relèvent les différents opérateurs mobilisés.

1 – LA PINCE DE DEUX LIMITES

Partons d'un moment musical, concrètement entendu (moment sonore, perceptible et auditionnable).

Le musicien est la limite de la musique qu'il produit.

En tant que moment *musical* et pas seulement *sonore*, sa réalité procède spécifiquement de la projection d'un corps-accord (entre un corps

A. *Finale des Mythologiques (L'homme nu; Mythologiques **; Plon; p. 559)*

B. 1905-1979

C. *Esquisses et type de structures algébriques*, Bull. Inst. Polit. Iasi, XIV, 1968

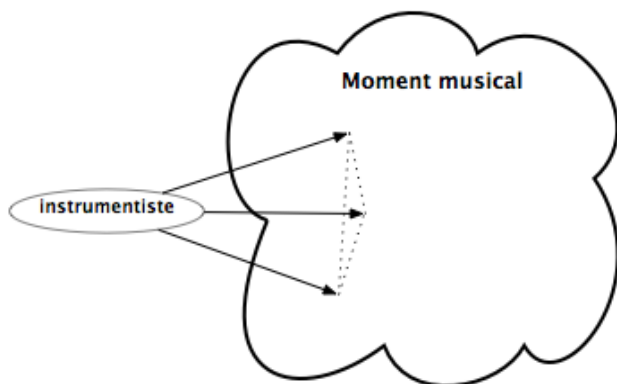
D. Voir son remarquable cours de mathématique pour musiciens et autres non-mathématiciens – « Catégories et Structures » – dispensé au printemps 2010 dans le cadre des activités *mamuphi* : www.entretemps.asso.fr/maths

E. Dont on pourrait dire qu'il constitue ici une sorte de *modèle*...

instrumental et un corps musicien) qui se trouve ainsi au principe des différents aspects phénoménaux de ce moment.

Rappelons : un moment sonore est moment musical pour autant (condition nécessaire mais pas suffisante) qu'il procède d'un corps-à-corps musical – celui que nous avons appelé *corps-accord*.

Diagrammatisons ceci de la manière suivante :

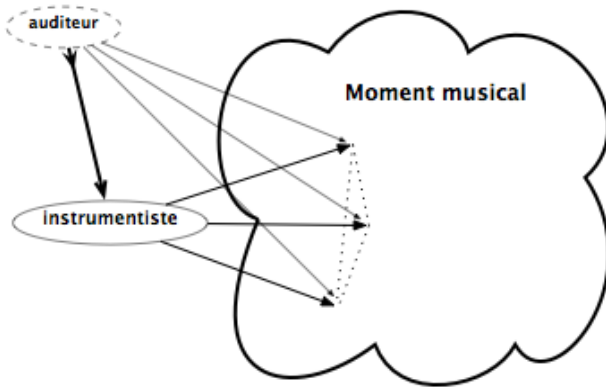


Dans ce diagramme, «instrumentiste» désigne le musicien qui prête son corps physiologique au corps-accord musical ^A et les flèches figurent les «actions passives» du musicien pour produire ce moment.

La mathématique dira que le musicien est en position de *cône* sur le diagramme «moment musical» (sous conditions supplémentaires, sur lesquelles il n'est guère besoin ici de s'étendre et qui tiennent aux interactions, internes au «moment musical», entre les différentes flèches-actions du musicien; en gros, il s'y agit d'assurer une compatibilité entre ces actions, compatibilité qui pour nous s'avère gagée par l'hypothèse d'un travail *musical* du musicien : celui-ci ne fait pas n'importe quoi mais fait bien *de la musique*...).

A. On n'entrera pas ici dans la différence individuel-collectif : on appellera *instrumentiste* et *musicien* (sans pluriel) aussi bien un soliste individué qu'un corps orchestral pris globalement.

Le point est alors que tout autre rapport musical à ce moment sonore concret (rapport de type auditif) va pouvoir se décomposer (*se factoriser*, dit la mathématique) selon un rapport de l'auditeur au musicien instrumentiste qui joue le moment en question :



Ce diagramme schématise le fait que tout autre rapport *musical* à ce moment de musique, rapport consistant tout simplement à l'entendre ^A (en même temps qu'on le voit ^B), peut être indexé du fait qu'il s'agit pour l'auditeur d'entendre le moment musical *que joue tel musicien*, qu'il s'agisse alors de Charles Aznavour, d'Ornette Coleman ou de Martha Argerich. Par exemple, l'auditeur aura rapport à ce moment musical en tant qu'il s'y agit de l'improvisation – tel jour et en tel lieu – d'Ornette Coleman sur son thème *Lonely Woman*. Et l'auditeur, étant ici supposé *live*, pourra directement indexer ce qu'il entend au jeu instrumental du saxophoniste.

La mathématique dira que le cône «auditeur» se factorise de façon unique par le cône «instrumentiste» et que le cône «instrumentiste» constitue à ce titre une *limite* (projective) – ou ici un «produit» – du diagramme «moment musical».

A. Sans qu'il soit besoin, à ce niveau de généralité, de distinguer entre perception, audition, appréhension et écoute...

B. Rappelons qu'un enregistrement constitue pour nous une image sonore d'un moment musical plutôt qu'un moment musical comme tel. On s'intéresse ici au rapport de l'auditeur au moment musical, non à son éventuelle image sonore.

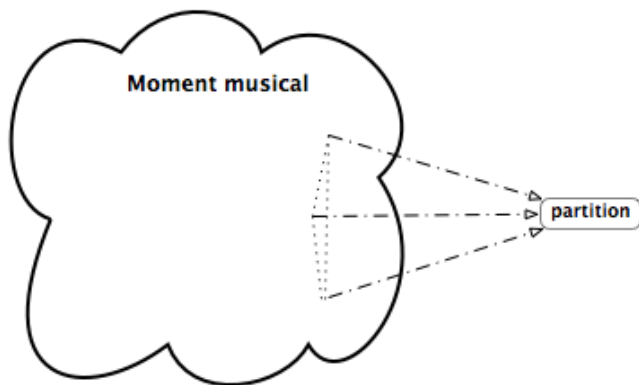
On dira simplement que le musicien constitue une limite de la musique qu'il *produit* en sorte que tout rapport *musical* à ce qu'il produit puisse se décomposer et s'analyser en « passant » par lui.

Examinons maintenant ce qu'il en est de ce même moment musical selon un second bord, dual de celui de l'instrumentiste.

La partition est la co-limite de la musique qu'elle somme.

Comme tout moment *de musique*, ce moment est inscriptible dans le cadre du solfège, c'est-à-dire rapportable à une partition. Peu importe ici que cette partition préexiste ou non à ce moment, qu'elle soit effective ou seulement potentielle (qu'il s'agisse de la partition que joue effectivement Martha Argerich ou qu'il s'agisse plutôt de la transcription virtuelle de ce qu'a joué, tel jour et en tel lieu, Ornette Coleman).

Diagrammatisons ceci de la manière suivante :



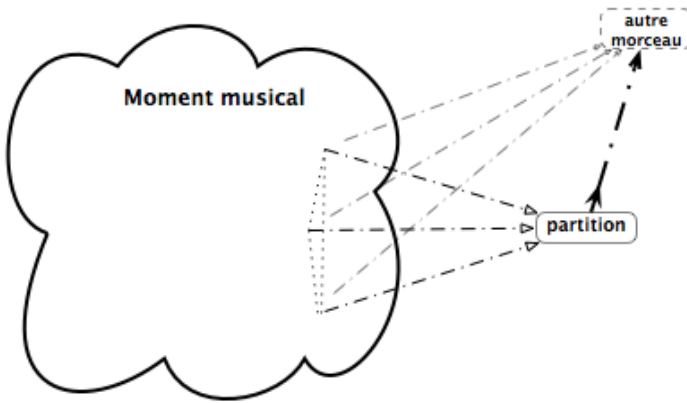
Les flèches indiquent ce qui du moment musical est « capté » par la partition (en termes d'écriture à la note et de notations de tous ordres).

La mathématique dira que la partition est en position de *co-cône* sur le diagramme « moment musical » (sous les mêmes conditions supplémentaires que précédemment, lesquelles assurent une compatibilité entre les différentes composantes de la solfégisation).

Le moment musical, ainsi doté de sa partition, devient intelligible comme constituant un *morceau de musique* (au sens où nous l'avons longuement thématisé dans la seconde partie de ce livre ^A).

Le point est alors que toute influence musicale de ce morceau sur un autre morceau de musique va pouvoir se décomposer (*se factoriser*) *via* un rapport passant désormais par la partition ici dégagée.

Diagrammatisons la manière dont cette influence entre morceaux peut désormais passer par la partition de notre premier morceau :

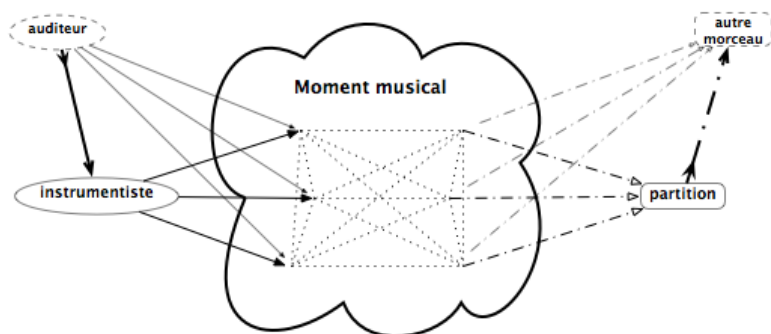


La mathématique dira que le co-cône « autre morceau » se factorise de façon unique par le co-cône « partition » et que ce dernier constitue ainsi une *co-limite* (inductive) – ou ici « somme » – du diagramme « moment musical ».

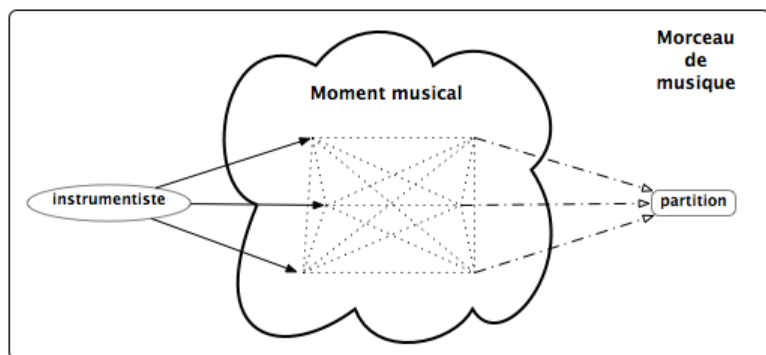
On dira que la partition constitue une colimite de la musique qu'elle *somme* en sorte que toute influence de cette musique sur un autre morceau de musique va pouvoir désormais se décomposer et s'analyser en « passant » par cette partition-somme.

Au total, on a donc le diagramme suivant où le moment sonore, *en tant qu'il est musical*, se trouve radiographiable selon deux (co) limites qui l'embrassent : un instrumentiste-*produit* et une partition-somme :

A. Voir plus spécifiquement le chapitre II. VIII



Ce qui fait de ce moment sonore un moment proprement *musical* (relevant donc d'un morceau de musique) est ainsi qu'il peut être pris selon la pince d'un corps-accord et d'une partition.



Il va de soi que cette pince n'éponge aucunement la spécificité phénoménale du moment sonore en question : elle ne fait que le radiographier de part en part, ou globalement (ce qui n'est pas exactement dire totalement).

2 – QUESTION DE COORDINATION

Le pas suivant va être de se demander : qu'en est-il alors, sur une telle base, de la spécificité de l'*œuvre* musicale, laquelle, comme on y a

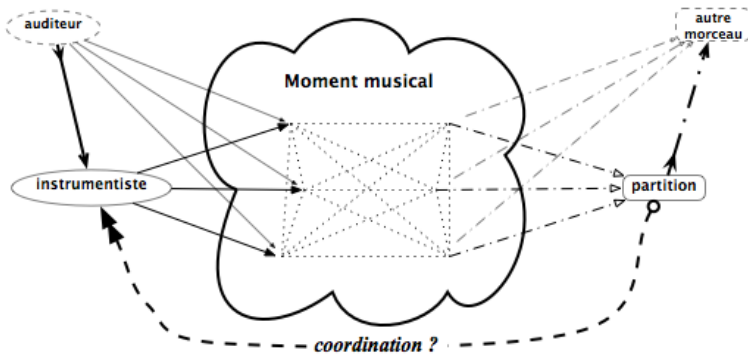
longuement insisté, n'est pas un simple *morceau* de musique (celui qu'on a appelé « pièce ») mais un type tout à fait singulier de morceau ?

Peut-on lire ou inscrire sur notre structure précédente la spécificité d'une œuvre par rapport à la simple pièce de musique ? Après être passé du moment musical au morceau de musique, peut-on également passer de ce morceau de musique à l'œuvre musicale proprement dite ?

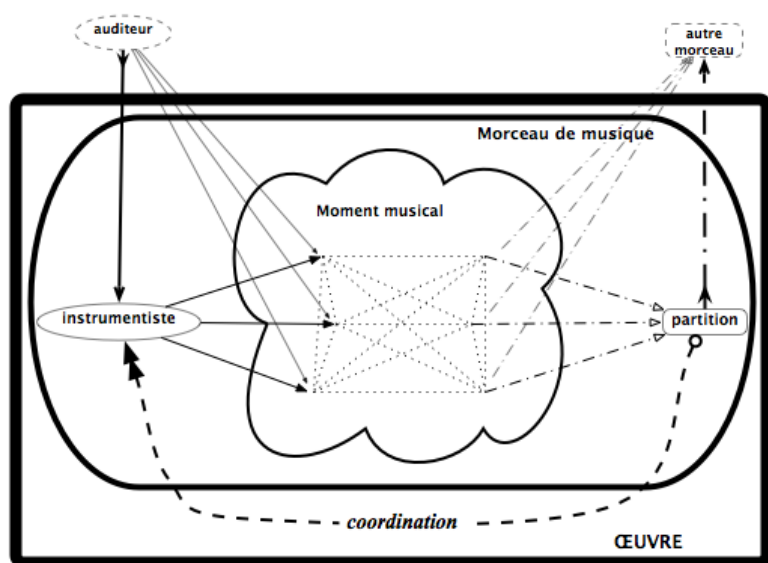
Pour cela, continuons de nous inspirer de la théorie catégoricienne des esquisses.

Celle-ci caractérise une esquisse comme la coordination de colimites inductives à des limites projectives (ou de *sommes* à des *produits*). Ceci nous met sur la piste du point suivant : est-il possible, dans notre dernier diagramme, de « coordonner » la partition à l'instrumentiste ?

Soit le nouveau diagramme suivant :



L'idée très simple qui en découle va être pour nous la suivante : de la même manière qu'une œuvre musicale se distingue de la simple pièce de musique en ce qu'elle est *écoutable* là où la pièce n'est que perceptible et audible, de la même manière l'œuvre va être un morceau de musique spécifique en ce qu'elle est *interprétable* là où la pièce de musique n'est qu'exécutable :



C'est en ce point de l'interprétation musicale que la passivité active de notre musicien va prendre un tour spécifique pour ce type spécifique de musicien qui se veut musicalement à l'œuvre.

Que veut dire : coordonner (musicalement) la partition à un jeu instrumentiste ?

Examinons pour cela différents types de travail musicien.

3 – TROIS TYPES

Si un moment musical est bien radiographié selon la pince d'un instrumentiste et d'une partition, alors tout moment musical va pouvoir être doté d'un nom en partie triple : le nom propre du musicien, le titre du morceau, la date du jeu musicien (du corps-accord).

On parlera ainsi de *L'art de la Fugue* interprétée par Helmut Walcha un soir d'hiver 1964-1965 à St-Séverin (Paris) ^A ou par Wolfgang Rübsam en

A. J'y étais...

avril 1992 à Durkam (États-Unis) ^A, de l'improvisation d'Ornette Coleman sur *Lonely Woman* le 22 mai 1959 à Los Angeles ^B, de Charles Aznavour chantant *La Mamma* en une circonstance devenue sans âge tant elle en a immédiatement fixé la version canonique.

Charles Aznavour

Les chansons d'Aznavour constituent des morceaux assez largement immobiles, dont la forme canonique se trouve d'ailleurs gravée (sur vinyle) en sorte d'une part que tout autre prestation par Aznavour de ce même morceau se verra étroitement mesurée à cette exécution princeps («l'a-t-il bien restituée?») – il ne s'agira donc guère de réinterpréter cette même chanson selon une nouvelle «lecture» musicale (comme Helmut Walcha a pu le faire pour Bach en ses deux enregistrements de son Œuvre pour orgue en 1947 puis en 1971) –, d'autre part que toute autre reprise de ce même morceau par un autre chanteur (qui ne s'enfermerait pas dans la parodie) prendra nécessairement l'allure de la création d'un nouveau morceau bien plus que d'une nouvelle interprétation musicale du vieux morceau.

Autrement dit, dans le cas de la chanson d'Aznavour, il n'y a pas de véritable rétroaction de la partition vers le musicien mais création instantanée d'un morceau de musique étroitement attaché à son moment sonore de constitution.

Quand elles restent l'affaire de la même voix, les reprises du morceau deviennent ici de simples variantes (plutôt que des *variations* au sens musical du terme). Elles se transforment par contre en création d'un nouveau morceau (relevant généalogiquement du premier) quand il s'agit d'un nouveau chanteur et par là d'une nouvelle voix : dans ce type de morceau de musique en effet, le grain sonore de la voix prévaut sur le contenu proprement musical de la voix, le sens usuel du terme «voix» l'emportant ici sur son sens proprement musical.

A. Voir le disque Naxos qui en grave l'image.

B. En compagnie de Don Cherry, Charlie Haden et Billy Higgins (voir le disque *The Shape of Jazz to come*)

Ornette Coleman

Lorsqu'Ornette Coleman joue *Lonely Woman* tel jour en tel endroit avec tel ou tel, le travail musical se présente tout autrement : ce dernier prend appui sur ce dont *Lonely Woman* est le titre, soit un « thème » tel qu'une simple ligne mélodique associée à une grille harmonico-rythmique vient en fixer le squelette.

L'essentiel du travail musicien relève ici non d'une exécution modelée par le timbre d'une voix mais de l'improvisation. Cette improvisation pourra être fixée (par l'enregistrement puis par quelque transcription plus ou moins détaillée) mais cette inscription ne fera guère retour sur le travail musicien : tout au plus, l'improvisateur pourra-t-il se réécouter pour y trouver l'énergie propre à le faire aller plus loin (ou ailleurs) lors d'une prochaine improvisation sur le même thème, mais son rapport au morceau musical déjà produit ce soir-là sera alors essentiellement celui d'un auditeur plutôt que d'un interprète préparant une réinterprétation du même solo.

Il y a bien quelques exceptions notables à ce principe mais elles opèrent somme toute comme celles qu'on vient de voir en matière de chansons lorsqu'un autre chanteur reprend le répertoire fixé par Aznavour : il s'agit alors soit d'un simple jeu mémorial (par exemple Clint Eastwood faisant rejouer les solos de Charlie Parker pour son film biographique en sorte de mieux restituer l'impact sonore du saxophone alto et sa capacité de tracer un sillage au sein même du tapis sonore projeté par la section rythmique), soit d'une nouvelle création (les Doubles Six reprenant à la lettre telle version d'*Anthropology* mais transformant la voix instrumentale en voix chantée agrémentée de paroles inédites en sorte cette fois d'injecter la même « partition » dans un tout autre type de corps-accord).

Une singularité : Thelonius Monk

Reste une exception, elle-même si exceptionnelle qu'on y reconnaîtra sans mal une véritable singularité : celle de Thelonius Monk qui ne cesse de remettre sur le métier de son instrument ses propres thèmes en sorte qu'il n'en existe plus de version canonique mais qu'il faille plutôt parler ici d'interprétations musicales constamment reprises et variées d'une même composition dont il faut cependant remarquer qu'il ne l'écrit jamais comme telle (il se contente de la fixer comme « standard » sans en écrire le développement ni en noter le phrasé).

Tout se passe alors comme si Monk n'avait eu de cesse de peaufiner ses compositions, non par un travail sur papier à la table mais par un travail sur le clavier à l'oreille.

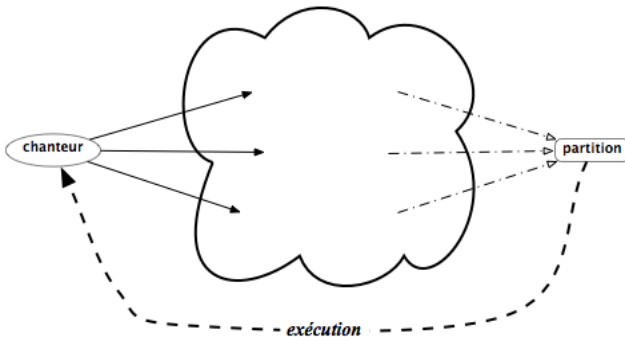
Notre «tout se passe comme si» indique ici la singularité : au point nommé «Thelonius Monk», interpréter et composer sont rendus indiscernables à la fois entre eux et, ce faisant, de l'interprétation et de la composition au sens traditionnel de ces termes.

Nouveaux diagrammes

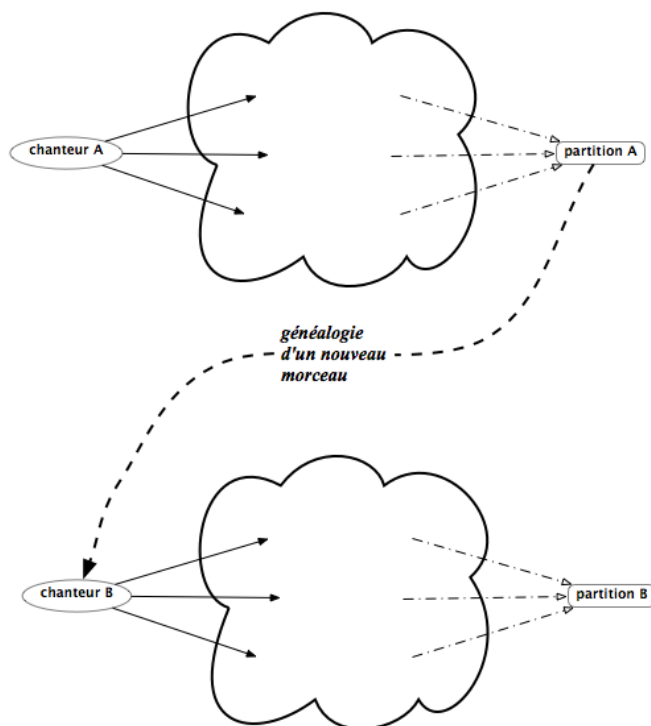
Schématisons ainsi les différents types de «coordination» partition-instrumentiste que nous venons d'esquisser.

La chanson nous offre deux situations :

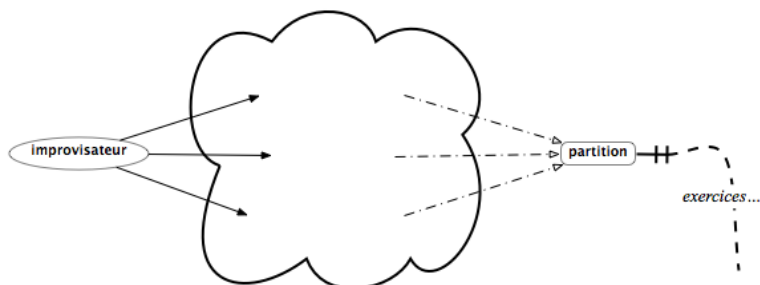
- celle d'une simple exécution (lorsqu'il s'agit du même chanteur reprenant son répertoire canonique) :



- celle d'une dérivation généalogique vers un nouveau morceau (lorsqu'il s'agit d'un nouveau chanteur reformulant une ancienne chanson) :



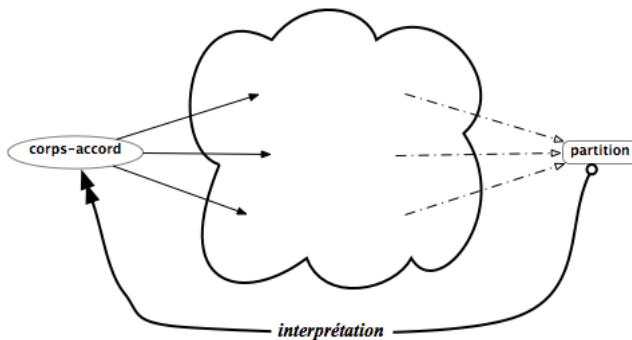
L'improvisation configure plutôt une partition (éventuelle) disposée en cul-de-sac puisque sans véritable rétroaction et sans autre portée que celle, didactique, des exercices offerts à l'apprenti jazzman :



Martha Argerich

Lorsque Martha Argerich interprète un *Scherzo* de Chopin, la situation musicale devient tout autre.

Distinguons-la d'abord d'une simple exécution musicale, celle qui mobilise une simple audition. Prenons par exemple une étude pour piano de Czerny : son principe est fixé par une partition qu'il s'agit pour l'apprenti pianiste de restituer avec exactitude, en apprenant comment configurer son propre corps physiologique aux impératifs d'un corps-à-corps musical pour le moins spécifique. L'exercice sera évalué du point de sa conformité au texte de la partition (toutes les notes et pas de fausses notes ajoutées, le bon tempo et le bon phrasé, la clarté et l'aisance du jeu,) et une éventuelle musicalité de l'exécution sera alors indexée non au texte mais précisément à un hors-texte : à ce hors-texte qu'on nommera « talent musical de l'instrumentiste » et dont on attendra alors qu'il aille se matérialiser en de tout autres morceaux que cette étude exécutoire : par exemple dans une étude cette fois de Chopin, de Liszt ou de Scriabine, laquelle appelle désormais une qualité d'interprétation en sus de celle d'exécution.



Que veut exactement dire ici « interprétation » ?

4 – « INTERPRÉTATION MUSICALE »

Cette rétroaction de la partition sur le jeu instrumentiste a ceci de spécifique par rapport à une simple exécution qu'il va s'y agir de tordre le texte.

On peut décrire cette torsion comme une indistinction spécifique entre deux opérations inverses : entre ajouter et retrancher au texte de la partition.

D'un côté une interprétation musicale digne de ce nom ajoute des « nuances » qui ne sauraient toutes avoir été notées, coule le texte dans un phrasé dont seules les grandes lignes ont été indiquées (toute interprétation musicale passe ainsi par une connaissance préalable du style musical propre à cette partition, style désigné et suggéré plutôt qu'intégralement consigné).

Et d'un autre côté, cette même interprétation musicale « prend des libertés » (de tempo, de dynamique, d'articulation) par rapport à ce qui des notations de la partition pourrait se présenter unilatéralement comme pures et simples ordres d'exécution ; ainsi, ce qui pour le simple exécutant se présente comme des *ordres*, l'interprète, lui, le comprend comme fixant des *directives* à mettre en œuvre, c'est-à-dire précisément à interpréter musicalement selon l'exigence d'une fidélité moins faite de simple exactitude que d'une liberté procédant d'une nécessité assumée (une fidélité de l'esprit et pas seulement de la lettre...). Ainsi la directive rend l'interprète libre de la mettre en œuvre : tout de même qu'un vieil adage des organisations politiques émancipatrices est « une fois que la ligne politique est fixée, le cadre décide de tout ! », tout de même ici une fois que la partition est fixée, l'interprète décide de tout.

Ainsi l'interprétation se tisse de manques et d'excès, minutieusement ajustés autour de la ligne musicale fixée par la partition et soigneusement prise en compte par l'instrumentiste. Toute interprétation prend ainsi position sur l'envergure musicale dont une partition donnée est capable en tant qu'elle est proposition et projet tout autant que fixation. Inscrivons cela d'une formule à l'emporte pièce : pour l'exécution, une partition est le projet d'une fixation ; pour l'interprétation musicale, elle est la fixation d'un projet.

Ainsi les différentes interprétations d'une même partition constitueront de nouvelles lectures toutes aussi valides du même texte, pour peu bien sûr qu'elles constituent des lectures instruites et responsables.

Tout de même qu'Antoine Vitez tenait que les différentes mises en scène d'une même pièce de théâtre relevaient seulement d'un tout petit nombre de types vraiment différents, tout de même les interprétations musicales d'une même partition, infiniment variables, s'agrègent autour de quelques

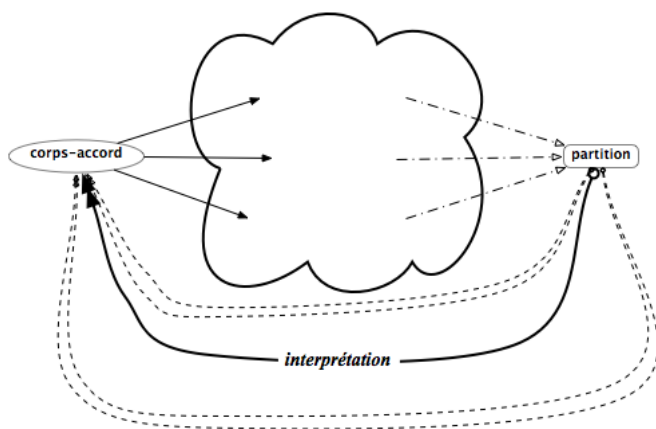
grandes orientations : on peut ainsi interpréter *Wozzeck* en projetant sa musique vers une modernité sérielle (Boulez) ou en magnifiant sa généalogie wagnérienne (Barenboïm), en amplifiant musicalement sa dimension ironique et caustique (au service d'un personnage *Wozzeck* essentiellement jouet des hommes et des circonstances) ou en exhaussant la grandeur musicale qui s'attache à l'épaisseur de sa polyphonie (associant si possible cette orientation musicale à une orientation théâtrale où, cette fois, le personnage *Wozzeck* sera célébré pour sa capacité à faire dignement face à son destin-Marie – voir ici la mise en scène de Chéreau); on peut alors combiner ces deux axes et dessiner ainsi quatre grands types, on peut éventuellement compléter cette approche d'une ou deux déterminations complémentaires : on n'atteindra pas ce faisant la dizaine d'orientations significativement différentes et clairement séparées.

Au total, l'interprétation musicale apparaît comme radiographiant *de facto* le faisceau musical que constitue tout morceau de musique (rappelons-le : un morceau de musique est le faisceau infini des exécutions qu'autorise sa partition finie ^{A)} et le fibrant selon un petit nombre de grandes orientations.

En ce sens, toute interprétation musicale apparaît tout autant comme une élection que comme un rejet : elle dessine en creux ce qu'elle n'a pas fait comme étant ce qu'elle a décidé de ne pas faire. Traçant sa propre fibre, elle trace ce faisant en pointillé l'espace réservé aux autres fibres concevables.

Schématisons cela en différenciant la manière dont une interprétation coordonne partition et corps-accord : cette coordination est l'effectuation d'une rétroaction précise en même temps que le tracé en pointillé d'autres grandes manières de faire qu'il aurait été possible d'adopter :

A. Cf. II. VIII



Le musicien qui est agent de cette interprétation se trouve ainsi à l'œuvre : c'est lui qui configure ce dont la partition est musicalement capable, c'est lui qui atteste que telle partition est bien celle d'une œuvre, quitte ce faisant à rehausser une potentialité musicale jusque-là inaperçue (tout un pan de la musique baroque a été ainsi relevé du statut de simple pièce à celui d'œuvre à part entière par la magie d'interprétations venant précisément tordre le texte canonique selon l'écrasement singulier d'un excès de phrasé et d'un défaut d'épaisseur sonore).

Appelons ce musicien interprète, qui n'est pas seulement exécutant et improvisant (il peut avoir à improviser au cœur même de l'œuvre qu'il interprète : dans la cadence d'un *concerto* classique ou dans les séquences prévues à cet effet dans certaines œuvres contemporaines) : musicien *œuvrant*.

5 – EN RÉSUMÉ

Si l'on rassemble notre propos, on a *esquissé*^A une théorie de l'interprétation musicale en articulant les thèses suivantes :

A. En sa présentation par René Guitart (il existe en effet différentes manières de définir une esquisse), une esquisse est formellement définie comme la donation d'une catégorie et d'un double ensemble de cônes projectifs et de cocônes inductifs, et fonctionnellement

- l’instrumentiste est la *limite* (corporelle) de la musique qu’il *produit* par *projection* sonore;
- la partition est la *colimite* (imprimée) de la musique qu’elle *somme* par *injection* inscrite;
- l’œuvre est un type spécifique de morceau de musique qui coordonne sa partition aux instrumentistes susceptibles de la projeter selon le principe d’une *interprétation*;
- une interprétation, ou coordination spécifiquement musicale entre partition et instrumentiste, est une torsion (selon une dialectique de l’excès et du manque) du texte musical par un corps-accord qui vient fibrer le faisceau des exécutions;
- le musicien œuvrant est le lieu d’une telle *coordination*.

Ainsi l’œuvre musicale est un morceau de musique singulier, non (comme on le pense parfois) parce qu’elle serait spécifiquement dotée d’une partition (tout morceau de musique, on l’a vu, l’est, fut-ce potentiellement), mais parce que cette partition y devient interprétable par un musicien.

Cette spécificité (être interprétable et pas seulement exécutable) s’associe directement à l’autre spécificité de l’œuvre par rapport à la simple pièce qui est d’être écoutable (et pas seulement perceptible et auditionnable).

Il nous faut ainsi parachever notre esquisse d’une théorie de l’interprétation musicale en dégageant la manière dont l’œuvre de musique est à la fois écoutable et interprétable; mieux : est écoutable car interprétée en même temps qu’interprétable parce que proposition d’écoute. C’est en effet en ce point précis que le musicien œuvrant acquiert sa véritable spécificité.

caractérisée comme coordination de l’injectif au projectif en sorte ainsi d’esquisser une théorie particulière (ou un ensemble de théories isomorphes).

LE MUSICIEN ŒUVRANT

« Le musicien d'aujourd'hui, livré à la solitude de l'intervalle où se dispersent, dans des corps inorganisés et de vaines cérémonies, le vieux monde cohérent de la tonalité ainsi que le dur monde dodécaphonique qui prodigua la vérité du premier, ne peut que répéter héroïquement, dans ses œuvres mêmes : "Je continue, pour penser et porter à leur paradoxal éclat les raisons que j'aurais de ne pas continuer." »

Alain Badiou ^A

Abordons cette singularité par son abord paradoxal : l'écoute de l'œuvre interprétée procède d'un moment-faveur que l'interprète pourtant ne saurait se représenter comme tel dans l'instant même où il le produit. Il ne compose d'ailleurs pas son interprétation explicitement selon notre théorie du moment-faveur, pas plus au demeurant – on l'a déjà indiqué ^B – que le compositeur ne compose sa partition en se disant : « Ici la préécoute, là le moment-faveur, ensuite les conséquences de moment, etc. »

On peut dire les choses ainsi : la partition est une proposition musicale qui configure une série de moments spécifiques dont certains sont susceptibles, pour une interprétation donnée (mieux : pour un type donné d'interprétation, un de ces types dont on a dit qu'ils se comptaient pour une même œuvre sur les doigts d'une seule main), de devenir moment-faveur.

Ceci revient à poser les caractérisations suivantes :

1. à un type donné d'interprétation, un même moment-faveur ;
2. deux types différents d'interprétation peuvent cependant se nouer autour du même moment-faveur mais qui sera alors interprété selon deux logiques musicales ^C différenciées ;
3. s'il y a, au total, quatre ou cinq types différents d'interprétations d'une même œuvre, il n'y a que deux ou trois moments différents d'une même œuvre objectivement susceptibles d'opérer comme moment-faveur ;
4. dans la première partie de ce livre, on a exhaussé pour chacune des œuvres examinées celui de ces deux ou trois moments candidats qu'on propose d'appeler le moment-faveur *canonique*.

A. *Logiques des mondes* (Seuil, 2006 ; p. 99)

B. Cf. I. x

C. Entendues au sens « stratégique » du terme (cf. II. xii)

Trois exemples.

– Dans la 40^e symphonie de Mozart, le moment-faveur canonique se situe à l'entame du développement. Rien n'exclut, *a priori*, qu'une interprétation donnée pivote autour d'un moment-clef qui serait cette fois situé au début de la reprise de l'exposition, par exemple en fragilisant soudainement (par quelque légère transformation de la sonorité générale, du phrasé et des attaques, par quelque légère flexion du tempo, etc.) la continuité mélodico-rythmique du premier thème en sorte de préfigurer – tel le signe précurseur d'un séisme – l'effondrement harmonique dont il va être le lieu au début du développement. Ce type d'interprétation n'efface pas l'opération musicale au cœur du moment-faveur canonique ultérieur mais la préfigure en sorte que ce moment canonique apparaisse en cette interprétation comme une confirmation – comme une *reconnaissance* au sens kierkegaardien (une première fois qui s'avère être seconde) – plutôt que comme un événement sans précédent.

– Dans *Parsifal* de Wagner, le moment-faveur canonique – émergence du motif de la plainte au cours de la Scène de la transformation du premier acte – est suffisamment tramé de multiples composantes déjà exposées pour qu'à nouveau son émergence puisse apparaître comme la reconnaissance d'une reprise plutôt que comme un nouveau surgissement, ce qui ouvre le champ à un éventuel moment-clef ayant préalablement éveillé l'écoute (au cours du Prélude en particulier, et pourquoi pas dès ses premières mesures – quand l'orchestre vient disperser la monodie des cordes selon un très large éventail harmonique en forme de réverbération – tant il est vrai que ce Prélude de *Parsifal* est lui-même d'une inconcevable prodigalité).

– Dans *Farben* de Schoenberg, le moment-faveur canonique dont on a relevé la fragilité – il tient au bruissement anonyme produit par un effacement – peut être précédé d'un premier moment-clef, par exemple à l'ouverture du développement quand la *Klanfarbenmelodie* de l'exposition se trouve inopinément commentée par quelque incise inattendue de la clarinette et de la harpe.

On pressent, dans chacun de ces exemples, combien la singularité même du moment-faveur canonique comme moment musical donne droit à l'ambiguïté d'une double approche : cette émergence faisant brèche n'arrive pas de l'extérieur au discours musical mais procède d'une émergence

endogène où accumulation quantitative et bond qualitatif sont localement inséparables.

Si les différents types d'interprétation d'une même œuvre s'attachent ainsi

1. à une hiérarchisation de ces quelques moments-clefs de l'œuvre selon la différence moment préfigurant/moment-faveur,
2. à une interprétation musicale du moment-faveur retenu (à quoi ouvre-t-il et quelles vont donc en être les conséquences musicales pour la suite du discours?),

si le musicien œuvrant ^A est bien le lieu même de toutes ces orientations, décisions et conséquences, le point reste que ces orientations, décisions et conséquences ne sauraient être thématisées comme on vient de le faire que dans l'après-coup et qu'elles se présentent donc pour le musicien œuvrant sous de tout autres modalités que le choix d'un moment-faveur.

Pour le musicien œuvrant, les décisions concrètes d'interprétation se présentent avant tout comme décisions sur la forme sonore donnée au discours musical, donc sur tout ce que nous avons appelé la dialectique de l'excès (nuances...) et du manque (légères inexactitudes de tempo, d'attaques, de phrasé, de dynamique...) qui se trouve au principe du jeu musical de l'instrumentiste (quand il ne se conçoit pas comme simple exécutant). Certes, pour le musicien œuvrant, ce choix concret de modes de jeu reste orienté par une conception propre de la grande Forme à l'œuvre (et donc de ses moments-clefs) mais l'effectuation concrète de la vision spécifique de l'œuvre qu'a tel ou tel instrumentiste va essentiellement passer par la minutie de son travail interprétatif en tout point de la partition si bien que telle ou telle émergence ainsi produite sur la base d'un tel travail permanent restera *pour le musicien à l'œuvre* essentiellement une prolongation de son jeu instrumental plutôt qu'un surgissement dans son jeu. Dit autrement, tout moment exceptionnel qui serait trop apprécié comme tel par l'interprète ne pourrait que se rabattre sur la simple production d'un effet là où il est de l'essence du moment-faveur de n'être pas un tel effet mais de procéder selon la logique musicale immanente d'une irruption dans un développement.

A. Rappelons-le : nous ne préjugeons pas ici du caractère individuel ou collectif des corps musiciens qui s'indexent de ce nom : *musicien œuvrant* désigne aussi bien le pianiste solitaire que le grand orchestre symphonique, en passant par toutes les formations de chambre concevables.

Autant dire que pour le musicien œuvrant, le moment-faveur qu'il produit par son interprétation et qui constitue la clef d'une écoute à l'œuvre comporte une part irréductible d'*insu* : en un point, qui est précisément le point-clef d'une écoute globale, il ne sait pas ce qu'il fait non pas, bien sûr, qu'il fasse ici n'importe quoi mais que, tout au contraire, il fasse ici très précisément ce que l'œuvre fait de lui. Autrement dit, sa passivité active s'écrase singulièrement en un point : celui précisément dont procède l'écoute.

Vu sous cet angle, le travail interprétatif du musicien œuvrant revient donc à créer les conditions musicales pour qu'en un point au moins de son jeu il y ait indistinction entre son activité instrumentale et sa passivité musicale à l'œuvre, indistinction momentanée dont le musicien peut savoir qu'elle a dû avoir lieu sans pour autant savoir exactement où et comment elle a eu lieu. En ce point singulier – le moment-faveur de l'écoute musicale – la dimension d'adresse du jeu musical va prendre un tour lui-même singulier.

1 – QUESTION D'ADRESSE

Il en va en effet en ce point, qui est aussi bien le moment-faveur d'une interprétation que le moment où une œuvre s'adresse directement à son auditeur pour l'attraper par le col et le transformer en écouteur immanent au discours à l'œuvre, mais qui est aussi bien le moment où convergent pour s'indistinguer ces deux tendances contradictoires du jeu musicien (activité/passivité) – ce qui est tout aussi bien dire ces deux grandes déterminations inverses : la musique fait le musicien qui en fait, en même temps que le musicien fait de cette musique qui le fait – d'un tour spécifique donné à l'adresse musicale qu'on va dire celui d'une *invocation*.

Une musique à l'œuvre a un profil d'adresse qui, en un moment insu du musicien, prend le tour d'une invocation : tel est le point où nous conduit notre investigation du musicien œuvrant.

Rappelons-nous : ce moment est du côté de l'auditeur devenant alors écouteur celui d'un trou de mémoire ^A entendu à la fois comme trou effectué par le moment-faveur dans la mémoire auditive en sorte d'ouvrir au nouvel ordre de l'écoute et comme trou constituant ce nouvel ordre selon un fil

A. Cf. I. xi. 7

d'écoute qui fait circuler ce trou plutôt qu'il ne le comble (le fil d'écoute opère à partir du trou du moment-faveur en faisant incessamment circuler sa puissance d'incorporation au discours musical à l'œuvre, sans chercher à en rendre compte et par là à le boucher : le trou constituant n'est pas rétroactivement constitué par l'écoute).

Ce même moment est vécu tout autrement par l'interprète : moins comme ce qui ferait trou dans son jeu que comme ce qui y fait excès, mais excès insu : non l'excès d'une expression (ce n'est pas un moment de mesure expressive, ce qui peut s'entendre dualement comme moment tonitruant ou, à l'inverse, comme moment d'implosion) mais l'excès d'une adresse, de cette adresse que constitue toute musique à l'œuvre.

En quel sens comprendre cette adresse musicale susceptible de prendre momentanément le tour d'une invocation ?

Il y a d'abord que toute œuvre musicale, par définition, réfléchit sa généalogie : on l'a vu, l'œuvre se distingue de la simple pièce précisément en ce qu'elle réfléchit son rapport à d'autres œuvres. La pièce de musique a elle-même une généalogie mais elle ne « pense » pas cette généalogie c'est-à-dire ne se donne guère les moyens musicaux de l'infléchir sensiblement en la prolongeant, ne tirant pas pour elle-même les conséquences globales de ses éventuelles inflexions locales : si inflexion locale il y a, celle-ci reste dans la pièce sans portée véritable et sans être musicalement ressaisie.

Par exemple une étude de Czerny s'inscrit dans la généalogie des études de piano en prolongeant le genre à de nouvelles difficultés d'exécution (tel type d'arpégiation par exemple) ; elle pourra même, par certaines de ses inflexions, suggérer comment ce type de travail pourrait être mis au service d'un nouveau type d'exploration harmonique de la tonalité, mais elle n'en tirera pas de conséquence globale, laissant son cours dicté par les seuls impératifs de la technique pianistique ici explorée. Tout de même tel type de valse de salon s'inscrit dans la généalogie afférente, la prolongeant par exemple dans le cadre d'une tonalité devenu plus chromatique et subordonnant ses inventions locales (harmoniques ou rythmiques) aux lois et fonctionnalité du genre.

À l'inverse Jean-Sébastien Bach inscrit ses chorals pour orgue dans la généalogie des chorals liturgiques d'église sans hésiter à les enrichir d'un chromatisme venant déformer leur transparence canonique (la foi de Jean-Sébastien Bach était confiante *et* tourmentée) et par là venant perturber

leur fonctionnalité traditionnelle (accompagner la médiation sans attirer l'attention sur la musique).

Cette réflexion (ou pensée de la pensée) qui spécifie l'œuvre la fait dialoguer avec d'autres œuvres, en particulier avec ses ascendantes mais aussi avec d'autres, moins circonscrites, plus génériques (c'est la tâche propre du concert, on l'a vu ^A, que de rendre sensible ces dialogues musicaux pour les faire écouter) si bien que toute œuvre doit être vue comme s'adressant à d'autres œuvres plutôt que fermée autarciquement sur elle.

Mais le discours musical à l'œuvre peut être également dit adressé en un autre sens : en vertu cette fois de cette dimension que le musicien appelle *expressive* qui touche directement à la dialectique de l'excès et du manque au principe du jeu interprétatif : les « nuances » que ce jeu vient constamment apporter à l'exécution du texte, nuances qui peuvent être vues comme manière de marquer en tout point le son musical du corps-accord qui l'a projeté, de rendre donc sensible que ce son est musical entre autres parce qu'il est la trace sonore d'une projection corporelle (ce jeu est particulièrement saisissant dans le cas de la machine-orgue, *a priori* la moins apte, par sa lourde mécanique, à se trouver modelée par un corps physiologique), ces nuances ont toutes un profil d'adresse sonore. Lorsqu'elles sont mises au service d'une véritable interprétation musicale, non d'un jeu instrumental affecté qui cherche à se mettre en valeur plutôt qu'à relever le texte d'une partition, cette adresse sonore devient adresse musicale orientée cette fois moins vers d'autres œuvres que vers l'auditeur comme pour lui faire signe qu'il y a bien ici un corps-accord au principe du son émis et entendu, et l'appeler ainsi à s'y incorporer d'oreille.

Ce type d'adresse constitue la condition même pour qu'il puisse arriver quelque chose à l'auditeur, pour qu'un moment-faveur puisse advenir.

À ce stade le musicien interprète est pleinement acteur de ces nuances et de cette adresse.

Un moment cependant vient – *doit* venir – où ce régime d'adresse va être lui-même troué selon l'émergence d'une véritable invocation.

A. Cf. I. x

2 – UNE INVOCATION

Appelons *invocation* un appel circonstancié, une voix qui convoque une autre voix, en un moment précis d'un discours, une position subjective qui en appelle d'une autre pour venir l'épauler en un moment-clef d'un processus subjectif :

« J'en appelle de mes amis pour témoigner de ma vie ! » ^A

« J'en appelle à un Dieu à la fois transcendant et miséricordieux ^B pour orienter vers lui ma prière ! » ^C

« J'en appelle d'un vrai lecteur pour saisir ce que je m'attache à dire ! »

« J'en appelle d'une oreille apte à écouter ce qui me travaille et que je travaille clair-obscurément ! »

L'invocation est brève (une phrase tout au plus – elle peut n'être que le cri d'un nom propre), circonstanciée (elle intervient, triplement localisée : selon un lieu, un temps et une énonciation donnés) et toujours teintée de généralité : l'invocation s'adresse en effet à un absent (ce serait, sinon, une réquisition, une convocation, un tour de parole...) dont on ne sait s'il vous entendra à temps, un absent non pas tant parce qu'il serait présent ailleurs mais, plus essentiellement, parce qu'il n'existe pas encore : le lecteur inconnu, l'œuvre à venir, l'écouteur à constituer, jusqu'au dieu susceptible de devenir « mon Dieu »... Toute invocation est ainsi telle une bouteille jetée à la mer : on ne sait qui la recevra, c'est-à-dire l'entendra, mais du simple fait d'être jetée, elle change qui l'a jetée.

L'idée est alors la suivante : le moment-faveur est le moment où l'adresse musicale (d'œuvre à œuvre) et musicienne (de l'instrumentiste à l'auditeur) s'indistignent (singularité oblige !) en prenant la forme (momentanée) d'une invocation dont la cible est alors d'autant plus générique – quelconque – qu'elle peut être tout autant l'œuvre héritière (qui n'existe peut-être pas encore) que l'écouteur (qui lui n'existe certainement pas encore puisque c'est précisément cet appel qui va le constituer comme tel).

On peut également le dire ainsi : au moment-faveur, l'invocation vient faire coupure dans l'adresse ; ainsi l'invocation est à la fois cet appel qui va

A. Cf. Job/Ayoub

B. Singularité !

C. Cf. le musulman mais tout aussi bien Karl Barth (voir par exemple ses *Prières avant la prédication* dans *Aux captifs la liberté* ; labor et Fides ; 1964)

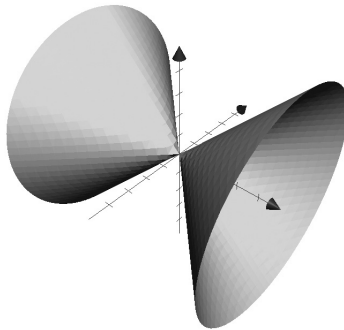
happer l'auditeur et cette coupure qui va lui révéler ce dont se trament le discours et l'adresse ordinaires : l'*intension* à l'œuvre.

Rappelons-nous : une singularité est faite de coupes transverses, de croisements orthogonaux, de rencontres incompatibles.

Réexaminons une dernière fois cette catégorie à la lumière des mathématiques.

3 – MATHÉMATIQUE DE LA SINGULARITÉ

Repartons de notre exemple (I. vi. 2) : celui d'un cône [variété algébrique] comportant une singularité (sa pointe) là où tout le reste de sa surface est lisse.



Son équation est $x^2 - y^2 - z^2 = 0$

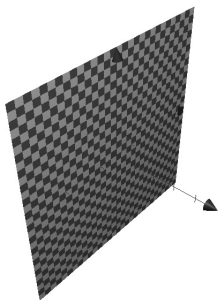
La désingularisation du cône (qui consiste à trouver une surface entièrement lisse isomorphe au cône en tous ses points sauf en sa pointe singulière) permet de mieux comprendre d'où procède la singularité de sa pointe.

Pour ce faire, la mathématique transforme^A les variables en posant $x=u$, $y=uv$ et $z=uw$ ce qui transforme notre équation de départ en $u^2(1-v^2-w^2)=0$.

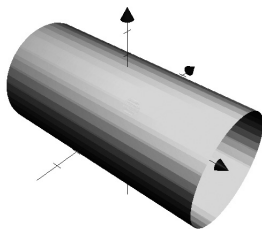
Cette nouvelle équation a pour solution deux nouvelles surfaces (dont les équations respectives sont $u^2=0$ et $1-v^2-w^2=0$), qui sont chacune lisses et qui sont entre elles transverses.

A. « quadratiquement » et non pas linéairement

On a en effet d'une part un plan $u=0$ ^A :



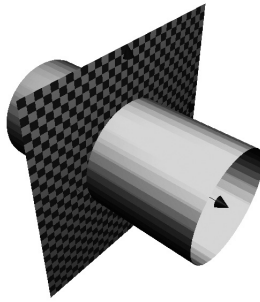
et d'autre part un cylindre $v^2+w^2=1$ ^B



A. Qui constitue l'image réciproque de la singularité du cône, aussi appelé « ensemble critique » ou « diviseur exceptionnel »

B. Qui constitue l'image réciproque de la partie lisse du cône

L'ensemble orthogonal de ces deux surfaces donne ceci :



L'éclatement ainsi opéré (cône \Rightarrow cylindre + plan transverse) révèle ce dont la pointe singulière du cône est l'écrasement : la contraction, en un seul point, du cercle que le cylindre découpe sur le plan quand il le traverse orthogonalement (avec la déformation afférente du reste de la surface que cette contraction entraîne) – ce qui rejoint l'expérience ordinaire : on réalise un cône avec une feuille de papier en l'enroulant selon un cylindre puis en contractant le cercle d'une de ses extrémités en un seul point.

Notre exemple est mathématiquement un des plus simples qui soit. Dans la plupart des cas, l'éclatement des singularités (il peut bien sûr y en avoir plusieurs et, au lieu d'être un point, elles peuvent constituer des lignes singulières sur la surface : par exemple un pli ou une fronce d'une variété implique plusieurs éclatements successifs avant d'arriver à une variété entièrement lisse – les mathématiciens parlent ici d'algorithme itératif d'éclatement) doit être réitéré.

Notons le jeu de trois approches différentes du même objet :

- l'équation (ici algébrique ^A) qui définit la variété (ici la surface) : $x^2 - y^2 - z^2 = 0$
- la figure géométrique (le dessin d'un cône) qui en présente un abord sensible;

A. Elle peut être différentielle. On parlera alors de variété différentielle...

– l'éclatement réalisé (lui-même présenté sous forme d'équations – $u=0$ et $v^2+w^2=1$ – et d'une nouvelle figure) qui permet de comprendre la logique globale dont la singularité initiale est la contraction locale.

Qu'est-ce que tout ceci éclaire quant à ce que *singularité du moment-faveur* veut dire ?

4 – LA SINGULARITÉ DU MOMENT-FAVEUR

L'idée pour nous est la suivante : si le moment-faveur est un moment singulier, une localisation qui a portée générale (tout de même que la pointe éminemment locale du cône a pour lui valeur globale), c'est parce qu'il procède d'un geste de coupure transversale qui fait trou dans le discours musical, geste qui a une double dimension : orienté vers l'extérieur (sa fonction expressive d'invocation), il est aussi tourné vers l'intérieur (il traverse et coupe, et par là révèle l'*intension* à l'œuvre restée jusque-là relativement secrète, non pas qu'elle se cachait mais seulement qu'il est de son essence d'être discrète plutôt que tonitruante).

« Ce n'est pas parce qu'on l'avoue qu'un secret cesse d'être un secret. »

Jacques Lacan ^A

Grâce à une intervention transverse à l'orientation principale du discours musical, le moment-faveur contracte ainsi – indifférencie en un point – interprète adressant et écouteur invoqué, *intension* et écoute, élan et stase, affirmation et soustraction.

On dira aussi bien que le moment-faveur contracte en un point le discours musical à l'œuvre par une pression transverse exercée sur lui qui rendra indiscernable la composante longitudinale du discours (sa prolongation *via* le moment-faveur) et sa déformation transversale (sa butée, son détour, sa réorientation) ou encore que le moment-faveur fait coupure transverse dans le développement, révélant ainsi ses composantes internes jusque-là enfouies dans la chair même du discours musical.

La composante transverse, nous l'avons appelée « invocation ». L'âme même du cours musical à l'œuvre, nous l'avons appelé « *intension* ». Le moment-faveur est ainsi le moment singulier (local) où une invocation locale – indiscernablement *musicale* (« à l'œuvre ») et *musicienne* (affaire de l'interprète) – vient indiscernablement

A. Séminaire VIII – *Le transfert* (Seuil ; p. 16)

comprimer-contracter-écraser-imprimer/couper-trancher-révéler-exprimer l'*intension* musicale à l'œuvre.

– La partition est comme l'équation de tout ceci : elle en fixe les conditions sans pour autant présenter comme telles les opérations précédentes. Seul un mathématicien averti peut, sur la seule base de l'équation $x^2-y^2-z^2=0$, en déduire ce que nos figures précédentes ont illustré, tout de même que seul un musicien averti peut, sur la seule base de la partition, déceler la singularité d'un possible moment-faveur. Dans tous les cas, l'équation, par elle-même ne constitue nullement une présentation singulière du point singulier de la variété en question : une telle présentation passe par une figuration elle-même spécifique.

– L'interprétation est l'équivalent musical de cette figuration géométrique sensible (ici pour l'œil) de ce que les lettres de l'équation présentaient formellement. L'interprétation, comme toute exécution, plonge la structure écrite de la partition dans une matérialité sonore directement sensible (ici audible) et – c'est en cela que l'interprétation est plus qu'une simple exécution – elle soumet ce faisant le texte musical à une série ininterrompue de pressions-déchirements (l'excès des nuances et le manque d'exactitude dont on a précédemment parlés) qui permettent, en un point singulier – en notre moment-faveur – de présenter dans le sensible la singularité locale à portée globale dont la partition structurerait le projet.

– L'écoute – dont il faut bien rappeler que son principe même se loge dans un fil qui se trouve à l'œuvre et en particulier qui est tenu d'un bout à l'autre par l'interprétation elle-même (l'écoute musicale n'est pas un rapport exogène à la musique mais bien le nom même d'une incorporation de l'oreille à son cours interprétatif) – est alors la compréhension simultanée de ce dont la singularité en question est *localement* faite (un cercle contracté, dans le cas de notre cône) et de sa portée *globale* (ce cercle est la section transverse locale d'un vaste cylindre : il ne vient pas de l'extérieur, il n'est pas une composante localement ajoutée ou accolée). Écouter, c'est ainsi comprendre l'*intension* à l'œuvre qui sous-tend « secrètement » le discours musical, c'est la comprendre en suivant un fil d'écoute qui « lisse » désormais longitudinalement tout le cours de l'œuvre de son début jusqu'à sa fin.

Le point qui nous importe particulièrement, en ce Finale, est que toutes ces opérations, qui sont au cœur de l'art musical, sont matérialisées et portées par le musicien œuvrant (le compositeur de la partition, l'interprète

de la réalisation sonore, l'écouteur de la compréhension) et que l'indiscernabilité propre au moment-faveur des composantes musicales qui y sont écrasées/éclatées se donne elle-même indiscernablement en une indiscernabilité cette fois proprement musicienne en un point – celui qu'on appelle précisément ici « musicien œuvrant » – de nos trois figures dividuelles de musicien.

Ainsi, en cette singularité du moment-faveur, l'écrasement et donc l'indiscernabilité sont maximaux puisque s'y indistignent subjectivité musicale de l'œuvre, subjectivité musicienne de l'instrumentiste et nouvelle subjectivité musicienne de l'écouteur. Il faudrait dire plus exactement : c'est parce qu'en ce point subjectivités musicale et musicienne se confondent que l'auditeur a ici la faveur de pouvoir s'incorporer à l'œuvre en devenant écouteur.

Gardons cependant la formulation à trois composantes car elle nous indique mieux ce point où nous souhaitons parvenir : en ce moment-faveur, trois types de subjectivités musicales viennent s'indistigner : celle du compositeur (au principe de la partition), celle de l'instrumentiste (au principe du corps-accord coordinateur), celle de l'écouteur (au principe de l'écoute de cette coordination). Posons : ce moment-faveur voit l'affirmation synthétique et singulière de notre musicien œuvrant (lequel, analytiquement, est tout aussi bien le compositeur, l'interprète que l'écouteur – en continuant bien sûr de soigneusement distinguer ce dernier du simple auditeur).

Et c'est bien à ce musicien œuvrant que notre Idée musicienne de la musique s'adresse.

5 – TROIS FIGURES MUSICIENNES EN UNE...

مُقَرَّدٌ بِصِيغَةِ الْجَمْعِ «singulier en forme de pluriel» Adonis ^A

La difficulté de notre entreprise tient au fait que ce musicien œuvrant se distingue empiriquement selon trois figures dividuelles : celles du compositeur, de l'interprète et de l'écouteur. Mieux (ou pire!) : chacune de ces trois figures dividuelles ne participe que clair-obscurément du musicien œuvrant dont il est ici singulièrement question puisque cette

A. *Singuliers* (Sindbad; 1995)

participation s'enracine... en un trou : trou de mémoire pour l'écouteur, trou de jeu instrumental pour l'interprète, trou d'écriture pour le compositeur (on l'a longuement examiné dans la première grande partie de ce livre : le moment-faveur est objectivement situable dans la partition non comme plein de notes mais comme faille circonscrite entre ces notes mais non inscrite comme telle). Autant dire que le nouage de l'écoute (partie A), de l'écriture (partie B) et de l'interprétation (Finale) qui est le propre de l'œuvre musicale (l'œuvre se distingue de la simple pièce en ce qu'elle est inséparablement composée, interprétable et écoutable quand la pièce n'est qu'écrivable, exécutable et audible) s'attache synthétiquement à l'émergence de cette figure singulière du musicien à l'œuvre, figure d'autant plus singulière qu'elle n'est pas qu'une particularité (c'est-à-dire un type de musicien en plus, en sus du musicien désœuvré, comme il y a le musicien pensif en complément du musicien artisan, ou le musicien improvisateur en sus du musicien exécutant...) mais bien une oscillation inarrêtable entre discernement de trois empiricités pratiques (composer, interpréter, écouter ^A) et indiscernabilité locale faisant vérité de leur nouage musical.

Autrement dit, le musicien œuvrant ainsi entendu est bien celui qui coordonne partition, jeu instrumental et écoute mais il ne sait le faire qu'à partir d'un vide où converge-diverge la gerbe, trou irradiant certes (le contraire donc d'un trou noir qui imploserait en aspirant tout ce qui passe à proximité) mais trou quand même, qui n'est donc saisissable que par ses bords.

Le musicien œuvrant est celui qui travaille ainsi à partir d'un tel vertige (d'écriture, de jeu, de mémoire), d'un vide qu'il porte à revers soi telle une marque dans le dos qu'il ne voit pas, puisant son énergie dans l'expérience renouvelée de la puissance musicale dont l'œuvre est capable pour peu qu'on lui laisse ainsi trouver son discours, pour, une fois l'œuvre achevée, se remettre à son travail ordinaire de musicien en composant à nouveau, en travaillant à nouveau son instrument, en prenant à nouveau connaissance des autres œuvres.

C'est à un tel musicien œuvrant que notre Idée musicienne de la musique s'adresse prioritairement.

A. Le musicien désœuvré, pour sa part, se contente d'écrire, jouer et entendre...

6 – UN LABEUR

« En chacun de nous, il y a la voie tracée pour un héros, et c'est justement comme homme du commun qu'il l'accomplit. » Lacan ^A

Relevons d'abord que notre catégorie de musicien œuvrant, désignant ce qu'il y a de commun au compositeur, à l'interprète et à l'écouteur en cette tête d'épingle du moment-faveur à l'œuvre, un commun qui s'inscrit sous le signe de l'insu et du vertige plutôt que de la maîtrise, d'une capacité donc de la musique en matière d'avènement (« il y arrive des choses... »), que cette catégorie donc désigne un type de subjectivation bien plutôt que des figures objectives quasi-professionnelles.

Précisons bien : le type de subjectivation que désigne la catégorie de musicien œuvrant est précisément celle qui ne se contente pas d'être attachée à ce type de vertige que seule la musique sait soudainement creuser dans les ordres habituels du sens mais qui s'y constitue comme détermination à œuvrer, comme index d'un procès subjectif, donc d'un travail au long cours. Il n'y s'agit donc pas d'une simple épiphanie, d'un seul moment d'extase mais bien du départ d'un labeur : le musicien œuvrant n'est pas celui que de telles épiphanies atteignent forcément le plus intensément, mais c'est celui que de tels moments mettent en branle pour un long et dur travail qui, d'être indexé d'une passivité fondamentale, n'en est pas pour autant moins laborieux.

C'est peut-être aussi cela qui autorise que ce livre, s'adressant prioritairement au musicien œuvrant, puisse également envisager d'atteindre celui qui endure le labeur de sa lecture sans être musicien au sens ordinaire du terme (mais plutôt philosophe, ou mathématicien, ou poète, ou militant...) pour y puiser l'énergie d'un long procès subjectif dans lequel la musique puisse jouer une part spécifique.

Le signe subjectif principal du musicien œuvrant n'est donc pas l'exaltation pour la musique, la passion pour la transe et l'extase dont elle serait capable, sa faculté de nous faire jouir d'un ailleurs accessible en tout lieu et en tout temps pour peu qu'on la laisse agir. La subjectivation musicale du musicien œuvrant s'attache aux conséquences tirées de telles incises, très précisément à cette conséquence qu'il lui faut tirer de semblables transfiguration des corps et des sens ordinaires : *il faut continuer la musique !*

A. Séminaire VII (p. 368)

Il faut la continuer non pas en prolongeant l'extase, en renouvelant l'épiphanie ou en intensifiant la transfiguration mais en tirant des conséquences globales par-delà un moment local d'émergence qui fait signe vers ce dont la musique est capable plutôt qu'il ne matérialise en soi et pour soi cette puissance musicale.

La musicien œuvrant est ainsi celui qui répond à l'invocation qui l'a transi, qui prend à son compte l'invocation qu'il a contribué à émettre, qui en un sens la réduplique à l'envers – non en ajustant son énonciation à l'énoncé (*je suis le criant du cri*) mais en s'attachant à inscrire un énoncé développé sous le signe de l'énonciation déjà avancée (qu'est-ce d'ailleurs qu'une invocation si ce n'est précisément qu'une énonciation sans véritable énoncé, ou dont l'énoncé se contente de redupliquer l'énonciation ?). Le musicien œuvrant est ainsi celui pour qui l'invocation, la césure, l'ekstase, l'épiphanie s'entend comme un *Ici commence* (pour reprendre le titre du beau roman de Natacha Michel qui a inauguré, en 1973, son œuvre littéraire) : ici commence un procès dont le signe subjectif est désormais la continuation plutôt que l'irruption, non pas continuation de l'irruption (telle cette révolution permanente que l'improvisation se croit trop facilement pouvoir être) mais plutôt irruption d'un nouveau type de continuation.

C'est parce que la subjectivité du musicien œuvrant s'inscrit sous le signe d'un tel « continuer la musique (à hauteur de cette puissance artistique dont telle irruption a été le signe) que notre Idée musicienne de la musique la vise spécifiquement puisque notre Idée débouche sur cette simple maxime : *Il faut continuer l'art musical* (l'art dont la musique est capable pour peu qu'elle continue de faire confiance en son écriture propre pour donner consistance logique à son monde propre et pour rendre possible, sur une telle base, une acuité proprement musicale de ce qu'écouter veut dire).

UNE IDÉE « CLASSIQUE » DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Notre Idée musicienne de la musique est tout à fait spécifique, en particulier en ce qu'elle est ouvertement « classique ».

Elle l'est à un double titre :

1. Elle est « classique » au titre du *continuer* qu'elle prône : il est possible de continuer l'art musical, il est nécessaire de le faire; mieux : cet art musical se continue déjà sans que le musicien œuvrant le sache clairement; là encore, il ne s'agit pas d'espoir en une continuation à venir mais de l'espérance en une continuation localement en cours qu'il s'agit de faire proliférer et essaimer (ce qui n'est pas exactement dire : la généraliser) – la directive de l'espérance est : continuer la continuation déjà en cours. Un tel *continuer* peut être dit d'obédience *classique* en ce qu'il s'oppose à une figure *ultra-moderne* de la table rase comme à une figure *postmoderne* du « passons à autre chose! ».

2. Notre Idée musicienne de la musique est également « classique » au titre du fait qu'elle soutient que la musique n'est pas seule : elle n'est pas seule à penser et, mieux encore, elle ne pense pas seule. On l'a longuement vu dans nos deux grandes parties consacrées à l'intellectualité musicale et aux *raisonances* : l'autonomie de pensée musicale n'est ni une autarcie, ni une exclusivité. Certes ce dont la musique est capable (un art de l'écoute) est tout à fait spécifique mais cette capacité entre en *raisonance* avec d'autres capacités de même envergure : elle n'est pas un refuge en un temps qui n'offrirait plus à la pensée humaine que le repli sur l'art. En ce sens, cette Idée musicienne de la musique est *classique* et non pas *romantique* ^A, ni *a fortiori* *scientiste* ou *positiviste* ^B (la musique dialogue avec les mathématiques, en égalité de pensée, et non pas en subordination logique comme dans le schème néo-positiviste).

Cette Idée « classique » de la musique s'adresse prioritairement au musicien œuvrant en un moment très spécifique de l'évolution tant du monde-*Musique* que de l'art musical qui en procède : la directive « continuer l'art musical » a une acuité particulière en un temps où l'idéologie dominante

A. Le romantisme tient que l'art constitue le paradigme de toute pensée.

B. Le positivisme tient que la science constitue le paradigme de toute pensée.

est celle du nihilisme (spécifiquement de ce nihilisme dont le capitalisme mondialisé est capable sous les oripeaux d'une démocratie de marché).

Posons-le tout net : ce qui rend possible la domination d'un tel nihilisme, c'est la faiblesse actuelle, momentanée, de nos orientations et propositions, nous les musiciens œuvrants mais nous aussi les militants, les amants, les mathématiciens (non corrompus par la logique financière des applications), les philosophes (qui ne se résignent pas à ce que le café du commerce devienne l'emblème du lieu philosophique), etc.

Il faut le redire : le nihilisme actif (« vouloir le rien ») minoritaire procède d'un nihilisme passif (« ne rien vouloir ») majoritaire. Le point d'Archimède sur lequel nous devons faire levier consiste alors à affirmer qu'il est toujours possible de vouloir quelque chose plutôt que ne rien vouloir : il est toujours possible de vouloir l'art musical et l'art poétique, la pensée mathématique, la politique émancipatrice, l'amour non ordonné à la jouissance individuelle et à la reproduction sociale, etc.

Ainsi, si le nihilisme semble triompher en musique, c'est aussi à mesure de la faiblesse des affirmations actuelles des musiciens œuvrants.

Donnons un nom à ce moment de faiblesse, tant musicale que musicienne : posons que l'art musical (ce qui n'est pas tout à fait dire *la musique*) traverse un crépuscule.

1 – UN MOMENT SINGULIER POUR L'ART MUSICAL

« L'atonalité est essentiellement une période de transition, étant assez forte pour briser l'univers tonal, n'étant pas assez cohérente pour engendrer un univers non tonal. » Pierre Boulez ^A

Brièvement dit, l'art musical du xx^e siècle a cru pouvoir continuer en se construisant désormais sur une base essentiellement soustractive – triple soustraction du ton (musique atonale), du mètre (musique non répétitive) et du thème (musique athématique). Sur cette base privative, l'idée sérielle a été qu'une construction musicale fondée sur une combinatoire scripturale allait permettre de réédifier l'art musical. On a vu, en examinant la dynamique endogène de l'intellectualité musicale boulézienne ^B, combien

A. Article *Atonalité* de l'*Encyclopédie de la musique* Fasquelle (1958) – voir *Points de repère I – Imaginer* (III. bourgeois; 1995 ; p. 340)

B. Cf. III. VII

cette hypothèse à la fois a su structurer un vaste projet et le conduire à une impasse (faut-il le rappeler : la butée sur un tel type concret d'impasse ne fait qu'exhausser la grandeur de l'entreprise qui a su la dégager et l'explorer ; venant après une telle exploration courageuse, nous bénéficions des leçons que nous saurons en tirer et qu'ignoreront toujours ceux qui choisissent plutôt de ranger cette exploration au registre de la tératologie).

C'est précisément le sérialisme (et non Chostakovitch ou Scelsi) qui nous a appris qu'il n'y a pas de phrasé musical qui tienne qui puisse directement découler de la construction écrite (fut-ce au prix des torsions locales de l'écriture que la figuration sérielle s'autorisait). Et en ce point, la prétendue leçon spectrale ne constitue qu'une fausse-fenêtre : phraser un discours musical ne saurait non plus procéder de la structure du son.

D'où que, pour ma part, j'ai depuis longtemps proposé de réévaluer la musique du xx^e siècle en remontant à son commencement, en amont donc de Webern et de Varèse, très exactement en revenant à Schoenberg ^A, implicitement au triangle qu'il forme avec Debussy et Sibelius, pour examiner à grande échelle chronologique ce qu'il en a été des propositions du xx^e siècle en matière d'art musical.

Le lieu n'est pas, en finale d'un tel livre, de reprendre les choses musicales à ce niveau d'analyse. Restons en ici à cette caractérisation minimale : notre temps musical est celui d'un crépuscule de l'art dont la musique est capable, crépuscule qui introduit à la subjectivité musicienne d'un entre-temps.

2 – UN ENTRE-TEMPS À TRAVERSER...

« Il me semble parfois qu'il n'est pas plus difficile, mais au contraire plus facile, pour le poète de conserver sa liberté intérieure aux époques apocalyptiques, qu'aux époques de calme, où ce n'est pas la contrainte, mais l'indifférence ou la tolérance qui l'entourent. L'esclave est libre qui a surmonté sa peur. »

Nadejda Mandelstam ^B

Entretemps est le nom propre sous lequel je développe ma propre intellectualité musicale depuis vingt-cinq ans : originellement nom d'une revue ^C (dix numéros publiés de 1986 à 1992), puis d'un ensemble de musique

A. Voir mon livre *La singularité Schoenberg* (op. cit.)

B. Revue des belles lettres : numéro consacré à Ossip Mandelstam (p. 216)

C. Codirigée avec Antoine Bonnet, Martin Kaltenecker, Gérard Pesson et Marc Texier

contemporaine ^A (1993-1996), ensuite d'une série d'initiatives visant à déployer une intellectualité musicale contemporaine (*Samedis d'Entretemps* depuis 1998 ^B, séminaire compositionnel *Entretemps* ^C depuis 2008), l'ensemble étant relayé par un site web ^D.

Entre-temps [*Zwischen den Zeiten*] avait d'ailleurs été le nom d'une revue protestante impulsée par Karl Barth à l'époque où il s'agissait pour lui de sortir le christianisme de l'ornière libérale du protestantisme (celui de Schleiermacher) et de restituer à la transcendance la radicalité du Tout Autre [*ganz Andere*] (on sait que c'est sur cette base revivifiée que Barth et Bonhoeffer surent résister à la dérive nazie de l'Église protestante en Allemagne).

Nous, les musiciens œuvrants, sommes, depuis les années 1980, dans un tel entre-temps et nous ne sommes pas les seuls : qu'il suffise de voir combien la politique émancipatrice est elle-même engagée, à partir de la fin des années soixante-dix, dans un tel entre-temps qui a laissé progressivement le champ libre à un capitalisme débridé (Reagan, Thatcher, Mitterrand) dont on mesure aujourd'hui les ravages mondiaux.

L'art musical, au total, n'est donc pas dans une situation pire que les autres pensées qui font l'honneur de l'esprit humain : pour qui connaît de l'intérieur l'art poétique, la pensée mathématique non assignée au calcul informatique, la politique comme pensée de l'égalité émancipatrice (non pas comme gestion collective des libertés individuelles). tous ces types de pensée ne sont pas à meilleure enseigne que l'art musical.

Ce n'est pas une raison, bien sûr, pour ne rien faire musicalement, mais c'est une raison en tous les cas pour ne pas désespérer des tâches qui nous reviennent.

3 – QUESTIONS DE LOGIQUE MUSICALE...

J'ai nommé *crépuscule* ce moment. Il faut l'entendre comme crépuscule d'un de ces nombreux jours qu'a déjà connus l'art musical : il y eut un précédent crépuscule de cet art à la fin du XIX^e siècle (dont le dernier

A. Codirigé avec Hacène Larbi

B. Codirigé avec Laurent Feneyrou et Peter Szendy, puis Gilles Dulong

C. Codirigé avec Antoine Bonnet et Geoffroy Drouin

D. www.entretemps.asso.fr

Wagner peut être pris pour l'index); il y eut un crépuscule au mitan du XVIII^e siècle (dont le dernier Bach comme le Rameau de la Querelle des Bouffons étaient conscients); il y eut le crépuscule de la fin du XVI^e siècle (dont la polarité Gesualdo/Palestrina peut être prise pour emblème), etc.

On peut assigner chacun de ces « crépuscules » à un bouleversement de la part que nous avons nommée *discursive*^A de la logique musicale. On sait combien ces questions de logique sont au cœur des mondes qu'elles ossaturent, en l'occurrence au cœur du monde-*Musique*.

Remarquons bien ce point : la dimension discursive de la logique musicale est centrale pour le monde-*Musique* mais ne l'est pas *ipso facto* pour l'art musical (lequel s'attache plutôt spécifiquement à sa dimension dite stratégique). Autant dire qu'une crise dans la logique discursive du monde-*Musique* (comme celle qui est au principe de notre entre-temps, cette crise disons de l'atonalité sérielle que le spectralisme n'a fait que transformer en une crise logique plus grave : en crise cette fois de la dimension scripturale de la logique musicale qui a conduit, *via* le post-modernisme, en cette véritable démusicalisation, revendiquée comme telle, que constitue aujourd'hui l'autoproclamée « musique du son »^B) n'induit nullement – du moins en ligne directe – une crise équivalente de la logique stratégique propre à l'art musical.

Et pourtant, il faut bien reconnaître que ce sont les trois composantes de la logique musicale qui se trouvent aujourd'hui en crise, et non simplement la seconde :

- il y a une crise de la logique *scripturale* – crise de la note, de la forme traditionnelle du solfège –, conduisant certains musiciens (au demeurant plus désœuvrés qu'œuvrants) à prôner un abandon pur et simple de toute écriture spécifiquement musicale à la lettre;
- il y a une crise de la logique *discursive* – crise de l'atonalité, de l'athématisme et de l'amétrie sérielle –, conduisant les plus fossilisés des musiciens à en revenir académiquement aux anciens ton, mètre et thème

A. Par contraste, rappelons-le, avec ses parts scripturale et stratégique : cette part discursive de la logique musicale vient ici nommer ce qu'on tend à appeler trop couramment « langage musical ».

B. *Musique* se dirait ici de toute organisation du son à des fins purement sensibles d'agrément, ce qui autorise alors que cette « musique du son » se présente comme révolution venant désormais normer la musique... sur le *design sonore* (nomination rajeunie et technicisée de l'ancienne « musique d'ameublement – l'inénarrable Erik Satie – et de la *musak*).

(d'où une nouvelle abondance de pièces venant meubler les soirées épuisées de nos modernes gestionnaires en mal de supplément d'âme) ;

– il y a une crise de la logique *stratégique* – disons, pour simplifier, une crise de ce que *développer* veut musicalement dire ^A –, condamnant certains – les plus sensibles ? – à la pure et simple mélancolie, d'autres – les plus lucides ? – à un véritable scepticisme musical (l'œuvre ne pourrait plus qu'hésiter, douter, raturer ses affirmations provisoires, au mieux rêver utopiquement) ;

– il y a enfin que ces trois crises interagissent entre elles (et ne se contentent pas de se déployer « en parallèle ») et que cette interaction converge sur ce lieu musical spécifique qu'est... notre musicien œuvrant !

D'où, au total, notre Idée classique de la musique comme ressource proposée à ce musicien œuvrant, s'il consent du moins, *a minima* pendant le temps de lecture d'un tel livre, à devenir pensif.

Le lieu n'est pas ici de dégager la manière spécifique dont cette intellectualité musicale peut aider le musicien œuvrant à régénérer son artisanat musical en cet entre-temps crépusculaire. Ce livre, en effet, se contente d'aborder un tel crépuscule – spécifié, situé, non apocalyptique – en classique.

Qu'est-ce exactement à dire ?

4 – UN CRÉPUSCULE

« *Old men ought to be explorers.* » ^B T. S. Eliot ^C

Mettons l'idée classique de crépuscule sous la loi subjective de cet aphorisme de René Char :

« *Pour l'aurore, la disgrâce c'est le jour qui va venir ; pour le crépuscule c'est la nuit qui engloutit. Il se trouva jadis des gens d'aurore. À cette heure de tombée, peut-être, nous voici.* » ^D

A. Et qui implique, *a minima*, qu'il y a des décisions musicales à l'œuvre, et des conséquences musicales de ces décisions non moins à l'œuvre...

B. « *Les vieillards doivent être des explorateurs.* »

C. *East Coker (Four Quartets)* – Poésie (trad. Pierre Leyris ; Seuil, 1976 ; p. 185)

D. *Dans la marche – Quitter – La Parole en archipel*, 1960 (Pléiade, p. 411)

Une subjectivité de crépuscule n'est pas, ainsi classiquement (et non pas romantiquement) conçue, une subjectivité de l'abandon et du renoncement (à la nuit qui vient); elle ne relève d'un sourd obscurantisme («rendons-nous à cette nuit qui vient engloutir les restes du jour!») ou d'un nihilisme déclaré («plutôt vouloir cet engloutissement que devoir endormir nos volontés!»).

C'est bien plutôt une subjectivité d'aurore qui serait menacée par le jour qui s'annonce et va balayer, d'un revers de main, les rêves de la nuit : c'est au moment de l'aurore que la subjectivité est prise en étau entre l'envie de prolonger encore un peu la nuit consolatrice et la violente anticipation suicidaire de ce qui vient mais qui n'a pas encore de contenu propre. La subjectivité d'aurore, loin d'être une éclaircie naturelle, est ainsi au double péril d'un prolongement douillet de la somnolence et d'une fuite en avant dans l'élan formel sans orientation concrète.

A contrario, une subjectivité de crépuscule noue étroitement une résistance, un parachèvement et une prophétie.

« Tout poète éminent tend à épuiser le terrain qu'il cultive, si bien qu'il faut, après une récolte décroissante, le laisser finalement en jachère pour quelques générations. [...] Tout poète authentique remplit une fois pour toutes quelque possibilité de la langue, et laisse ainsi une possibilité de moins à ses successeurs. » T. S. Eliot ^A

La résistance d'abord, car le crépuscule résiste à la nuit qui vient plutôt qu'il ne s'y abandonne puisque, pour lui, la nuit est une menace – la menace d'un engloutissement –, une « disgrâce », non une apothéose ou une chance.

Le crépuscule n'est pas un appétit de nuit, un ralliement à l'obscur. C'est un moment qui vient protéger jusqu'à son dernier souffle le jour menacé. Le crépuscule regarde du côté du jour et aborde la nuit à reculons : l'obscur est dans son dos et son regard résiste ainsi jusqu'aux dernières lueurs à l'en-sevelissement qui vient inexorablement.

L'implacable, pour le crépuscule, est ressort de résistance, non d'abandon, de laisser-faire, ou d'un « se rendre ».

« Nombreux sont les adorateurs de Mozart qui ne supportent pas de s'entendre dire que leur héros ne fonda pas de dynastie. Mais en art, la plus belle victoire est d'être le dernier de sa race et non le premier. Tout le monde ou presque

A. Essais choisis; op. cit. (p. 354-5)

est capable de commencer quelque chose : le plus difficile c'est d'y mettre un terme – de le rendre insurpassable. » George Bernard Shaw ^A

Le parachèvement ensuite, car l'enjeu de cette résistance forcenée propre au crépuscule n'est pas essentiellement celui d'une posture éthique : il tient très matériellement à la nécessité de profiter des derniers instants du jour pour parachever le travail accompli durant ce jour et ne pas l'abandonner, inachevé, inaccompli, à la nuit qui vient. Résister veut ici dire : « *Travailler tant qu'il fait jour* » (Schumann) pour porter à leurs ultimes conséquences les tâches entreprises aujourd'hui en sorte qu'elles puissent être dites plus tard *avoir été bien faites* (et non pas à moitié, ou aux trois-quarts, ou avec négligence, ou sans y croire vraiment...). Le moment du crépuscule est ainsi ce moment de chance offerte aux subjectivités œuvrantes pour qu'elles gravent dans la pierre la vigueur de leur subjectivation en parachevant leur procès subjectif. Le crépuscule constitue un moment de grâce pour sceller la reduplication inhérente à toute subjectivité œuvrante. Plus que tout autre moment, le crépuscule discerne le musicien œuvrant du musicien désœuvré qui ne peut, lui, que se rendre (il n'a rien à parachever) au moment même où l'autre résiste pour parachever ce qu'il a œuvré tout au long du jour.

Les dernières corneilles dont on entend la voix croassent : « À quoi bon ? », « En vain ! », « Nada ! » » Nietzsche ^B

La prophétie, enfin, car, en résistant ainsi en vue d'un parachèvement, le crépuscule prophétise, non sous la forme convenue d'une Cassandra venant annoncer les malheurs attachés à la nuit qui vient ni non plus sous la forme non moins convenue d'un espoir en un lendemain qui chantera (espoir utopique, non matérialiste car le crépuscule ne peut savoir exactement de quoi sera concrètement fait le prochain jour puisque ce jour n'est pas ce qui vient mais seulement ce qui viendra après la nuit qui vient) mais sous la forme éminemment concrète et matérialiste d'une déclaration sur ce qui restera vraiment du jour qui, grâce à lui, se paracheve. Le crépuscule prophétise ainsi non au présent-futur (« la nuit va déclencher l'obscur ») ni au futur simple (« le jour reviendra... ») mais au futur antérieur ^C : « Ce jour aura été un jour digne de postérité à mesure de ce que nous nous attachons à parachever en sorte de mieux le léguer à un avenir inconnu. »

A. *Écrits sur la musique*, 1876-1950 (p. 662)

B. *Généalogie de la morale* (p. 237)

C. Ce temps propre du sujet, pour Alain Badiou...

Le crépuscule prophétise ainsi ce qui de ce jour encore en cours aura été suffisamment bien fait pour qu'il soit digne d'être réactivé par des nouveaux jours inconnus.

« *Who are only undefeated/Because we have gone on trying.* » ^A T. S. Eliot ^B

Dans un tel moment crépusculaire, le musicien œuvrant peut ainsi s'encourager de notre Idée classique de la musique pour continuer, résister, parachever, et ainsi mieux léguer à un temps futur inconnu son œuvre en cours.

Ceci présuppose, bien sûr, que cette Idée musicienne de la musique ait elle-même été parachevée par ce livre en sorte de se trouver désormais léguable à quiconque et plus seulement à qui a vécu ce long jour de la musique contemporaine.

5 – POUR RIVALISER AVEC LES NIHILISTES ACTIFS...

« *À tous ceux qui ont tenu, tiennent et tiendront* » Karl Barth (1935) ^C

Il est au final un critère d'intervention qu'il nous faut reprendre au grand Pascal : celui de s'adresser frontalement aux nihilistes actifs (c'est-à-dire pour lui les libertins – voir ses *Pensées*) plutôt qu'aux nihilistes passifs (pour lui les Jésuites – voir ses *Provinciales*) pour tenter de les convaincre qu'on n'est pas condamné à ne rien vouloir. En effet, c'est le nihilisme passif qui dénigre tout vouloir (sous le signe subjectif de la peur : peur des dangers que tout vouloir inaugure), c'est lui qui tente de défaire subjectivement tout vouloir (vouloir un art musical, une politique émancipatrice, une mathématique essentielle, etc.).

Le nihiliste actif, pour sa part, ne s'oppose pas à un tel vouloir ; il tient seulement que, si le nihiliste passif dit vrai et donc que la peur nous condamne à ne rien vouloir, alors quant à lui il ne se soumettra pas à la peur de la peur et préférera vouloir le rien (comment en effet ne pas le comprendre!).

Ainsi le musicien œuvrant (mais tout aussi bien le militant, le mathématicien créateur...) partage-t-il avec le nihiliste actif la nécessité proprement

A. « *Nous qui ne restons invaincus/Que pour avoir persévéré* »

B. *The Dry Salvages (Four Quartets)* – Poésie (trad. Pierre Leyris ; Seuil, 1976 ; p. 203)

C. Dédicace de son *Commentaire du Credo*

subjective du vouloir contre le nihiliste passif et son instrumentation de la peur.

Sans préjuger de savoir s'il est effectivement possible de « convertir » le nihiliste actif à un « vouloir quelque chose plutôt que rien », il est en tous les cas de bonne tactique d'y mesurer notre Idée musicienne de la musique. Ceci indique, à tout le moins, que cette Idée aura tout à gagner à se confronter désormais à un certain nombre de tâches musicales et compositionnelles qu'il ne s'agit pas ici de constituer en programme mais qu'il s'agit seulement de présenter comme balises possibles d'une *mise à l'œuvre* (on aura compris que ce livre est la tentative systématique de clarifier ce qu'*être musicalement à l'œuvre* veut dire).

J'indiquerai au moins les trois suivantes.

1. Le musicien œuvrant doit entreprendre – lui seul peut le faire – de mettre musicalement à l'œuvre les nouveaux sons de notre époque, en particulier sons électroniques, sons saturés et chaotiques du temps.
2. Pour ma part, j'ai ainsi le projet d'une tétralogie sur Mai 68 qui voudrait, entre autres, traiter de ce point.
3. Le musicien œuvrant doit examiner – lui seul peut le faire – comment mettre musicalement à l'œuvre les langues de notre époque.

Pour ma part, j'ai ainsi le projet de faire entrer la langue arabe dans la musique contemporaine, en évitant le double écueil de la folklorisation et de l'assimilation désingularisante.

Pour ce faire (et bien d'autres choses encore), le musicien œuvrant doit lui-même remettre sur le métier musical les questions d'écriture (comment dialectiser la vieille note à de nouvelles lettres et figures?), d'interprétation (quel rôle non infantile attribuer à des interprètes non professionnels et à des improvisateurs, en particulier à leurs voix?) et d'écoute (dans quels nouveaux cadres socio-pratiques – lieux, pratiques... – convoquer une écoute musicale de ce temps?).

Pour ma part, toutes ces questions sont au cœur de mon vaste projet *Égalité '68*.

Le musicien œuvrant doit ainsi rivaliser avec le nihiliste actif contre le nihiliste passif. Il doit examiner son terrain de jeu, sa manière de travailler, ses opérations subjectives pour y mettre à l'épreuve sa propre conception d'un art musical capable de féconder d'autres pratiques.

Tout de même que ce livre, s'attachant à dire la musique (comme monde autonome et comme art de l'écoute), mise sur les mots pour encourager la prolongation d'un « faire de la musique », tout de même l'art musical a aujourd'hui tout à gagner à faire entrer dans les œuvres du nouveau siècle mots et voix du nouveau monde qui se dessine, non tant, comme Wagner l'envisageait, pour que la musique soit ainsi fécondée par la voix du poème mais bien plutôt, à l'envers, pour que la musique vienne féconder musicalement les bruits et les voix de son époque.

Il ne s'agit pas de renverser une poétisation de la musique en une musicalisation de la poésie (comme certains ont voulu renverser la politisation de l'art en une esthétisation de la politique) ; il ne s'agit pas que la musique « sorte » de son monde ou prétendre recouvrir d'autres mondes que le sien : il s'agit d'alliances résonantes entre mondes distincts et parfois tangents.

On l'aura compris : il s'agit somme toute de reprendre les choses musicales au point où Bernd Alois Zimmermann les a laissées à la fin de son *Requiem pour un jeune poète*, préférant conduire son œuvre musicale au suicide public (plutôt que la laisser académiquement ronronner) avant de se suicider lui-même.

Il s'agit d'affirmer : il est possible que l'art musical se tienne à hauteur des bruits du nouveau monde, de ses voix et de ses langues, et vienne féconder les pensées qui entreprennent de s'y élaborer, pour peu qu'il y ait des musiciens qui s'y attèlent en continuation de leurs tâches ancestrales.



« *To make an end is to make a beginning. The end is where we start from.* » ^A
T. S. Eliot ^B

Notre Idée classique de la musique contemporaine saura-t-elle encourager ce musicien (œuvrant) à continuer un monde-*Musique* (et son écoute à l'œuvre) qui ne soit pas une consolation ou un refuge mais bien une ressource, une puissance susceptible d'intensifier, par *raisonance*, d'autres efforts de pensée propres aux nouveaux temps qui viennent ? Le ^{XXI}^e siècle le dira.

Nous avons parachevé notre jour et par là constitué un présent. Nous avons désormais tout notre temps.

La Bourboule, 30 avril 2010

A. « *Faire une fin, c'est commencer. / La fin est là d'où nous partons.* »

B. *Little Gidding (Four Quartets)* – Poésie (trad. Pierre Leyris ; Seuil, 1976 ; p. 219)